

XI

ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Literaturas Latinas entre o Antigo e o Moderno
Programa de Pós-Graduação em Letras - UFC

ANAIS

REALIZAÇÃO

PPGLetras - UFC

APOIO



FUNCAP

AUXPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

XI Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários
Literaturas Latinas: entre o Antigo e o Moderno

ANAIS

Número 6, 2015, v. único.

ISSN: 2179-4154

Profª Dra. Ana Marcia Alves Siqueira
Ma. Arlene Fernandes Vasconcelos (Orgs.)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – UFC
XI ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
Fortaleza – Ceará – Brasil – 26, 27 e 28 de novembro de 2014

Comissão organizadora do evento:

Prof^a Dra. Ana Marcia Alves Siqueira

Prof^o Dr. Marcelo Almeida Peloggio

Prof^o Dr. Orlando Luiz de Araújo

Arlene Fernandes Vasconcelos

Camila Sâmia Souza

Cíntia Araújo Oliveira

Dariana Paula Silva Gadelha

Gabriele Freixeiras de Freitas

Kamila Jessick Duarte da Costa

Juliane de Sousa Elesbão

Maicon dos Santos

Maria da Glória Ferreira de Sousa

Maria Helena Aguiar Martins

Nathan Matos Magalhães

Raquel Barros Veronesi

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

Francisco Romário Nunes

Sandra Mara Alves da Silva

Simone Nascimento

Solange Maria Soares de Almeida

Revisores:

Ângelo Bruno Lucas de Oliveira
Dariana Paula Silva Gadelha
Marlúcia Nogueira do Nascimento
Raquel Barros Veronesi
Sandra Mara Alves da Silva
Simone Nascimento
Solange Maria Soares de Almeida
Tatiana Vieira de Lima

Capa / Diagramação:

Arlene Fernandes Vasconcelos
Nathan Matos Magalhães

Editoração:

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

E46a

Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários. (11. : 2014 : Fortaleza, CE).

Anais do XI Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, Fortaleza, CE – 26 a 28 de novembro de 2014. / Organizadoras: Ana Márcia Alves Siqueira, Arlene Fernandes Vasconcelos. – Fortaleza : UFC, 2015.

284 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Evento realizado pela Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-graduação em Letras.

ISSN 2179-4154

1. Literatura – História e crítica – Congressos e convenções. 2. Crítica literária. 3. Literatura – Crítica literária. 4. Literatura antiga – História e crítica. 5. Literatura moderna – História e crítica. 6. Poesia portuguesa. 7. Literatura americana. 8. Literatura brasileira – Crítica literária. 9. Literatura cearense – Crítica literária. 10. Literatura e filosofia. 11. Literatura – Reminiscências. 12. Mulheres na literatura. I. Siqueira, Ana Márcia Alves Siqueira. II. Vasconcelos, Arlene Fernandes. III. Título.

CDD 800

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
A ADIVINHAÇÃO NA <i>PHARSALIA</i> I DE LUCANO	8
A ALEGORIA DA CONDIÇÃO HUMANA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E VOLTAIRE	18
A DIMENSÃO ÍNTIMA E SOCIAL DA CASA NA LÍRICA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA..	28
A ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO EM “LAVOURA ARCAICA” E “O QUARTO EM ARLES”	42
A ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO NAS CANÇÕES DO ÁLBUM <i>CARIOCA</i> E NO ROMANCE <i>LEITE DERRAMADO</i> , DE CHICO BUARQUE.....	53
A FRAGMENTAÇÃO E DISPERSÃO DO EU NA OBRA POÉTICA DE SÁ-CARNEIRO E FLORBELA ESPANCA	64
A LITERATURA NO ENSINO MÉDIO: ENTRE TEORIA E PRÁTICA	71
A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA EM <i>DANS LA MAISON</i>	78
A SEXUALIDADE FEMININA REPRIMIDA NO POEMA “A RAINHA CARECA”, DE HILDA HILST	85
A TRADUÇÃO DO SONHO AMERICANO EM <i>O GRANDE GATSBY</i>	94
COLONIZAÇÃO DA AMÉRICA: DOIS PONTOS DE VISTA, UM MESMO OBJETO	103
É PARA RIR OU É PARA CHORAR?.....	113
IMAGENS DA INFÂNCIA E DA FAMÍLIA NAS PRIMEIRAS NARRATIVAS DO ROMANCE DE 30 DO NORDESTE BRASILEIRO	122
IMAGENS IMPRESSIONISTAS NO ROMANCE <i>CLARISSA</i> , DE ÉRICO VERÍSSIMO.....	134
INÉS DE LA CRUZ: MULHER E POETISA DO SÉCULO XVII	142
LITERATURA E MEMÓRIA EM “O APOCALIPSE PRIVADO DE TIO GEGUÊ”, DE MIA COUTO	151

<i>MACUNAÍMA: REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA</i>	159
<i>MASTRO-DON GESUALDO, DE GIOVANNI VERGA: UMA VISÃO SOBRE SUA ADAPTAÇÃO</i>	169
O DIABO RESIDUAL NO COMPLEXO UNIVERSO DA <i>TRILOGIA DA MALDIÇÃO</i>	180
O NACIONALISMO ROMÂNTICO E A FORMAÇÃO DE UMA CONSCIÊNCIA NACIONAL NO BRASIL.....	194
O OBSCENO NA CENA ARISTOFÂNICA	205
O POETA E O HADES EM ARISTÓFANES E PLATÃO	218
<i>O PRESIDENTE NEGRO (1926), DE MONTEIRO LOBATO: ENTREVENDO O “AMANHÃ” EM SÃO PAULO E NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA</i>	227
O SOBRENATURAL EM “A MÚSICA DE ERICH ZANN”	238
O TEMPO DA MEMÓRIA E SUAS DIMENSÕES NA OBRA <i>LOS RÍOS PROFUNDOS</i> , DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS	247
PRÉ-RAFAELISMO E IMPRESSIONISMO: RELAÇÕES ENTRE PINTURA E LITERATURA	255
<i>RESÍDUOS CAVALEIRESCOS EM LAMPIÃO</i>	266
(RE)CONSTRUINDO A IDENTIDADE FEMININA NEGRA: UMA ANÁLISE DE <i>A COR PURPURA E SEUS OLHOS VIAM DEUS</i>	276

APRESENTAÇÃO

O Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários é um evento anual do Programa de Pós-Graduação em Letras que tem como objetivo principal promover os estudos literários nos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras através das possibilidades interdisciplinares em pesquisas, atentando para os possíveis diálogos da literatura com a filosofia, história, sociologia, antropologia, linguística, estética, psicologia e demais áreas do conhecimento. A primeira edição do EIEL foi em 2003 e, desde então, o Encontro apresenta conferências, mesas redondas, comunicações orais, oficinas, minicursos e apresentações artísticas, buscando sempre incentivar a compreensão e a apreciação do texto literário.

Este ano, o Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários tem como tema as Literaturas Latinas e se volta para as diversas manifestações literárias compreendidas entre o latim e as línguas que dele descendem, tais como o italiano, o francês, o espanhol, o romeno e o português, dentre outras.

O objetivo principal dessa proposta é fomentar discussões em torno da produção literária de viés românico a partir das relações entre Europa e Américas.

Homenagem a Octavio Paz

As línguas funcionam como um elo definitivo entre as culturas de diferentes países, consubstanciando-se muitas vezes em uma ideia de nação mais nítida do que a esboçada pela mera localização geográfica. As Literaturas Latinas refletem bem essa realidade e por meio delas os parentescos sempre se evidenciam. É assim na Europa, é assim nas Américas. Como ensaísta e como escritor, Octávio Paz não só retratou as complexidades do sentimento de similaridade e de distinção entre as expressões em línguas irmãs, sobretudo no âmbito das “línguas transplantadas”, mas mostrou o poder da literatura em irmanar: “Meus clássicos são os da minha língua e me sinto descendente de Lope e de Quevedo como qualquer outro escritor espanhol, mas não sou espanhol”. Por sua contribuição à literatura, e pelas reflexões acerca do papel das línguas latinas para suas expressões, o XI Interdisciplinar homenageou Octávio Paz na comemoração dos 100 anos de seu nascimento.

Ma. Arlene Fernandes Vasconcelos
Dr. Marcelo Peloggio

A ADIVINHAÇÃO NA *PHARSALIA* I DE LUCANO

Pauliane Targino da Silva Bruno
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO:

Lucano viveu em Roma no séc. I e escreveu vários textos, dentre eles apenas um sobreviveu na íntegra, a *Pharsalia*, poema épico que narra a guerra civil entre César e Pompeu. No Livro I desse poema, Lucano apresenta as causas da guerra, mostra como se iniciou a batalha: com César indo buscar aliados na Gália e Pompeu fugindo de Roma. Esse livro termina com três manifestações divinatórias que prenunciam um futuro funesto para guerra. Portanto, inicialmente, este trabalho pretende mostrar as três manifestações divinatórias presentes no Livro I: o exame das vísceras de um touro efetuado pelo etrusco Arrunte, a observação dos astros feita por Fígulo e a possessão de uma matrona, tomada por Apolo (v. 585-695); em seguida, analisar-se-á essas manifestações sob a perspectiva da adivinhação em Roma, baseando-se principalmente no tratado *De diuinatione* de Cícero; e, por fim, identificar-se-á a relevância desses processos divinatórios para o desenvolvimento desse poema épico.

PALAVRAS-CHAVE: Adivinhação. Farsália. Lucano.

O presente trabalho pretende apresentar as três manifestações divinatórias presentes no Livro I da *Pharsalia*, de Lucano: o exame das vísceras de um touro efetuado pelo etrusco Arrunte, a observação dos astros feita por Fígulo e a possessão de uma matrona romana, tomada por Apolo (v. 585-695); em seguida, analisar-se-á essas manifestações sob a perspectiva da adivinhação em Roma, baseando-se no tratado *De diuinatione* de Cícero; e, por fim, identificar-se-á a relevância desses processos divinatórios para o desenvolvimento desse poema épico.

Lucano nasceu em Córdoba, na atual Espanha, em 3 de novembro de 39. Foi morar em Roma antes de completar um ano. Ele é sobrinho do famoso filósofo e tragediógrafo Sêneca, o Jovem, que, ao retornar do exílio, ajudou na educação do rapaz. O poeta, além de aprender filosofia (com Cornuto) e retórica, disciplinas básicas da educação masculina romana, também exerceu funções na corte imperial e participou do colégio sacerdotal dos áugures. Mas em 65 foi acusado como membro da conspiração de Pisão e foi condenado pelo imperador a morrer, em 30 de abril de 65. Quanto à obra, Lucano escreveu muitos textos, tanto em poesia como em prosa, dos quais

sobreviveram apenas fragmentos; o único que nos chegou na íntegra foi o poema épico *Bellum ciuile* ou *Pharsalia*.

A *Pharsalia*, título utilizado com maior frequência na tradição ibérica e pelo qual optaremos, é um poema épico dividido em dez livros, cujo assunto é a guerra civil travada entre César e Pompeu, desde o seu início em 49 a.C. até a guerra de César em Alexandria em 48 a.C., apresentando o clímax da batalha de Farsália e a morte de Pompeu. Os três primeiros livros foram publicados entre os anos de 62 e 63, e a obra é considerada por alguns estudiosos como inacabada, embora mantenha uma unidade temática.

Nas linhas seguintes, definiremos a adivinhação e a apresentaremos conforme o tratado filosófico de Cícero intitulado *De diuinatione*. Em seguida, destacaremos a adivinhação no livro I da *Pharsalia*.

A adivinhação é a arte de prever os acontecimentos futuros, a qual permeia as religiões desde os primórdios das sociedades. A prática da adivinhação é transmitida por gerações e se valida na crença de que as previsões futuras podem ser verdadeiras já que seriam provenientes de um poder divino, assim como discute Cícero no *De diuinatione* (I.1):

Vetus opinio est iam usque ab heroicis ducta temporibus, eaque et populi Romani et omnium gentium firmata consensu, uersari quendam inter homines diuinationem, quam Graeci μαντική appellant, id est praesensionem et scientiam rerum futurarum. Magnifica quaedam res et salutaris, si modo est ulla, quaque proxime ad deorum uim natura mortalis possit accedere. Itaque ut alia nos melius multa quam Graeci, sic huic praestantissimae rei nomen nostri a diuis, Graeci, ut Plato interpretatur, a furore duxerunt.

Há uma antiga opinião já muito transmitida desde os tempos heroicos e confirmada pelo consenso tanto do povo romano quanto de todas as raças, de existir entre os homens uma certa adivinhação, que os gregos chamam de *mantiké*, isto é a previsão e o conhecimento das coisas futuras. Uma certa prática magnífica e salutar, se todavia há alguma, e com a qual a natureza mortal possa se encontrar muito próxima da força dos deuses. E assim, do mesmo modo que nós temos muitas outras coisas melhores que os gregos, assim o nome desta nossa prática de previsão vem de *diuis*, os gregos, como Platão explica, transmitiram-na como “furor”.

Como se observa nessa citação, Cícero anuncia a existência da adivinhação como produto do consenso dos povos e comenta etimologicamente a origem do termo em grego e em latim, demonstrando a diferença entre os dois: para os romanos, o termo vem de “divino”; para os gregos, o termo significaria “furor” ou “delírio”. Contudo, já desde o início, Cícero questiona veementemente a veracidade da adivinhação, ironizando, de imediato, a origem romana do nome dessa prática.

No livro I desse tratado, através do discurso de seu irmão Quinto, Cícero expõe um histórico da adivinhação em Roma, as diversas formas dessa arte presentes no mundo antigo e as divide em dois tipos (*Div.* I.11-12):

Duo sunt enim diuinandi genera, quorum alterum artis est, alterum naturae. Quae est autem gens aut quae ciuitas, quae non aut extispicum aut monstra aut fulgora interpretantium aut augurum aut astrologorum aut sortium (ea enim fere artis sunt) aut somniorum aut uaticinationum (haec enim duo naturale putantur) praedictione moueatur?

Com efeito, os tipos de adivinhação são dois, dentre os quais um é o da arte, o outro o da natureza. Qual é porém o povo ou qual a cidade que não se comova com a predição dos arúspices ou dos que interpretam os prodígios ou os relâmpagos, ou dos áugures, ou dos astrólogos, ou das sortes (com efeito, eles são, mais ou menos, os da arte), ou de sonhos, ou de vaticínios (com efeito, estes dois são classificados como naturais)?

Portanto, segundo Cícero, a adivinhação pode ser artificial, proveniente da arte (sujeita à interpretação de um adivinho) ou natural, vinda da natureza, (resultado de um contato direto com o divino). Além da divisão, o orador apresenta os diversos tipos de adivinhação e exemplifica com fatos da história de Roma a frequente presença dos atos divinatórios, como acontece ao tratar dos sonhos, trecho em que cita vários sonhos premonitórios tanto entre os romanos quanto entre os gregos (*Div.* I.52-59).

No Livro I da *Pharsalia*, as causas da guerra e os primeiros atos hostis de César são apresentados. Com o fim do triunvirato, instaura-se uma disputa pelo poder de Roma, César e Pompeu travam a guerra. César, que estava fora da cidade, cruza o Rubicão e segue até a Gália à procura de aliados. E da cidade fogem Pompeu e os senadores provocando medo no povo romano. Depois disso, os deuses enviam os presságios funestos (*Phars.* I.522-525):

*tum ne qua futuri
spes saltem trepidas mentes leuet, addita fati
peioris manifesta fides, superique minaces
prodigiis terras implerunt, aethera, pontum.*

Então, p'ra que nenhuma esperança futura
o medo minorasse, a manifestação
pior do Fado veio, e, minazes, os deuses
encheram de prodígios terra, céu e mar.¹

Em seguida, Lucano apresenta três manifestações divinatórias para a guerra iminente.

¹Todas as traduções da *Pharsalia* de Lucano presentes neste texto são de Brunno V. G. Vieira (in LUCANO. *Farsália: Cantos de I a V*. São Paulo: Unicamp, 2011).

Duas são classificadas, seguindo a divisão de Cícero, como adivinhação artificial: o exame das vísceras (*hieroscopia*) de um touro efetuado pelo etrusco Arrunte (I.585-638) e a observação dos astros feita por Fígulo (*astrologia*) (I.639-673), ambas efetuadas logo no início da guerra. A terceira é classificada como adivinhação natural, a possessão de uma matrona romana, tomada por Apolo (I.674-695).

O exame das vísceras de um touro executado por Arrunte ocorre quando os romanos chamam o adivinho para fazer prenúncios acerca da guerra. Ele, por meio de um rito de *hieroscopia*, sacrifica um touro macho, analisa suas vísceras, como se pode verificar nos versos seguintes (*Phars.* I.605-629):

*Dumque illi effusam longis anfractibus urbem
circumeunt, Arruns dispersos fulminis ignis
colligit et terrae maesto cum murmure condit
datque locis numen; sacris tunc admouet aris
electa ceruice marem. Iam fundere Bacchum
cooperat obliquoque molas inducere cultro,
impatiensque diu non grati uictima sacri,
cornua succincti premerent cum torua ministri,
deposito uictum praebebat poplite collum.
Nec cruor emicuit solitus, sed uulnere largo
diffusum rutilo dirum pro sanguine uirus.
Palluit attonitus sacris feralibus Arruns
atque iram superum raptis quaesiuit in extis.
Terruit ipse color uatem; nam pallida taetris
uiscera tincta notis gelidoque infecta cruore
plurimus asperso uariabat sanguine liuor.
Cernit tabe iecur madidum uenasque minaces
hostili de parte uidet. pulmonis anhelii
fibra latet paruusque secat uitalia limes.
Cor iacet et saniem per hiantis uiscera rimas
emittunt produntque suas omenta latebras.
Quodque nefas nullis impune apparuit extis,
ecce uidet capiti fibrarum increescere molem
alterius capitis; pars aegra et marcida pendet,
pars micat et celeri uenas mouet improba pulsu.*

Enquanto a vasta vila em vários sobe e desce
circundavam, Arrunte as chamas espalhadas
do raio vai juntando e o solo fulminado
com soturno sussurro acomoda, sangrando-lhe
um nume. Leva, então, aos altares um macho
de escolhida cerviz; já começara a Baco
verter e a salpicar farinha, a faca a postos,
e, embora relutante a vítima por causa
do inaceitável rito, quando os chifres feros
os ministros trajados domaram, prostrada
genuflexa, o vencido colo ela cedia.
O sangue não correu qual sempre, mas saiu
da larga chaga um pus sinistro nada rubro.

Arrunte, branco e pasmo frente ao sacrifício,
 a cólera celeste nas entranhas viu
 recém-tiradas. Já sua cor lhe aterrou,
 pálidos com escuros traçados tingidos,
 viam-se os órgãos, por coágulos tomados,
 o sangue borrifava a lividez total.
 Ao putrefato fígado remexe e às veias
 no lado hostil saltadas perscruta. O pulmão
 sufocado seus lobos oculta e uma linha
 pequena suas partes vitais corta ao meio.
 O coração desceu, os órgãos ulcerosos
 estilam pus e estão do avesso os intestinos.
 E – um nefas que jamais em vão surgiu nas vísceras –
 eis que se vê crescer bem na ponta do fígado
 um tumor bipartido, qual duas cabeças:
 uma delas doente e podre está pendente,
 ímpia e vivaz a outra, em veloz pulsação.

Antes de fazer o sacrifício para analisar as vísceras, Arrunte ordena matar mulas e organiza a cidade numa procissão. Tendo preparado o povo da cidade, o adivinho, ao executar o rito, cumpre todas as exigências necessárias: um animal macho é imolado; a farinha é salpicada na vítima; e as vísceras são examinadas. Logo ao iniciar o sacrifício, Arrunte visualiza os presságios ruins. Durante o ritual, termos que denotam aspectos negativos estão presentes, como *nec* em *nec cruor emicuit* (v. 614), *dirum* (v. 615), *taetris* (v. 618), *tabe* (v. 621). Esses termos justificam o prenúncio ruim já visto por Arrunte acerca da guerra. Além disso, o próprio estado dos órgãos internos do animal – fígado, coração, pulmão, intestino –, dispostos de forma não convencional e exalando sangue coagulado ou com pus, também favorece um mau presságio. E, por fim, anuncia-se um *nefas*, um sacrilégio, aludindo à guerra civil, na qual “duas cabeças” de um tumor, representando os dois líderes, César e Pompeu, revelam o destino do combate, um *pendet*, o outro *micat* e *mouet*. Contudo, Arrunte não valida a visão funesta tida por ele mesmo, questiona tal arte criada por Tages e não revela diretamente o prenúncio aos romanos. Depois dele, Fígulo, um exímio astrólogo, examina os astros e apresenta a seguinte previsão:

*Aut hic errat," ait "nulla cum lege per aeuum
 mundus et incerto discurrunt sidera motu,
 aut, si fata mouent, Urbi generique paratur
 humano matura lues. terraene dehiscunt
 subsidentque urbes, attollet feruidus aër
 temperiem, segetes tellus infida negabit,
 omnis an effusis miscebitur unda uenenis?
 Quod cladis genus, o superi, qua peste paratis
 saeuitiam? extremi multorum tempus in unum
 conuenere dies. Summo si frigida caelo
 stella nocens nigros Saturni accenderet ignis,
 Deucalioneos fudisset Aquarius imbres,*

*totaque diffuso latuisset in aequore tellus.
 Si saevum radiis Nemaëum, Phoebe, Leonem
 nunc premeres, toto fluerent incendia mundo,
 succensusque tuis flagrasset curribus aether.
 Hi cessant ignes. Tu qui flagrante minacem
 Scorpion incendis cauda chelasque peruris,
 quid tantum, Gradive, paras? Nam mitis in alto
 Iuppiter occasu premitur Venerisque salubre
 sidus hebet motuque celer Cyllenius haeret,
 et caelum Mars solus habet. Cur signa meatus
 deseruere suos mundoque obscura feruntur,
 ensiferi nimium fulget latus Orionis?
 Imminet armorum rabies ferrique potestas
 confundet ius omne manu scelerique nefando
 nomen erit uirtus multosque exhibit in annos
 hic furor. et superos quid prodest poscere finem?
 cum domino pax ista uenit. duc, Roma, malorum
 continuam seriem clademque in tempora multa
 extrahe ciuili tantum iam libera bello.”*

Ou segue o universo, século após século,
 sem lei nenhuma e os astros discorrem sem regra,
 ou se os Fados lhes movem, da urbe e dos homens
 o fim se apresta. Acaso o solo fenderá,
 soterrando cidades e um fervente sopro
 esquentará o clima? A terra ingrata frutos
 não vai gerar e as águas vão virar veneno?
 Que suplício buscais com vossa crueldade,
 celestes, que flagelo? O restante dos dias
 um só tempo acabou. Nas cimeiras dos céus,
 se a estrela má do frio acendesse em Saturno
 um fogo escuro e Aquário chuvas deucaliônicas
 vertesse a terra toda em vasto mar seria.
 Se com o seu disco, ó Febo, tocasses agora
 o furibundo signo do Leão Nemeu,
 as chamas choeriam sobre o mundo inteiro,
 e o polo em chamas por teus carros arderia.
 Fogo não há Gradivo-Marte, tu que inflamas
 Escorpião queimando-lhe as presas e a cauda,
 que tanto tramas? Pois se eclipsa em sobressalto
 o brando Júpiter, e Vênus, salutar,
 se apaga, e o célere Mercúrio de Cilene
 para, e só Marte está no céu. Por que as estrelas
 exorbitantes passam foscas pelo empíreo
 e a face de Órion, porta-espada, brilha intensa?
 Da luta o desvario se acerca, e o poder bélico
 à força toda lei confunde, e ao ímpio crime
 se chamará virtude, e muito vai durar
 tal fúria. E vale aos deuses pedir por um fim?
 Acompanhada de um senhor vem esta paz.
 Perfaz dos males, Roma, a série interminável
 e o flagelo por largo período prolonga:
 só serás livre enquanto houver guerra civil (*Phars.* I.642-673).

Ao examinar os astros, Fígulo inicia afirmando que o universo está em desordem, *nulla cum lege* (v. 641), os astros se movem incertamente, *incerto sidera motu* (v. 642). Tais desajustes nas ordens convencionais já suscitam presságios ruins. Ele continua questionando-se sobre as consequências negativas da análise dos astros. Em sequência, Fígulo, revela duas catástrofes naturais: o dilúvio (*Deucalioneos fudisset Aquarius imbres, totaque diffuso latuisset in aequore tellus*, v. 653-654), e o incêndio (*toto fluerent incendia mundo, succensusque tuis flagrasset curribus aether*, v. 656-657), confirmando a desordem da natureza e também a destruição vindoura. Assim Vieira acrescenta acerca das palavras de Fígulo sobre esses fenômenos:

Lucano sugere os dois grandes flagelos possíveis: o dilúvio e o incêndio global. Segundo os filósofos estoicos, esses flagelos deveriam se estender a todo o universo; para os peripatéticos, eles deveriam ser delimitados, como no tempo de Deucalião. A inundação devia ter lugar no inverno do ano astrológico, isto é, quando todos os planetas estariam alinhados num signo invernal, como Peixes ou Aquário. O incêndio se produziria, ao contrário, quando os planetas estivessem alinhados num signo de verão como Leão e Câncer. Lucano reduz as condições à presença de um só planeta, Saturno, num signo invernal, que pelo seu frio causou o caos do dilúvio, ou o sol num signo de verão, cujo calor incendiaria o mundo (VIEIRA, 2011, p. 141).

Ainda no discurso divinatório de Fígulo, assim como no presságio de Arrunte, a guerra civil é mencionada como um *sceleri nefando* (v. 667) aliada à imagem da virtude, *nomen erit uirtus* (v. 668), que foi propagada em Roma. Tal prenúncio deixou o povo romano estarecido. E logo surge no meio da multidão uma matrona romana sob a possessão de Apolo, que pronuncia tais palavras:

*Quo feror, o Paeon? qua me super aethera raptam
constituis terra? video Pangaea nivosis
cana iugis latosque Haemi sub rupe Philippos.
Quis furor hic, o Phoebé, doce. Quo tela manusque
Romanae miscent acies bellumque sine hostest?
Quo diversa feror? primos me ducis in ortus
qua mare Lagei mutatur gurgite Nili:
hunc ego, fluminea deformis truncus harena
qui iacet, agnosco. Dubiam super aequora Syrtim
arentemque feror Libyen, quo tristis Enyo
transtulit Emathias acies. nunc desuper Alpīs
nubiferae colles atque aëriam Pyrenen
abripimur. patriae sedis remeamus in urbis,
impiaque in medio peraguntur bella senatu.
Consurgunt partes iterum, totumque per orbem
rursus eo. Nova da mihi cernere litora ponti
telluremque novam; vidi iam, Phoebé, Philippos."*

Aonde sou levada, Péan? Sobre os ares
arreatada, em qual país me vais deixar?
O grisalho Pangeu de niveos cimos noto,
nas faldas do Hemo o largo campo de Filipos.

Que insânia é esta, ó Febo, em que os braços e os dardos
do Lácio se debatem sem que haja imigo?
Aonde agora sou trazida? Ao Oriente,
por onde o mar transforma-se em Nilo Lageio:
o feio tronco que na areia jaz do rio,
eu reconheço ... Sobre o plaine, às dúbias Sirtes
e à desértica Líbia me levas, e aonde
triste Enió deixou as falanges Emátias.
E já de um sobranceiro lugar nos transportas
ao monte de Pirene e ao nubiloso Alpe.
Tornamos às moradas da cidade pátria,
onde ímpias lutas são travadas no Senado.
Os partidos motinam-se outra vez, e o mundo
eu torno a percorrer. Deixa-me desvendar
novas praias no mar, novas paragens: eu
já vi Filipos, Febo” (*Phars.* I.678-694).

A matrona, em estado de transe por causa da possessão divina, visualiza mentalmente uma travessia por vários lugares: o primeiro é o campo de batalha da Farsália, no qual observa a guerra civil, a batalha entre os romanos; depois ela é guiada para o Oriente, onde verifica a imagem de um tronco humano jazendo na areia (*fluminea deformis truncus harena qui iacet*, v. 685-686), símbolo da morte de Pompeu, assassinado nos litorais do Egito; por fim, retorna à cidade presenciando as disputas no Senado romano. Para Vieira (2011, p. 143), essa matrona lucaniana é singular:

Essa possessão que aqui começa é bastante *sui generis*, na medida em que tradicionalmente, nas suas incursões humanas, Febo fala por si, isto é, o sujeito possesso cede lugar e voz ao deus. Neste caso, porém, a Matrona reporta em discurso indireto as visões que Febo lhe apresenta, sendo assim o seu “eu” não se apaga e ela narra como matrona romana as suas revelações (VIEIRA, 2011, p. 143).

Assim pode-se considerar que a matrona romana tem uma voz própria e ainda prenuncia os acontecimentos posteriores a serem narrados no poema, como a própria batalha da Farsália, os combates no Oriente, a morte de Pompeu e as disputas no Senado romano.

Então as três manifestações divinatórias apresentadas prenunciam uma guerra terrível, que será apresentada ao longo do poema luciano. Os dois primeiros – o exame das vísceras executado por Arrunte e a observação dos astros segundo Fígulo – caracterizam a guerra principalmente como um ato nefasto, ao usar os termos respectivamente *nefas* e *nefandus*. Essa caracterização apresenta o principal motivo da guerra, que é a disputa dos romanos entre si, uma luta fratricida. A maior destruição da batalha de Farsália é propiciar a morte do seu próprio povo ao lutar contra si mesmo, e a consequência desse ato é uma guerra cruel. Nesses dois processos

divinatórios, os presságios ruins também são verificados a partir da desordem: as vísceras estão disformes e fora do seus respectivos lugares, os astros estão desalinhados, e apenas Marte permanece no céu, representando a guerra. Já quanto aos prenúncios, a morte de Pompeu é apresentada por Arrunte ao observar um tumor bipartido, no qual um deles cai, representando tal morte; e o outro é a possessão da matrona romana, quando ela visualiza um tronco jazendo nas areias do Egito.

Contudo essas manifestações divinatórias apresentadas, além de prever os acontecimentos vindouros acerca da batalha, que se desenrolarão ao longo do poema, apresentam um caráter social e religioso do povo romano, acostumado a consultar os prodígios divinos ao iniciar uma guerra. Depois de executadas as consultas aos deuses e de conscientizado o povo romano acerca das dificuldades da guerra no Canto I, o seguinte revelará de fato um combate, apresentando o avanço das tropas de César e as fugas de Pompeu.

Assim pode-se observar, em princípio, que os prodígios anunciados por Arrunte, Fígulo e a matrona romana, além de revelar a destruição que a guerra entre irmãos romanos causará e que acontecerá nos próximos versos, também mostra a relevância social e religiosa da adivinhação para o povo romano, que busca uma orientação divina para as aflições terrenas.²

REFERÊNCIAS

BARTSCH, Shadi. “Lucan”. In: FOLEY, John Miles. **A companion to Ancient Epic**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste. **Histoire de la divination dans l' Antiquité**. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2003.

CICERÓN, Marco Tulio. **De la adivinación**. Introd., trad. e notas de Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1988.

FOLEY, John Miles. **A companion to Ancient Epic**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

LUCANO. **Farsália: Cantos de I a V**. Introd., trad. e notas de Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

² A breve conclusão apresentada neste trabalho é um esboço dos estudos iniciais da minha tese de doutorado, portanto ainda aprofundarei o estudo acerca da adivinhação no Canto I da *Pharsalia*.

RÜPKE, Jörg. **A companion to Roman Religion**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

VIEIRA, Brunno V. G. “Introdução, tradução e notas”. In: LUCANO. **Farsália: Cantos de I a V**. Introdução, tradução e notas de Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

A ALEGORIA DA CONDIÇÃO HUMANA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E VOLTAIRE

Fernângela Diniz da Silva
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O presente estudo tem como objetivo analisar, por meio de dois contos, a representação alegórica da condição humana, verificando como são apresentados a vaidade, a razão e os demais sentimentos referentes aos vícios e às virtudes do ser humano, a partir de enredos distintos. Os contos estudados serão: “Sua excelência”, de Lima Barreto e “Memnon ou a Sensatez humana”, de Voltaire. Os autores são de épocas diferentes, assim como os contextos em que suas obras estão inseridas. No entanto, podemos verificar que o principal assunto que permeia estas duas produções é a reflexão sobre o comportamento mais íntimo dos protagonistas: o Memnon, de Voltaire, e o personagem tratado como ministro, de Lima Barreto. Essas figuras fazem parte de uma sociedade, na qual os valores são questionados e a vaidade é alimentada. Desse modo, observa-se que as obras em estudo abordam temas atemporais e universais que ainda dizem muito aos leitores da atualidade. Como apoio teórico, teremos as pesquisas de Tzevan Todorov, voltadas para a Literatura Fantástica, bem como alguns conceitos filosóficos que contribuirão com nosso estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria. Lima Barreto. Voltaire

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo “A Alegoria da condição humana nos contos de Lima Barreto e Voltaire” visa apontar como os autores transfiguram nas suas obras as qualidades e os defeitos humanos através dos enredos que são repletos de símbolos e ações significativas. Neste trabalho a alegoria deve ser entendida como um recurso utilizado pelos dois artistas para simbolizar um sentido mais profundo do que realmente está sendo exposto na forma literal. Essa figura estilística é comumente usada na literatura, principalmente em gêneros como Fábulas e Parábolas, que utilizam determinadas ações de seus personagens para demonstrar alguma situação mais complexa, e ao final, com a compreensão, poderemos chegar ao objetivo didático por meio da moral.

Podendo ser considerada um tipo de metáfora mais abrangente por alguns estudiosos da literatura, a terminologia alegoria ainda é bastante discutida entre os pesquisadores. A nossa

intenção com esse breve estudo é mostrar que tanto nas ações ocorridas com o personagem ministro no conto de Lima Barreto, como os acontecimentos vivenciados por Memnon, no conto de Voltaire, possuem a finalidade de apresentar uma reflexão profunda sobre a condição humana e sobre a dubiedade entre as virtudes e os defeitos. Com estes breves, porém importantes contos, pretendemos apontar, através dos sentimentos presenciados pelos protagonistas, uma análise que vai além do que é dito literalmente, na qual podemos alcançar significados múltiplos que problematizam aspectos do comportamento das pessoas.

Percebemos que o objeto artístico da literatura, a palavra, é usado de forma recorrente para expressar uma crítica ou uma sátira de uma sociedade. Independente da época, escritores expõem através da ficção uma indignação perante a injustiça e perante a apreciação de valores superficiais que supervalorizam a aparência, em detrimento das virtudes mais genuínas que podem propiciar uma vida coletiva mais harmoniosa. Podemos comprovar, portanto, que Lima Barreto e Voltaire foram críticos de sua época.

O escritor brasileiro Lima Barreto é situado cronologicamente no início do século XX, porém seu enquadramento quanto à estética literária a qual pertence é difícil de ser apontada, já que suas obras possuem características de outros momentos, ao mesmo tempo em que o escritor demonstra originalidade em suas linhas. Muitos livros teóricos o colocam de forma recorrente no período pré-modernista, considerado ser momento de transição ocorrido entre escolas literárias. No entanto, o que de fato nos interessa nesse estudo é o aspecto crítico que Lima Barreto expressa, não só nos contos como também nos romances, como em o *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no qual temos a questão da nacionalidade e a do fanatismo discutidas; porém, em muitas de suas produções existe um foco nas injustiças e no debate sobre as posições sociais, muitas vezes no contexto de república. É o caso do conto que estudaremos nomeado “Sua Excelência”. Neste texto o autor ironiza e protesta contra o governo vigente, bem como a sociedade que compactua com todo um comportamento frívolo.

Já Voltaire é um dos grandes escritores clássicos da literatura francesa do século XVII; um autor polêmico que incita através de sua arte a observação de temas como a liberdade de expressão, a virtude e o poder. Possui, como uma de suas principais obras, a produção nomeada, *Cândido ou otimismo*, na qual aponta críticas a determinadas filosofias por meio das ações de Cunegundes, Pangloss e Cândido, um jovem ingênuo, que passa por diversos infortúnios para encontrar sua amada Cunegundes, dentro de um contexto de guerra e conflitos mortais. Cândido, no decorrer das ações, chega a questionar a filosofia defendida por seu amigo, o filósofo Pangloss sobre “viver no melhor dos mundos possíveis”.

Adotaremos, pois, para o presente estudo os contos “Sua Excelência”, de Lima Barreto

e “Memnon ou a Sensatez humana”, de Voltaire. Tentando fazer uma breve análise comparativa, mas principalmente observando separadamente a alusão irônica e a crítica exposta pelos escritores, que pertencem a épocas distintas, examinando nas ações de cada narrativa problemas sociais específicos. Verificando, assim, que os autores se utilizem da arte para explanar seus descontentamentos diante de um sistema governamental questionável e de uma sociedade ambígua.

Para base desta pesquisa teremos alguns apoios teóricos como Tzvan Todorov, que auxiliará na análise principalmente do conto de Lima Barreto que apresenta características questionáveis de um conto fantástico, além de filósofos como Foucault que trabalha e analisa a questão do sujeito em muito de seus estudos e para finalizar utilizaremos um diálogo do filósofo Platão, por meio do qual poderemos estabelecer uma aproximação com o texto de Voltaire. Baseados nesses teóricos, faremos, portanto, uma breve exposição através de exemplos retirados dos contos que demonstram uma provocação a respeito da condição humana, o que despertará pensamentos críticos de todos os leitores que se deixarem mergulhar nesses sucintos, porém, complexos contos.

“SUA EXCELÊNCIA” - LIMA BARRETO

No conto “Sua Excelência”, Lima Barreto retrata em terceira pessoa um episódio atípico na vida do ministro, que não tem um nome próprio, sendo chamado apenas pela posição que ocupa naquela sociedade republicana. O fato principal da história acontece momentos depois do discurso do ministro no Baile da Embaixada quando, atordoado com a recepção do discurso, entra em um transporte, sem antes verificar se o pertencia: “Vinha cegamente, tangido por sentimentos complexos: orgulho, força, valor, vaidade” (BARRETO, 2001, p. 37). Nesse momento, o ministro sentia-se poderoso, agraciado por todos aqueles que o ouviam e por aquela ocasião que enaltecia seu ego e o colocava em uma condição superior a dos demais.

O conto que estamos estudando traz poucos diálogos e possui espaço delimitado, já que se trata de um gênero curto. O personagem principal, o ministro, fala o mínimo. A essência dele, no entanto, é reforçada pela descrição daquele que conta a história, que durante todo o momento o descreve com muitos adjetivos, além da perceptível ironia tecida durante o desenrolar das ações, como podemos comprovar no trecho:

Todo ele era um poço de certeza. Estava certo do seu valor intrínseco; estava certo das suas qualidades extraordinárias e excepcionais. A respeitosa atitude de todos e a deferência universal que o cercava eram nada mais, nada menos que o sinal da convicção geral de ser ele o resumo do país, a encarnação de seus anseios

(BARRETO, 2001, p. 37).

O ministro ao entrar no cupê cheio de si, recordando as palmas recebidas e a reação do auditório, percebe que seu motorista, o Manuel, não era aquela figura exótica que conduzia o carro. Vale ressaltar que Manuel é o único personagem nomeado no conto, apesar de não representar uma condição social superior, ele tem o seu “eu” específico reconhecido por seu nome. Após isso, algo de fantástico pode ter acontecido no enredo, já que há controvérsias quanto à análise dessa ação no conto que veremos ao fim deste tópico.

Ao decorrer da ação, o carro começa a voar e a temperatura dentro dele aumenta de forma rápida, obrigando o ministro a tirar as roupas que identificavam sua posição social. Depois do ocorrido, o sujeito desmaia e quando se recupera encontra-se vestido de forma simples, próximo ao lugar onde ocorreu seu discurso. Neste momento aparece um personagem vestido com as roupas que o pertencia “tendo as mesmas magníficas grã-cruzes” (BARRETO, 2001, p. 40) que o pergunta se o ministro precisava de um carro. Assim percebemos que, ao longo do conto, há uma questão de identidade implicitamente discutida. Isso acontece tanto na atribuição dos nomes, como na posição social dos personagens e na mudança da aparência que acontece ao fim da história. No livro *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas* que reúne diversos estudos sobre Foucault, um dos artigos chamado *Foucault à luz de Heidegger-notas sobre o sujeito autônomo e o sujeito constituído*, de autoria do professor doutor André Macedo Duarte, há uma discussão por meio da qual se busca a reflexão da perspectiva teóricas desses dois filósofos. O professor afirma:

Heidegger demonstrou que o ‘sujeito’ tende a assumir uma identidade forjada na compreensão de si em termos de suas ocupações mundanas, de tal modo que aquele que diz ‘eu’ frequentemente não diz, mas do que aquilo que compreende no mundo: eu sou professor, eu sou médico, eu sou político, etc. De maneira um tanto paradoxal, dizemos ‘eu’ a todo instante, mas, ao assumirmos uma identidade espelhada nas ocupações do mundo compartilhado com os outros, nós não somos justamente nós mesmos, mas somos como qualquer um, isto é, como qualquer outro (DUARTE, 2002, p. 55).

Dialogando a citação acima com as ações do nosso personagem principal que, como já foi dito, não afirma o seu “eu” através de uma fala, mas se sente poderoso por ser um sujeito que ocupa o cargo de ministro, percebemos que no término do conto, existe uma crise de quem realmente seria na essência esse personagem: um “eu” representado pela posição de ministro ou o “eu” atordoado vestido com aquelas roupas simples. Com tudo isso, a personagem demonstrou estar confusa, não mais pelas emoções de ser ovacionada por uma plateia e sim por ter vivenciado um acontecimento surreal e por ter uma aparência trocada, aparência esta que simbolizava uma

autoridade. Machado de Assis escreveu em *Papéis avulsos* o conto “O Espelho”, no qual verificamos também essa dualidade do ser e do parecer, por meio das ações de Jacobina, personagem que, no momento em que se encontrou sozinha, isolada em um sítio, procura usar sua farda de Alferes da Guarda Nacional para ver uma imagem diferente do que ele se sentia.

As posições que cada sujeito assume em uma sociedade podem ser circunstanciais, o mesmo que um dia representou o prestígio de um ministro pode ser também representado por um empregado simples, o que vai definir nessa determinada sociedade de valores inversos será a aparência, o lugar ocupado naquela hierarquia. No caso do nosso protagonista, ele se afirmava como ministro até passar por todas aquelas peripécias e terminar atordoado por tantas sensações diferentes.

Há ainda no conto de Lima Barreto aspectos que caracterizam traços do estilo fantástico, como podemos exemplificar nas seguintes descrições: “O carro continuava a voar. As luzes da rua extensa apareciam como um só traço de fogo; depois sumiram-se” ou ainda: “Em uma dessas vezes voltou-se o cocheiro;mas a escuridão (...) só lhe permitiu ver os olhos do guia da carruagem, a brilhar de um brilho brejeiro, metálico e cortante” (BARRETO, 2001, p. 37).

Podemos afirmar que o cocheiro seria uma espécie de personificação do mal, por conta das especificidades de comportamento que são atribuídas a ele nos trechos acima, o que pode estar relacionado a todas às questões individualistas com as quais o ministro convivia e acreditava: a vaidade, o poder e o orgulho. O cocheiro o levou a uma experiência surreal, naqueles instantes em que o carro voava e pegava fogo e quando o deixou novamente no chão, ele já não era mais, ao menos aparentemente, aquele ministro de antes.

Algo de extraordinário também transparece na presença de uma figura que, segundo o narrador, parecia ser um homem que vinha vestido com o mesmo fardão que ele havia retirado dentro do carro devido ao calor intenso. Os papéis são trocados neste contexto que consideraremos aqui como fantástico. Apesar de haver estudiosos que analisam como sendo um sonho, o conto pode sim ter interpretações múltiplas, pois há sempre uma discussão sobre o fantástico na literatura, como já apontava o teórico Tzvan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 2004, p. 39).

Porém, neste breve estudo iremos considerá-lo ser um conto fantástico. Dessa forma as ações podem representar uma alegoria da condição do ministro. Um sujeito egocêntrico e cheio de certezas sobre si que ao adquirir uma importante posição social é tomado por uma vaidade arrebatadora e, após vivenciar experiências surreais dentro daquele cupê, se vê transformado em um ser “vestido com uma reles libré e uma grotesca cartola” (BARRETO, 2001, p. 39).

Percebemos que Lima Barreto critica no texto “Sua Excelência” a política republicana daquela sociedade, provavelmente a do Rio de Janeiro, que era a mais comum em sua ficção. Tudo isso através de uma alegoria representado pelas ações vivenciadas por um ministro que é descrito com adjetivos exagerados, cheio de ironia e nem sequer é nomeado, além de ter obtido o poder por contas de “obscuras determinações”, ou seja, não foi por capacidade profissional particular e sim por alguma manobra de sistema. É importante sempre ressaltar que Lima Barreto sempre concede às suas produções, além da crítica e da ironia sempre citadas, um teor psicológico por meio do qual os leitores podem refletir sobre o comportamento e se questionar sobre os valores mais íntimos de um ser humano ou de toda uma sociedade.

“MEMNON OU SENSATEZ HUMANA” – VOLTAIRE

O conto de Voltaire “Memnon ou Sensatez Humana” traz, assim como a produção estudada de Lima Barreto “Sua excelência”, questionamentos sobre os preceitos dos quais os homens acreditam e vivenciam. Isso envolve as qualidades, os defeitos e também o poder que são suscetíveis à condição humana e ao âmbito social comum dos nossos personagens.

O presente conto irá retratar, através do olhar de um narrador onisciente, a história de Memnon, um homem comum que um dia, em seu quarto, resolve elaborar um plano para torna-se uma pessoa sensata: “Um dia Memnon concebeu o projeto insensato de ser completamente sensato” (VOLTAIRE, 2002, p. 56). A partir disso, Memnon começa a pontuar situações que podem prejudicar sua busca por esta sensatez, são elas: não amar nenhuma mulher, estar sempre sóbrio e pensar pouco em seu dinheiro e ter desejos moderados. Dessa forma não teria e não estimularia a inveja. Porém, um dia ele avista da janela duas mulheres que o levariam a diversos infortúnios durante a história. Memnon perderá seu dinheiro, sofrerá violência e questionará seu pensamento sobre a sensatez.

Primeiramente, para começarmos uma breve análise, buscando a alegoria da condição humana, devemos lembrar que Voltaire era, além de literato, um grande difusor das ideias filosóficas, um pensador iluminista que estava sempre em defesa da liberdade de expressão e que criticava em muitos de seus textos as instituições religiosas ou políticas, além de satirizar

fundamentos filosóficos com os quais não se identificava.

No caso do conto estudado, as consequências pela busca da sensatez trouxeram um rompimento com um pensamento otimista, pois achava ser possível comportar-se de uma forma totalmente virtuosa, mesmo convivendo com pessoas de valores ambíguos e em meio a uma sociedade que também se mostra contraditória. Memnon ao tentar fazer tudo de forma sensata, acaba se deparando com situações que só trouxeram sofrimento. Em uma das cenas, já com febre e debilitado, Memnon sonha com um ser supremo, um anjo, que desvendará a verdade sobre a sensatez. Memnon, nosso protagonista, pergunta ao anjo: “Então é impossível alcançar esse intento?” exclama Memnon, suspirando. “Tão impossível”, replica o outro, “quanto ser completamente hábil, completamente forte, completamente poderoso, completamente feliz.” (VOLTAIRE, 2001, p. 59). Percebemos, então, que o anjo defende um equilíbrio nas ações, mesmo quando se trata de grandes virtudes como a tão desejada sensatez.

Mas, ao mesmo tempo podemos verificar uma ironia com a ideologia filosófica de Leibniz que defende a tese “do melhor dos mundos possíveis”. Comprovemos tal pensamento no último parágrafo do conto, novamente no diálogo entre o espírito celeste e Memnon: “Mas então certos poetas, certos filósofos estão completamente errados em afirmar que tudo está correto?” disse Memnon. “Estão muito certos”, diz o filósofo lá de cima, “considerando a organização de todo o universo”, “Ah”, replicou o pobre Memnon, “só acredito nisso quando não for mais caolho”. (VOLTAIRE, 2001, p. 60).

Percebemos que o personagem não está conformado com a situação. Ele percebe que não foram justos todos aqueles infortúnios vivenciados. Essa crítica apontada por Voltaire aparece também em uma de suas mais famosas obras chamada, *Cândido ou o Otimismo*, na qual temos o personagem Cândido, um jovem que, após ser expulso do castelo onde nasceu, ganha o mundo, chegando a passar por muitas intempéries, além de sofrer violência e passar por muitas privações. Ao seu lado, Cândido tinha o seu professor e também filósofo Pangloss que defendia o pensamento de estar vivendo no “melhor dos mundos possíveis”. Analisando a narrativa percebe-se a ironia explícita, pois ambos as personagens passam toda a história padecendo das piores situações e mesmo assim Pangloss insistia em dizer que tudo o que acontecia era melhor que o mundo poderia oferecer.

Todos os acontecimentos – dizia às vezes Pangloss a Cândido – estão devidamente encadeados no melhor dos mundos possíveis; pois, afinal, se não tivesses sido expulso de um lindo castelo, a pontapés no traseiro, por amor da senhorita Cunegundes, se a Inquisição não te houvesse apanhado, se não tivesses percorrido a América a pé, se não tivesses mergulhado a espada no barão, se não tivesses perdido todos os teus carneiros da boa terra do Eldorado, não estarias aqui agora

comendo doce de cidra e pistache. Tudo isso está muito bem dito – respondeu Cândido, – mas devemos cultivar nosso jardim (VOLTAIRE. 2001, p. 146).

Cândido passa por muitas dificuldades por conta da sua ingenuidade, porém, ao fim da obra, o protagonista passa a acreditar que também é preciso cultivar o jardim, ou seja, trabalhar, se esforçar, ser um pouco mais racional e não somente apegar-se a pensamentos metafísicos. Deve-se procurar melhorar a situação, mantendo, como o texto de Voltaire ressalta, longe do vício, do tédio e da necessidade. Portanto, percebemos que tanto Cândido, como Memnon buscaram acreditar de forma otimista na condição de vida do homem, seja acreditando na mudança de comportamento, buscando a sensatez, ou aceitando estar no melhor dos mundos possíveis. Além disso, os dois também experimentam, através das circunstâncias de suas ações, a desilusão quanto as suas ideologias.

Na verdade, o enredo de Voltaire expressa, por meio de imagens, críticas a um sistema, utilizando, assim como Lima Barreto, a ironia e o sarcasmo. Isso acontece quando, por exemplo, o narrador descreve as ações tratando o personagem sempre como o sensato Memnon, o que atribui ainda mais um tom irônico à situação. A Alegoria, no conto de Voltaire, pode ser percebida através de algumas ações do personagem: a intenção dele de seguir uma conduta perfeita, as consequências que Memnon sofre por tentar ajudar, as relações de poder referentes à figura do sátrapa que prejudica ainda mais o personagem, a indagação sobre a filosofia. Enfim, todas essas questões que levam os leitores a refletirem sobre o comportamento e os anseios humanos.

Para finalizarmos, podemos aproximar o conto *Memnon e a sensatez humana* a um dos diálogos do grande filósofo Platão. Pois, neste texto também há um personagem chamado Memnon, que expõe algumas indagações a respeito da teoria da Reminiscência e sobre o processo de aprendizado. Durante uma conversa com Sócrates, que o fala: “Sócrates: - Não faz muito, excelente Mênon, que te chamei de habilidoso! Perguntas se te posso ensinar, quando agora mesmo afirmei claramente que não há ensino, mas apenas reminiscência” (Platão - Teoria da Reminiscência p. 56).

Nesse diálogo, o personagem principal pretende saber de Sócrates se é possível aprender sobre a virtude. O filósofo segue relatando no texto explicações que pretendem esclarecer a teoria que é tão conhecida no campo da filosofia. Tanto o Memnon, de Voltaire, como o Mênon, de Platão, buscam apreender qualidades positivas de um ser humano: a sensatez e a virtude. No caso do Memnon, do escritor francês, a busca por ser completamente sensato não o trouxe bons resultados, apresentando ser a forma que o filósofo e autor Voltaire expressou para indagar questões filosóficas e humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos “Sua excelência” e “Memnon ou a Sensatez Humana” apresentam, através dos personagens ministro e Memnon, uma crítica direta à sociedade que enaltece as posições sociais e o egocentrismo. Por meio das ações desses dois personagens, uma reflexão sobre o comportamento humano é representada e os vícios e as virtudes de todas as pessoas são expostas. Com um tom de ironia, sátira e traços do fantástico, Lima Barreto e Voltaire conseguiram narrar histórias que se tornaram atemporais e universais instigando as mais íntimas questões sobre a condição do homem em uma sociedade.

Lima Barreto, usando sempre o lado psicológico dos personagens criticava em suas obras não só aspectos íntimos como o fanatismo, mas também utilizava de sua arte para desaprovar instituições importantes, como a república, tudo isso envolto nas ações das figuras que o escritor elaborou para simbolizar a sociedade. Voltaire, um dos ícones da literatura francesa, escreve com características próprias de um estilo crítico e engajado do século XVII enredos que problematizam questões políticas e comportamentais, além de questionar as ideologias seguidas nos enredos. Neste conto, por meio do peculiar personagem Memnon, uma figura que pretende tornar-se completamente sensato, o autor apresenta o comportamento mesquinho de alguns personagens, mas também apresenta uma visão negativa da mulher, questão a ser analisada melhor em outra oportunidade, além de apresentar e problematizar por meio da ficção importantes ideias filosóficas.

Portanto, os dois contos brevemente aqui estudados incitam o questionamento sobre a conduta humana. Personagens que são levados por circunstâncias ou até mesmo por posições sociais, como no caso do ministro que é alimentado por uma vaidade exagerada, por exemplo, ou ainda pelo anseio de uma mudança de atitude, no conto de Memnon quando o personagem busca pela total sensatez. Foucault destacou em um de seus escritos: “a busca por uma forma de moral aceitável para todos no sentido de que todos teriam de se submeter a ele parece-me catastrófica” (FOUCAULT, 1994, p. 706). Os contos de Lima Barreto e Voltaire, apesar de curtos e simples, apresentam além de uma excelente ficção para o deleite dos leitores, uma representação ou alegoria dos defeitos e das qualidades que todos nós possuímos.

REFERÊNCIAS

E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. **Alegoria** Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

VOLTAIRE. **Para gostar de ler Volume 11- Contos universais**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BARRETO, Lima. **Para gostar de ler Volume 11- Histórias Fantásticas**. São Paulo: Editora Ática 2001.

RAGO, Margareth. Luiz B. Lacerda Orlandi. Alfredo Veiga Neto (orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzchianas**. Rio de Janeiro: Editora DP &A, 2002.

FOUCAULT. **Dites et écrits**. Vol. IV. Paris: Editora Gallimard, 1994.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2008.

Universidade Federal de São Carlos. **Sócrates e Mênon** Disponível em: <<http://www.dm.ufscar.br/hp/hp157/hp157001/hp157001.html>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

A DIMENSÃO ÍNTIMA E SOCIAL DA CASA NA LÍRICA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

Ingrid Suanne Ribeiro Costa

André Pinheiro (orientador)

Universidade Federal do Piauí

RESUMO:

Em seus estudos sobre a fenomenologia da criação poética, Bachelard afirma que a casa é uma das imagens que revela com mais clareza a intimidade e as lembranças do homem. Já Oziris Borges Filho introduz de modo mais objetivo e explicativo o conceito de topoanálise. Em outra linha, Luis Alberto Brandão mostra como a intimidade da casa pode se relacionar com questões de ordem social e estrutural. Percebe-se, portanto, que a casa é uma imagem cara para a literatura de diversas nações. Na poesia de Maria Lúcia dal Farra, tanto a vida íntima quanto as cenas coletivas e familiares são retratadas através de cômodos e objetos espalhados pela casa. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar a imagem da casa através de uma perspectiva social na obra dessa poetisa. Para tanto, foram examinados alguns poemas extraídos do volume “Livro de auras” – obra em que a imagem da casa aparece de forma muito contundente. Em seguida, verificou-se o modo como as interações humanas são desencadeadas nesse espaço. Observa-se que o eu-lírico relembra as cenas da infância e as reuniões familiares (principalmente os fatos ocorridos com a sua vó) através dos cômodos e dos objetos presentes no ambiente domiciliar. Logo, esses elementos são responsáveis por despertar e aquecer a memória familiar do sujeito lírico. Conclui-se, portanto, que as dimensões íntima e social do espaço têm um caráter extremamente humanizador, sempre revelando uma densa e aguda experiência de vida.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço ficcional. Memória familiar. Casa.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há anos atrás, a teoria da literatura passou a considerar de modo mais abrangente a categoria espaço abrindo o corpus de estudo para novas análises do objeto literário. De acordo com Brandão, principalmente as correntes sociológicas e culturais se interessam pelo o estudo do espaço

na literatura por considerarem determinantes para caracterização dos personagens ou do eu-lírico de modo social e cultural.

Borges Filho, por sua vez, defende que o estudo do espaço é necessariamente interdisciplinar. E por isso requer conhecimento em outras áreas como Geografia, História e Arquitetura. Para ele é inegável que a literatura retrata o homem através das relações com o mundo, conseqüentemente, o homem habita um espaço que se dirige a partir dos valores, da cultura e da sociedade a qual pertencente.

Vale ressaltar que foi Bachelard o primeiro a fomentar uma pesquisa delineadora sobre o espaço na literatura em seu livro *Poética do espaço*. Afirmando que o espaço, especialmente a casa, é responsável por estimular a lembrança do homem, assim como determinar o sujeito de modo mais íntimo possível.

Na literatura a categoria do espaço é capaz de definir o sujeito tanto como sujeito através da sociedade que participa e até mesmo demonstrar a sua intimidade. É impossível que não se leve em consideração as teorias do espaço ficcional ao analisar obras literárias. Para tanto neste trabalho analisamos algumas poesias de Maria Lúcia dal Farra cuja obra é possível observar a organização estrutural do espaço, em especial da casa, como modo de denunciar elementos de ordem social e humana.

Maria Lúcia dal Farra escreveu três livros de poesia: *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002) e recentemente *Alumbramentos* (2013), o qual foi agraciado com o Prêmio Jabuti de melhor livro de poesia. Com isso para seleção do corpus deste trabalho, escolhemos primeiramente as poesias que possuem a imagem da casa, em seguida separamos poesias que demonstrassem alguma interação humana.

Desse modo foram escolhidos 5 poemas do *Livro de Auras* (Manhã, Geração, Vida presa, Inventário de alegrias e Arqueologia). Nesses poemas, tanto a vida íntima quanto as cenas coletivas e familiares são retratadas através de cômodos e objetos espalhados pela casa. É por esse motivo que pretendemos analisar a imagem da casa através de uma perspectiva social do que intimista. Desse modo, buscamos investigar como o espaço determina e estimula as características sociais e íntimas do eu-lírico.

A INTIMIDADE DO SUJEITO POR INTERMÉDIO DO ESPAÇO

A casa fornece imagens que privilegiam os valores da intimidade do sujeito que a habita, tornando uma espécie de projetor do ser humano, segundo a teoria de Bachelard. Ele também define a topoanálise como sendo o estudo psicológico dos lugares de nossa vida íntima. E

para análise o poeta é o indivíduo propício a ler a natureza da casa, pois é especialmente a partir da observação que ele revela toda a sua intimidade. Concluindo que a casa é um instrumento de topoanálise, apesar de primeiramente tentarmos analisá-la racionalmente por ela ser composta de materiais rígidos e bem visíveis, porém ela representa um espaço que condensa e defende a intimidade do homem, visto que a casa para Bachelard é um “estado de alma” por conter a fala da intimidade do sujeito que nela mora.

Bachelard também comenta sobre a imensidão íntima a qual é uma intensidade de ser e de um ser que mesmo com a imensidão do mundo transforma-se em uma intensidade do nosso próprio ser íntimo, sendo essa imensidão uma dimensão da intimidade; pois, apesar da imensidão do mundo ao nosso redor, podemos o olhar de modo sensível de acordo com a nossa intimidade, tornando-se o íntimo o valor principal da imensidão. Assim, o espaço íntimo e o espaço exterior constantemente excita um ao outro, uma vez que o poeta ao objetivar um objeto segue a sua intimidade. E é por meio dessa imensidão do mundo que torna o espaço da intimidade e o espaço do mundo juntos de forma interligada. Com isso, o grande espaço transfigura-se em amigo do ser.

Havendo, portanto, uma dialética entre o interior e o exterior em que o confronto do ser do homem com o ser do mundo se tocam facilmente. Afinal mesmo quando saímos do ser, estando no exterior, temos que retornar a ele, ao interior, novamente. Mas, mesmo estando no interior ou no exterior, ambos são íntimos em razão de tanto no exterior como no interior há a intimidade do sujeito. Bachelard, então, conclui que o sujeito é o ser entreaberto.

Apesar de Borges Filho considerar que a topoanálise seja mais do que um estudo psicológico, como afirma Bachelard, devendo ser também abarcadas outras abordagens sobre o espaço como inferências sociológicas e filosóficas dentre outras. Ao citar Hobbes e Kant sobre a subjetividade do espaço, Borges supõe que a realidade do espaço irá depender de quem interpreta e que essa subjetividade é fundamental para o que estar no exterior. Fazendo-se necessário o continente, o conteúdo e o observador para a topoanálise formando o que se entende por espaço.

De acordo com Borges Filho na topoanálise deve-se também observar os sentidos humanos que usamos para termos contato com o espaço habitado, chamado de gradientes sensoriais. O sentido que normalmente o ser humano utiliza para perceber o espaço é o da visão, porém esse é o que está mais distante da relação objeto e espaço, além de ser por meio dele que visualizamos as diferenciadas cores que podem determinar em qual tipo de espaço estamos presente, visto que as cores são símbolos denominadores. Além da visão, comumente usamos o tato para sentirmos o espaço que habitamos; todavia, esse já possui uma distância menor entre o ser objeto e espaço.

Borges Filho, igualmente, comenta através da denominação do que seja espacialização que é o modo com o espaço fora instalado dentro da narrativa e quanto mais o narrador ou o eu-lírico manifesta seu sentimento com dependência do espaço mais a espacialização será subjetiva.

Brandão, também, dialoga o quanto o sujeito é relevante para operacionalizar o espaço, já que sujeito e espaço são intimamente interligados. E especialmente ao observarmos o espaço, através da psicologia, a intimidade do sujeito faz-se importante vinculado ao significado simbólico. Até porque o sujeito existe por ele estar inserido em algum lugar, pois o espaço constitui um sistema variável de relações determinadoras que proporciona a descoberta do como, onde e quando o homem se fez presente em algum local.

O ESPAÇO ACARRETANDO A LEMBRANÇA

Bachelard enuncia que a casa contribui para a lembrança e a imaginação e que ambas não se dissociam. Em razão de, por exemplo, quando mudamos de casa sempre nos lembramos de como era na antiga moradia e imaginamos como a recente pode ser melhorada. Ele também afirma que é pelo poema que se chega ao fundo poético do espaço da casa.

Com isso ele afirma que a casa é responsável por integrar os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, visto que sem a casa o ser humano seria disperso e é por meio dela que muitas das nossas lembranças estão guardadas; já que localizar uma lembrança somente através do tempo é mais difícil, além de requerer mais da memória, diferentemente de quando possuímos um objeto ou principalmente quando estamos no espaço em que bons ou maus momentos ocorrerão, conseqüentemente à ação de lembrar passa a ser instantânea.

A casa natal também foi discutida por Bachelard, pois, para ele, a casa natal eterniza em nós a hierarquia das múltiplas funções de habitar, afinal essa casa fora o primeiro espaço que de fato habitamos, até porque é na velha morada que nos sentimos realmente seguros diferentemente na casa das ruas onde habitamos de modo passageiro.

E ao retornamos novamente a essa casa natal, a habitamos pela lembrança e passamos a reviver nossos sonhos até mesmo os de infância e quando ela não mais existe resta-nos somente os valores do sonho que tentam conservá-la viva por meio da caracterização do ser humano. Esses sonhos nos arrebatam de modo intenso que surpreendem até mesmo os nossos devaneios, chegando a duvidar se vivemos, onde vivemos; assim, o nosso passado passa habitar de forma realista nas nossas vidas.

Já Brandão diz que há um sujeito de memória que possui a finalidade de solidificar a construção textual por meio da materialização de determinados lugares e quando o local habitado é

destruído, o sujeito existente e o lugar que existia tornassem inexistentes. Vale ressaltar que os objetos que estão situados no espaço funcionam como cristalizadores do passado.

RELAÇÃO AFETIVA COM O ESPAÇO

O personagem ou o eu-lírico se relacionam com o espaço de modo diverso, uma vez que eles se comportam de acordo com o sentimento nutrido perante o espaço habitado, é o que comenta Borges Filho. Para ele também existe uma relação de semelhança do personagem ou do eu-lírico com o espaço, chamando de espaço homólogo. Já quando há uma relação de contraste do íntimo do personagem ou do eu-lírico com o espaço, é chamado de espaço heterólogo. É de suma importância frisar que o relacionamento a ser nutrido com o espaço dependerá da cultura a qual o sujeito pertence, pois através da cultura o homem modifica e constrói o espaço a sua imagem e semelhança.

Borges Filho afirma, também, que a relação sentimental, experimental, vivencial existente entre personagem ou eu-lírico e espaço chama-se topopatia, podendo ocorrer de modo afetivo e positivo caracterizando a topofilia. E quando a ligação entre personagem ou eu-lírico ocorre de forma negativa, maléfica, chama-se de topofobia, cabendo, assim, ao topoanalista investigar três temas da topopatia que se inter-relacionam e se completam como a percepção, atitudes e valores, percebendo o espaço onde o personagem, eu-lírico ou narrador vivem.

Além disso, o topoanalista deve observar quais os sentidos humanos estão sendo utilizados para percepção do espaço habitado, a fim de determinar com melhor precisão qual o sentimento que está sendo desenvolvido ao espaço de acordo com os sentidos.

DETERMINAÇÃO DOS CÔMODOS DA CASA

“A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar.”(BACHELARD, 2008, p. 53). Os cômodos, principalmente naqueles em que ficamos só, além da própria casa, contribuem para vir a tona as lembranças e sonhos de tempos passados, formando, assim, uma casa onírica a qual é uma casa de sonhos e lembranças.

A atividade doméstica é a que mais guarda de modo ativo a casa, pois une o passado mais recente e o futuro mantendo, assim, seguro o ser humano. E o quarto em grau superior é o que conserva a intimidade do ser, pois esse cômodo da casa é o espaço mais íntimo da residência que habitamos, colaborando até mesmo na descoberta de quem somos verdadeiramente, de acordo com Bachelard.

REUNIÕES FAMILIARES: DEFINIÇÃO SOCIAL E ATIVAÇÃO DA MEMÓRIA

Como para Borges Filho a toponálise deve considerar outras áreas do conhecimento além da psicologia, assim ela passa a ser um estudo interdisciplinar que oferece, conseqüentemente, um maior entendimento sobre o espaço ficcional ao topógrafo. Até porque, como enuncia Brandão, o espaço é determinado pela cultura que o seu povo possui e o modo como também o vemos é por meio dos valores que possuímos. E a literatura demonstra que esses valores são constantemente mudados, por conseguinte, transformamos o nosso espaço de acordo com as nossas transformações íntimas e até mesmo através do gosto coletivo e familiar sobre uma determinada tendência. Porém, vale acrescentar que o olhar do narrador, personagem e do eu-lírico sobre o espaço que habita na literatura, é influenciado pelo modo como ele visualiza ou visualizou o seu espaço, podendo conter incertezas e mesmo aprisionamentos em um espaço que é/era seu.

Já que o espaço ficcional é demonstrado ao leitor por meio da forma como o eu-lírico, o narrador ou o personagem veem o mundo, tal fato aos topógrafos serve com a finalidade de desvendar as condições históricas e sociais dos personagens, do eu-lírico e narrador, favorecendo a Brandão denominar a existência do espaço social e do espaço psicológico em que aquele observa, descreve e analisa ambientes que determinam quase sempre com objetivo crítico os vícios e as deformações da sociedade.

Com isso, nas poesias de Maria Lucia dal Farra é possível designar que com as reuniões familiares, ocorridas no cômodo da sala, qual era a relação familiar coexistente, além de visualizar a memória afetiva da poetisa.

É perceptível nas suas poesias que a sua família era patriarcal, conforme o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, caracterizável pela própria estrutura da casa a qual era mais representativa ou significativa e maior servindo como ponto de apoio material ao sistema patriarcal. Dessa forma o espaço exerce de modo a instituir como era a relação familiar nessas moradias, como a separação dos indivíduos por sexo forte e sexo fraco, sendo o homem o sexo forte e mandante em todas as ações a serem ocorridas no lar. E o sexo fraco, a mulher, limitava-se aos serviços e atividades domésticas e a cuidar dos filhos.

A casa, o tipo de habitação, sabe-se que é uma das influências sociais que atuam mais poderosamente sobre o homem. Sobre o homem em geral; mas em partícula, sobre a mulher, quase sempre mais sedentária ou caseira. Especialmente dentro do sistema patriarcal, inimigo da rua e até da estrada sempre que se trate de contato da mulher com o estranho (FREYRE, 2004, p. 209).

Portanto, como afirma Freyre, o espaço, em especial, a casa, determina e condiz o que somos e quais as nossas relações sociais. Afinal, o espaço possui estruturas materiais e íntimas que irá caracterizar a nossa própria subjetividade e como resultado configurando qual a sociedade que pertencemos.

METODOLOGIA

Para elaboração deste trabalho escolhemos cinco poesias: Manhã, Geração, Vida presa, Inventário de alegrias e Arqueologia do *Livro de Auras* de Maria Lúcia dal Farra. Dentre as várias poesias lidas e analisadas escolhemos essas por ambas conterem uma mesma temática, a relação familiar e por estarem inseridas em um mesmo espaço ficcional.

Primeiramente escolhemos poesias que possuíam a imagem da casa sendo visualizada por completo ou somente um determinado cômodo. Posteriormente, observamos como o ambiente domiciliar era caracterizado. Logo em seguida, identificamos quais sentimentos e lembranças a poetisa possuía com o espaço da casa e seus elementos. E por fim buscamos visualizar como o espaço habitado nessas poesias determina e caracteriza a subjetividade íntima da poetisa. Com isso buscávamos colher um corpus de poesias com a mesma temática e espaço ficcional habitado.

Depois de termos percebido como a configuração espacial nas poesias de Maria Lúcia dal Farra é determinante para a própria poetisa, utilizamos renomados teóricos do espaço ficcional como Bachelard, Borges Filho e Brandão para melhor compreendermos a importância do espaço na ficção. E por conseguirmos verificar a relação familiar presente nas poesias selecionadas para este trabalho, usamos a Sociologia a fim de termos um maior aporte teórico para afirmar com precisão de acordo com as características dadas pela própria Maria Lúcia qual o tipo de família ela pertencia e como essa família de acordo com sociólogos é denominada.

Vale ressaltar que escolhemos Maria Lúcia dal Farra por ela estar atraindo para si a atenção do público e da crítica especializada, dada a grandeza estética dos seus versos e pela configuração espacial existente. Também por ter sido agraciada com o Prêmio Jabuti (o mais relevante para escritores brasileiros) com o seu livro *Alumbramentos*, além de ser uma poetisa que produz um lirismo quase confessional marcado por tensões humanas que apontam para uma sólida experiência de vida. Dentre seus temas mais constantes, destaca-se a representação contemporânea da mulher.

ANÁLISE DO CORPUS

Para um melhor detalhamento na análise, decidimos averiguar separadamente as cinco poesias escolhidas.

Manhã

- (1) Está é a casa de quatro águas
- (2) (assentada no centro da memória)
- (3) com altas portas de cedro,
- (4) o quintal suspenso em auras –
- (5) alas claras voltadas ao nascentes

- (6) Habituada, entro pelos fundos. Alcanço
- (7) o banco de mármore
- (8) ao pé da escada que subo: aberta
- (9) está a porta da cozinha
- (10) e já um gato me roça a perna –
- (11) ah, o tempo me reconhece!

- (12) Eis que assoma agora a nona
- (13) (tão amorosa!)
- (14) e tudo é um vendaval de luz:
- (15) o fogo da lenha se evola até o varal das carnes defumadas
- (16) escapulindo ao cimo pela vidraça que espia o galinheiro
- (17) - fagulhas, faíscas.
- (18) borbulhas de azul!

- (19) Caio na almofada italiana dos seus braços,
- (20) apalpo nela a ternura deslembada
- (21) e menina de sete anos,
- (22) renasço.

Na poesia *Manhã* é bem perceptível que a primeira estrofe caracteriza estruturalmente como é a casa. E de acordo com essas características é possível determinar a família que habita essa moradia como sendo tradicional e possuidora de um excelente poder econômico. No primeiro verso,

é interessante observar o pronome demonstrativo “esta” que por acaso é a palavra que inicia a poesia e que nos demonstra a presença do eu-lírico no ambiente.

Já na segunda estrofe, compreendemos que a poetisa ao comentar o avistado ao entrar na sua casa afirma que entrou pelo fundo, sendo algo não comum, pois ao adentrarmos em uma residência entramos normalmente pela frente. Com isso Maria Lúcia dal Farra brinca dialeticamente com o entrar pela frente e pelo fundo.

Na terceira estrofe, conseguimos visualizar um espaço que ganha vida, principalmente do décimo quinto ao décimo oitavo versos com as palavras *fagulhas*, *faíscas* e *borbulhas de azul*. É nessa estrofe que percebemos também o quanto Maria Lúcia dal Farra amava a sua avó chamada de nona (modo como é denominado vó em italiano), conseqüentemente a poetisa é descendente de família italiana. Também é notório observar que a imagem feminina está vinculada ao cômodo da cozinha.

Somente na última estrofe do poema é que identificamos que tudo o que fora contado ao longo da poesia são meras lembranças de tempos passados pelo eu-lírico. Dessa forma, percebemos a desfocalização do tempo em que mesmo a poetisa ao iniciar a poesia ter utilizado o pronome demonstrativo “esta” no penúltimo e último verso ela já enuncia que a menina de sete anos havia renascido. Ou seja, o tempo de experiência passado por Maria Lúcia não é o mesmo do tempo do discurso.

Geração

(1)Na casa do meu pai

(2)eram dez

(3)(tirante os pais)

(4)Olho para essa galeria de pessoas sentadas

(5)à volta do núcleo comum

(6)e me reconheço em cada uma.

(7)Eu sou a mesa

(8)o lugar onde apoiaram os sonhos,

(9)a polenta,

(10)a lamparina acesa que

(11)(na noite)

(12)recortou e fundiu rostos.

Na poesia *Geração* é que percebemos de fato o quanto a família de Maria Lúcia dal Farra era patriarcal principalmente ao citar no primeiro verso do poema “*na casa do meu pai*”. Assim colocando em evidência a figura masculina.

Na segunda e última estrofe, a poetisa utiliza da reificação que, diferentemente da personificação, torna o ser humano objeto. Nesse caso, Maria Lúcia dal Farra transforma a sua família sentada em fotografia; no quarto verso, além de se auto intitular como uma mesa. Ela utiliza o objeto mesa por esse ser um móvel forte e que possui variáveis funções, em especial o de reunir pessoas. Desta maneira, como podemos observar do oitavo ao décimo segundo versos a poetisa se autodenominou como mesa com o objetivo de dizer metaforicamente que ela proporciona a reunião familiar que, por conseguinte acarreta projetos, ideias e sonhos.

Vida presa

- (1) A luz da candeia condensa a sala
- (2) no seu círculo fortuito.
- (3) Fora desse cinto
- (4) (e volta)
- (5) o silêncio se assenhora dos objetos mortos.
- (6) O porta-retrato do meu pai,
- (7) a caixinha de chifre
- (8) onde a penúltima bisavó persiste
- (9) em guardar seus minúsculos requintes:
- (10)pedrinhas inúteis,
- (11)botões da farda de um músico,
- (12)contas soltas dum rosário,
- (13)um brinco –
- (14)desparceirado e viúvo.

- (15)Na penumbra
- (16)a aura rememora
- (17)minha pequena história.

O cômodo representado na poesia *Vida presa* é a sala. E nos primeiros versos da primeira estrofe é perceptível o espaço como encenação de teatro. Já no quinto verso, mais uma vez

é visível a representação de uma família tradicional com a palavra “*assenhora*”. Além disso, a partir do sexto verso ao décimo quarto é evidente a representação de integrantes da família através dos objetos familiares como as pedrinhas inúteis que nos remete à infância, o botão da farda de um músico que faz referência a um homem, a conta solta dum rosário à velhice e um brinco a mulher. Portanto, simples objetos que estavam contidos na caixinha de chifre nos mostram a dimensão íntima e social da poetisa.

Diferentemente das poesias anteriormente analisadas, em *Vida presa* é possível verificar com a última estrofe o sentimento de tristeza que Maria Lúcia dal Farra nutre as lembranças que foram encadeadas por objetos familiares; principalmente com a palavra “*penumbra*” no décimo quinto verso que significa uma sombra incompleta, assim nos remetendo à tristeza de lembrar momentos vividos por pessoas que atualmente não estão vivas.

Inventário de alegrias

- (1)Enlaçados um no outro
- (2)diante da mesa farta
- (3)mãe, pai, irmãs, sobrinhos
- (4)dum rosto só filiados
- (5)porque nos amamos e estamos juntos
- (6)porque temos fome
- (7)e de tudo partilhamos.

- (8)Atrás
- (9)o relógio de parede mostra
- (10)(pelo avançado da hora)
- (11)que o dia é de domingo.
- (12)Também
- (13)Na travessa à vista
- (14)a leitosa se quer generosa:
- (15)aniversário de alguém.

- (16)A foto esqueceu a cor
- (17)os sobrinhos estão moços
- (18)e entre mamãe e nós

(19)denso silêncio lacunar

(20)- Há quanto tempo éramos outros?

Na primeira estrofe da poesia *Inventário de alegria* mais uma vez Maria Lúcia dal Farra usa o móvel mesa, cuja principal funcionalidade é reunir a família com a presença da mãe, pai, irmãs e sobrinhos. E o sentimento de alegria é bastante evidente, como a própria poetisa cita no quarto verso e no título do poema. Vale destacar que a mesa além da função de reunir a família também é uma unidade pacificadora das diferenças familiares e representa o patriarquismo.

É notório reparar que a segunda estrofe nos remete mais ainda à reunião familiar típica realizada no domingo. Contudo, já na quarta estrofe percebemos que toda essa reunião familiar no domingo é passado e que todos os bons momentos ocorridos foram até desbotado na fotografia, restando apenas a lembrança, mesmo que turva, de que um dia essa família fora feliz. E que hoje entre a poetisa e a sua mãe há a existência de um conflito, marcado por uma quebra estrutural entre os versos dezoito e décimo nono como forma de relatar a dimensão pessoal da poetisa.

Arqueologia

- (1) Destruíram a casa da minha infância!
- (2) Plantaram sobre ela um edifício
- (3) onde cabem cartórios de registro,
- (4) lojas, apartamentos,
- (5) folhagens artificiais.

- (6) Que é feito do meu quintal,
- (7) da velha jabuticabeira
- (8) (que com líricas forquilhas ainda tento suster),
- (9) do pé de jambo, cujo perfume
- (10) se asilava na loção de barba do meu pai?
- (11) Ali enterrei meu cachorro
- (12) plantei (sob os olhos da nona)
- (13) minhas primeiras rosas.
- (14) Cadê a parreira de uvas roxas
- (15) (miúdas) que nos manchavam a boca –
- (16) única raiz trazida da terra pela bisavó,
- (17) e em cuja gruta

(18) ela nunca foi estrangeira?

(19) Que é feito da cerca

(20) que desafiava minha ciência?

(21) Hoje somos todos fósseis.

Na poesia *Arqueologia* logo a primeira palavra que inicia o poema é “*destruíram*”, verbo que está no passado que atua no contexto como corte na subjetividade do eu-lírico, pois houve uma mudança do espaço em que a casa que está sendo destruída já foi e não é mais a residência da poetisa. Com a primeira estrofe é claro a mudança espacial em que a urbanização – o capitalismo – transforma a simples e rústica arquitetura rural.

Verificamos com a segunda estrofe o desespero de Maria Lúcia dal Farra com a possibilidade de perder todas as lembranças familiares que estavam enraizadas juntamente com a casa natal que estava sendo destruída. Esse fato é evidenciado com o uso de conjunções integrantes “*que*” no sexto verso e no décimo nono. É notório salientar que ao mesmo tempo em que a poetisa sente desespero em perder as lembranças, ela cita fatos ocorridos de sua subjetividade. Também devemos comentar o décimo nono e o vigésimo versos uma vez que esses nos remetem aos limites que o espaço pode proporcionar, nesse caso foi favorecido o limite entre o espaço e o conhecimento do eu-lírico.

O mais primoroso nessa poesia é o último verso em que é visível o quanto a poetisa tem consciência que a destruição da sua casa natal transformou tudo em fósseis (restos e vestígios de algo) os quais possibilitam a recuperação das lembranças ocorridas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante o exposto, constatamos o quanto Maria Lúcia dal Farra se alto caracteriza com suas poesias, seja a sua subjetividade como a sua própria relação social através das reuniões familiares. É notório também o quanto a poetisa relembra fatos ocorridos até mesmo os de infância por meio da casa natal, dos cômodos e de objetos que pertencem à morada, além dos objetos herdados. Com isso, esses elementos são responsáveis por despertar e aquecer a memória familiar do eu-lírico.

Conclui-se, portanto, que as dimensões íntima e social do espaço têm um caráter extremamente humanizador, sempre revelando uma densa e aguda experiência de vida, em que o social representado pela estrutura familiar patriarcal pode determinar a intimidade do eu-lírico, sendo principalmente o espaço habitado um caracterizador e denominador de quem o habita.

Portanto, o espaço na ficção pode ser responsável por nos mostrar a intimidade do sujeito, as lembranças íntimas e sociais, as relações afetivas com o espaço e a definição da sociedade que o sujeito pertence.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fortes, 2008.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. OLIVEIRA, Silva Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FARRA, Maria de Lúcia. **Livro de auras**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e senzala**. 51ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2007.

_____. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcal rural no Brasil**. 16 ed. São Paulo: Nacional, 2006.

A ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO EM “LAVOURA ARCAICA” E “O QUARTO EM ARLES”

Ana Laís Silva Carvalho³

André Pinheiro⁴

Universidade Federal do Piauí

RESUMO:

Durante séculos, a categoria do espaço foi pouco privilegiada pelos estudos literários, já que comumente era vista como mera ambientação da narrativa. Nas últimas décadas, as teorias espaciais começaram a adquirir uma conotação mais dinâmica, passando a estabelecer laços mais estreitos com o indivíduo. Este trabalho tem por objetivo traçar um paralelo entre a estruturação do espaço operada no romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e no quadro “O Quarto em Arles” (1889), de Vincent van Gogh. No romance, procura-se analisar a construção do espaço através das memórias do narrador; no quadro, serão analisados os efeitos de sentido produzidos pelo emprego dos traços, das cores e das formas que o compõem. Para tanto, foram selecionados os capítulos I e III do romance de Nassar (passagens em que o narrador revela a sua intimidade no quarto de uma pensão da cidade onde fora viver depois de abandonar a fazenda da família) e a obra pictórica “O Quarto em Arles”, representação do espaço em que van Gogh teria supostamente vivido antes de ser internado em um hospício. As duas obras se aproximam por ambas representarem o quarto de forma bastante expressiva – um lugar marcado pelos sentimentos e pelas experiências íntimas dos seus moradores. Embasado nos estudos de Bachelard (2008) sobre as imagens espaciais, de Santos (2001) sobre a organização estrutural do espaço e de Yi-Fu Tuan (2006) sobre a relação afetiva do sujeito com o espaço, conclui-se que o espaço literário é também uma forma de expressão humana e comporta aspectos de ordem social, cultural, histórica, psicológica, simbólica etc.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço ficcional. Raduan Nassar. Vincent van Gogh.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

³ Aluna de Graduação em Letras Português. Membro do Núcleo de Pesquisas em Literatura contemporânea – NUPLIC, integrante do Grupo de Estudos de Teorias do Espaço Ficcional. Iniciação Científica Voluntária/ ICV. (annasial@hotmail.com).

⁴ Professor orientador. Doutor em Estudos da Linguagem na área de Literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Presidente do Núcleo de Pesquisas em Literatura Contemporânea – NUPLIC. Professor adjunto da Universidade Federal do Piauí.

A categoria do espaço, pouco privilegiada durante séculos pelas teorias literárias, somente a algumas décadas começou a adquirir uma conotação mais dinâmica, passando de mera ambientalização da narrativa – como antes era vista – a estabelecer laços mais estreitos com o indivíduo. Com o pioneirismo de Gaston Bachelard, em seus estudos difundidos na obra *A Poética do Espaço*, publicada em 1957, foi possível pensar o espaço como algo humanizado, e não secundário ou de menores níveis no grau de importância para a narração/poética literária, antes vista como uma caixa para inserir personagens e estes praticarem suas ações; desde então, tomou-se conhecimento que o espaço refletia na personagem e a personagem refletia no espaço, ainda mais este, pois sem a experiência humana não há dinamicidade, não há espaço físico. Assim, o espaço assume uma importância fundamental de instituição da narrativa, como um componente literário dotado de bastante expressividade e opera transformações no indivíduo e em suas ações.

Portanto, percebe-se de imediato a natureza interdisciplinar da categoria do espaço para os estudos literários, tem-se que partir de conceitos que são externos à ficção, como os da Geografia, da Arquitetura, da Sociologia, a conceitos que são próprios das análises literárias. Objetivando integrar a realidade social a literatura é importante acentuar ao conceito proposto por Antônio Candido de “Redução estrutural” que é “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2004, p. 9). Na literatura, os autores tendem a projetar aspectos relevantes para a construção da personagem em objetos que o cerca e lugares pelos quais ele se desloca, propiciando uma aproximação com elementos naturais do “mundo real” do leitor que identifica as emoções e a personalidade da personagem por meio da percepção das imagens criadas. O romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, tem muitos aspectos que se enquadram no conceito de *Redução estrutural*, quanto a questões de ordem social, cultural, simbólica, psicológica e histórica. Este artigo tem por finalidade traçar um paralelo entre a estruturação do espaço operada no romance de Nassar pelas memórias do narrador-personagem e no quadro “O Quarto em Arles” (1889), de Vincent van Gogh, uma obra pictórica que revela toda uma expressividade do ser enquanto morador do quarto através da luz e das cores, dos contornos imprecisos que aglutinam os objetos uns nos outros e o torna um espaço homogêneo, passando uma ideia de movimento à cena. Portanto, foram analisados os efeitos de sentido que são produzidos pelo emprego dos traços, das cores e das formas que compõem o quadro de van Gogh, tomando por base *Os conceitos fundamentais da História da arte* de Heinrich Wölfflin, que teorizou sobre as diferenças entre as obras Renascentistas e as obras Barrocas.

Para este estudo, foram selecionados os capítulos I e III do romance de Nassar, que

contêm passagens em que o narrador revela a sua intimidade no quarto de uma pensão da cidade onde fora viver após abandonar a fazenda da família para, então, viver intensamente conforme suas próprias regras longe das convenções moralistas da tradição familiar e do absolutismo patriarcal que mascarava as relações dos membros da família. E a obra de van Gogh, “O Quarto em Arles” uma representação do espaço onde van Gogh supostamente teria vivido – antes de ser internado por problemas mentais em um hospício, e que logo após viera a morrer – em um quarto de pensão da “Casa amarela” em Arles. Esta obra é uma da série de registros dentre cartas e pinturas de van Gogh para seu irmão Theo, em uma destas cartas para o irmão, em relação a esse quadro van Gogh explica as suas intensões ao registrar seu próprio quarto, uma realidade exagerada em que, segundo ele, “a cor se encarregará de tudo, insuflando, por sua simplificação, um estilo mais impressivo às coisas e uma sugestão de repouso ou de sono, de um modo geral.” E continua, descrevendo minuciosamente as características de seu aposento, os detalhes dos objetos dispostos, a ausência da claridade, os traços:

As paredes são violeta-pálido. O piso é de ladrilhos vermelhos. A madeira da cama e das cadeiras, amarelo de manteiga fresca, os lençóis e almofadas de um tom leve de limão esverdeado. A colcha, escarlata. A janela, verde. A mesa de toalete, laranja; a bacia, azul. As portas, em lilás.

E é tudo. Neste quarto nada existe que sugira penumbra, cortinas corridas. As amplas linhas do mobiliário, repito, devem expressar absoluto repouso. Retratos nas paredes, um espelho, uma toalha e algumas roupas (GOGH, 2008, p. 549, grifo do autor).

Tomar como objeto a representação do espaço nestas duas obras de suportes diferentes, que representam uma humanização do espaço, é um trabalho interdisciplinar, como já frisado anteriormente, sobre a categoria do espaço na literatura, como já teoriza Bachelard, ao lançar uma nova vertente para os estudos literários, a Topoanálise – “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida” (BACHELARD, 2008, p. 28) tomado este conceito e ampliado por Oziris Borges Filho, sobre o espaço literário, afirma que “ele é naturalmente interdisciplinar. Assim, cumpre ao topoanalista a pesquisa da questão espacial também na geografia, na filosofia, na história, na arquitetura, etc.” (BORGES FILHO, 2007, p. 13). Quanto à obra pictórica de van Gogh, vale ressaltar que, por mais que as descrições feitas pelo próprio pintor sejam fortes influências para a análise do observador, para este estudo, tem-se que abandonar estas pistas que van Gogh oferece e, então, se ater para a obra em si, analisar a pintura pela própria pintura.

DESENVOLVIMENTO

Um dos primeiros conceitos de espaço tomados da filosofia pelo campo literário tem

indícios com Aristóteles em que para ele o espaço seria a inexistência do vazio e lugar como posição de um corpo entre outros corpos. Este pensamento estritamente físico de espaço ignora o homem como constituinte do espaço, contudo, considera o espaço no seu aspecto meramente geográfico para localização. O interessante, aqui, revela-se ao tomar a inexistência de espaço se for um vazio, então, para existir o espaço é preciso ter alguma coisa, algum “conteúdo”. Então, esse pensamento reforça a homogeneidade que atrela o homem com o meio, e reflete aspectos de ordem social, cultural, histórica, psicológica, simbólica e etc. Estes aspectos são perceptíveis na obra de Raduan Nassar, que distribui em todo seu enredo elementos estruturalmente reduzidos, como: o quarto da pensão, a fazenda da família descrita todos os cômodos (sala, sala de jantar, quarto do irmão mais novo, banheiro, a casa antiga em ruínas), além da descrição de alguns elementos que compõe este espaços, segundo Santos (2001), ao falar sobre os romances de 30 que se aplica as obras realistas, “o espaço da narrativa *estando* concentrado em cenários “reduzidos”[...] *iam se* definindo as condições históricas e sociais das personagens, onde é possível detectar a correlação funcional entre os ambientes, as coisas e os comportamentos.” (SANTOS, 2001, p. 79. grifos nossos) e continua, ao afirmar que a visão estrita dessa perspectiva acerca do espaço tende a visão determinista do espaço, considerando-o como um componente físico condicionante do “desenrolar” da ação, além do deslocamento das personagens. Borges Filho (2007) classifica o espaço da narrativa de espacialização reflexa em que “os espaços são percebidos através da personagem sem intrusão direta do narrador, exceto se o narrador for também personagem” (BORGES FILHO, 2007, p. 64), marcado assim pela subjetividade da personagem quanto à descrição; e espacialização dissimulada as narrativas “em que os atos das personagens fazem surgir o espaço.” (BORGES FILHO, 2007, p. 65) e também uma relação sentimental, experiencial e vivencial que existe entre a personagem e o espaço, que é uma Topopatia. Veja-se no trecho de *Lavoura arcaica* estas peculiaridades até então apresentadas:

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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido... (NASSAR, 2000, p. 09-10, grifos nossos)

Percebe-se a forma como a personagem principal do romance, André, descreve seu quarto de uma pensão da cidade, carregado de subjetivismo e fortemente atrelado à percepção e aos sentidos do morador desse quarto. É válido ressaltar que a personagem está em uma espécie de êxtase, ou estado de embriaguez que, por consequência, distorce e confunde ainda mais o espaço descrito, e, portanto, uma percepção afetada. Os espaços aos quais o ser humano é exposto, durante toda a existência, são extremamente variados, mas as percepções que se tem desses espaços são ainda mais variadas, como afirma Borges Filho (2007): “Essas variações se devem tanto à formação cultural de cada um que, ao longo dos anos, foi recebendo padrões de interpretação específicos, mas também se deve à própria constituição física, genética de cada ser particular”. Na narrativa de Nassar, a dualidade de sentidos quanto às cores, à materialidade dos objetos e à estrutura do quarto, à disposição dos objetos revela a personalidade do morador. Borges Filho (2007) classifica esses aspectos dos sentidos humanos como Gradientes sensoriais, pois o homem percebe a realidade por meio dos sentidos, de maneira singular e complexa: “por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos” (p. 69), entende-se gradiente como um *continuum* numa relação de distanciamento e proximidade, no caso, do ser humano com o espaço. Sendo assim, os sentidos formam polos que estabelecem a relação entre o sujeito e o objeto. Na narrativa de Nassar, André percebe o espaço pelo sentido da visão “Os olhos no teto...”, “a visão é o primeiro sentido através do qual o ser humano entra em contato com o mundo” (BORGES FILHO, 2007, p. 72); pelo sentido do tato “... se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”; e pelo sentido auditivo “... o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido...”. Esta descrição expõe um personagem em um estado fora do normal, dentro da escala de gradientes sensoriais, percebendo os espaço pelos dois polos extremos visão/tato. Borges Filho (2007) apresenta um gráfico elaborado por Édina Arantes da Silva (1996, p. 140) que relaciona os sentidos e os espaços que os gradientes sensoriais podem proporcionar, desde sentidos denotativos a sentidos conotativos:

Traço sensorial	Espaço de dominação	Espaço de libertação
	Repartição da casa	Morro-Cais-Mar

Visuais	Ordem, limpeza, penumbra, fechado	Desordem, sujeira, claridade, aberto
Táctil	Frio	Quente
Auditivos	Silencioso	Ruidoso

De acordo com o quadro, no trecho do romance supracitado, podemos identificar vários desses traços sensoriais, mas quanto ao espaço, o que predomina é o Espaço de libertação, ou seja, o quarto desordenado, com pouca luz; um excesso de reclusão e obscuridade como se comprova nos trechos seguintes:

“as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito de um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto... (NASSAR, 2000, p. 16).

Acrescentando outro traço sensorial ao quadro, estaria o sentido do olfato, como se vê neste outro trecho do romance: “... e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois carços repulsivos” (NASSAR, 2000, p. 15). Além de tudo, a personagem considera seu corpo como seu lugar, ou seja, um “corpo-quarto” como se ele fizesse parte como material constituinte do quarto, um objeto “pois entre os objetos que o corpo consagra estão primeiro os objetos do corpo” (NASSAR, 2000, p. 9), ainda neste trecho, pode-se perceber traços de como a personagem sente e conhece o espaço, voltando ao conceito de redução estrutural de Candido, aqui todas as atividades sociais ganham reflexo no quarto como o mundo do sujeito, muito reduzido ao seu quarto: “o quarto é inviolável; o quarto é individual, **é um mundo**, quarto catedral...”. Dentro disso, percebermos também a afetividade, o englobamento, a liberdade que a personagem tem com/nesse espaço, além de elementos do contexto sociocultural, como a cor das paredes (“róseo, azul ou violáceo” que dá certa densidade ao ambiente, cores escuras, frieza, recuo), o piso de assoalho (tradicional da arquitetura da época), a velha pensão (demonstra a precariedade, degradação do espaço).

Em um outro trecho do romance, podemos verificar outro aspecto, dessa vez quanto ao distanciamento/proximidade da relação entre André e seu irmão Pedro:

[...] dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos frente de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não dizíamos nada, até que ele estendeu os braços... (NASSAR, p. 11, grifos nossos).

Há uma relação de distanciamento, não no sentido denotativo da palavra quanto a um espaço físico, mas no sentido conotativo revelando a relação familiar desgastada, superficial presente no termo “um espaço de terra seca que nos separava”, terra seca metaforicamente, e até linguisticamente, significa algo que não produz, conseqüentemente, sem vida; útero que não reproduz. Então, verifica-se que o sujeito se constrói à medida que descreve seu quarto e a projeção do espaço no sujeito fica comprovada e evidente no seguinte trecho:

[...] e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado: arrumei as coisas em cima da mesa, passei um pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira... (NASSAR, 2000, p. 16, grifos nossos).

Brandão (2001) classifica três espaços na narrativa, são eles: o espaço social, que abarca configurações sociais e o espaço psicológico, que abrange configurações psíquicas. Sobre o espaço psicológico, se reforça a afirmativa de que o sujeito se projeta no espaço: “[...] o espaço psicológico, muitas vezes limitado ao ‘cenário’ de uma mente perturbada, surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens [...]” (BRANDÃO, 2001, p. 80-81).

Paralelo a todos esses aspectos encontrados no romance de Nassar – especialmente nos capítulos I e III, para efeitos de delimitação do objeto estudado – está a pintura de Vincent van Gogh, “O quarto em Arles”. Como já dito, o ser humano tem a capacidade de percepção do espaço que é variável devido a vários fatores, na literatura com a narrativa a partir da construção de imagens. Em relação à pintura não é diferente, segundo Heinrich Wölfflin, “formas e cores sempre são captadas de maneira diferente, dependendo do temperamento do artista” (WÖLFFIN, 2000, p. 1). Porém, a análise deste quadro neste trabalho desconsidera a figura do artista, e se atenta apenas



para a obra, ou melhor, para a estruturação do quarto representado a fim de traçar um paralelo com algumas características encontradas no quarto de André, de *Lavoura arcaica*. Ao analisar o quadro, percebemos várias características, ou pares de conceitos que Wölfflin apresenta em seus *Conceitos fundamentais da História da Arte*.

Primeiramente que, trata-se de uma obra pictórica, por traços e cores que aparentam o mundo como uma imagem oscilante, portanto a obra pictórica traz, por elementos constituintes, segundo Wölfflin:

Os elementos responsáveis pela produção de um efeito pictórico podem ser

intricamento de formas ou determinados aspectos e iluminações; o aspecto material sólido, estático, será sempre escamoteado pelo estímulo de um movimento que não reside no objeto, o que também significa que todo apenas existe enquanto um quadro para os olhos, não podendo ser tocado pelas mãos, nem mesmo em um sentido imaginário. (WÖLFFIN, 2000, p. 33).

Segundo René Wellek (2003), a obra pictórica significa luz e cor que traduzem imprecisamente os contornos dos objetos, isso mostra que luz e cor são os princípios da composição da obra pictórica. Retornando aos conceitos de Wölffin, para classificar a obra de van Gogh, diz-se que ela ainda tem profundidade, que “conduzem o olho para um fundo distante e indistinto”; a forma é aberta, pelo conjunto de composições assimétricas, que coloca em ênfase um canto da pintura. Pode-se observar que o que chama mais atenção do quadro é a cor escarlate do lençol na cama, um parêntesis para se ater ao significado das cores, a preferência por determinada cor, assim como a preferência por determinado espaço, pode sinalizar sentidos importantes dentro da Topoanálise, e também nas artes plásticas. Nesse caso, o vermelho escarlate é percebido pelo observador mais rapidamente e sugere certa tepidez ao espaço. Um espaço de repouso e descanso como o próprio van Gogh afirmou ao escrever para o irmão sobre esta obra. Porém, é contraditório, como em *Lavoura arcaica*, pois o quarto sendo seu local de intimidade, de segurança para seus moradores, revela a conturbação dos mesmos. “O quarto em Arles” também é uma pintura homogênea, na nomenclatura de Wölffin, unificada, unidade, pois os componentes da cena são altamente integrados. E por último, é de uma clareza relativa ao objeto, ou seja, embaçadas, indistinta. Wölffin (2001) afirma que: “a abundância de linhas e massas sempre levará a uma certa ilusão de movimento, mas são mais ricos os agrupamentos que melhor oferecem as imagens pictóricas” (WÖLFFIN, 2001, p. 34).

O que os dois quartos (da pensão interiorana e da casa amarela em Arles) têm em comum são as aproximações de realidades de seus moradores, por ambas representarem o quarto de maneira bastante expressiva, marcados pelas experiências íntimas dos moradores. Segundo Tuan (1883), “lugar é a mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais [...]” (TUAN, 1883, p. 203), além de aspectos estritamente estruturais, como: pensão, obscuridade, piso de assoalho, cadeira, mesa e etc. Estes objetos estão dispostos de forma que sejam quase que indissociáveis do indivíduo, daquilo que ele reflete.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contudo, pode-se afirmar que as duas obras aproximam-se por conter pontos que convergem para uma forma de expressão humana que comporta aspectos de ordem psicológica, cultural, simbólica, social e etc., ambas reveladas pelo espaço em que estão inseridos. No romance *Lavoura arcaica* vários desses aspectos são percebidos, pela experiência do indivíduo com o espaço e, principalmente, pela percepção através dos sentidos do corpo. No “O quarto em Arles” estes aspectos são percebidos pelas cores e traços, que revelam a intenção de van Gogh em transmitir uma personalidade do morador do quarto. Considerar, pois, a categoria de espaço é algo de extrema importância para se analisar coerentemente obras que fazem representações convergentes a realidade sociocultural e história, pois é no/pelo espaço que as ações humanas são possíveis, e as ações humanas também constroem o espaço.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 9ª ed. São Paulo: Marias Fontes, 2008.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à Topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.

CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte**. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda. 1989.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

VAN GOGH, Vincent. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura; 1. ed.** São Paulo: Editorial Sol 90, 2007.

WELLEK, René. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução na arte mais recente.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

A ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO NAS CANÇÕES DO ÁLBUM *CARIOCA* E NO ROMANCE *LEITE DERRAMADO*, DE CHICO BUARQUE

Allysson Davi De Castro

André Pinheiro (orientador)

Universidade Federal do Piauí

RESUMO:

As canções de Chico Buarque geralmente abordam a complexidade da condição humana e a organização estrutural da sociedade brasileira, tendo, na grande maioria das vezes, a cidade do Rio de Janeiro como cenário. Embora tais características sejam bastante evidentes em suas canções, pode-se dizer que a prosa de ficção buarqueana também comporta o mesmo procedimento e talvez o retrato mais contundente da desconexa sociedade contemporânea esteja presente no seu derradeiro romance, **Leite derramado** (2009). Este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura crítica comparativa de algumas canções compostas por Chico Buarque – sobretudo aquelas presentes no álbum **Carioca** (2006) – e do romance citado acima, atentando para o modo como a relação do indivíduo com o espaço é desencadeada nesses dois gêneros. Trata-se, pois, de um trabalho de cunho interdisciplinar, uma vez que utiliza diferentes elementos intersemióticos para se averiguar questões de ordem simbólica, cultural, histórica e social. De natureza bibliográfica, a pesquisa tem como principais suportes teóricos os estudos de Antônio Cândido (2001) acerca das relações instituídas entre a literatura e a sociedade, e de Luis Alberto Brandão (2013) sobre a estruturação do espaço ficcional. É possível concluir que os dois gêneros de Chico Buarque aqui analisados são resultado de uma intensa experiência com o espaço neles retratado.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço ficcional. Chico Buarque. Leite Derramado. Carioca.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante muito tempo, a categoria do espaço teve um papel negligenciado dentro do panorama dos estudos literários, sendo comumente tratada como mero segmento de organização estrutural da narrativa. No entanto, algumas pesquisas acadêmicas mais recentes que elegeram o espaço como objeto de um estudo sistemático, mostram que o significado de tal categoria é muito mais dinâmico e rico do que supunha ser. Para se ter uma ideia, ainda hoje é corriqueiro o

argumento de que o espaço é uma espécie de pano de fundo montado para que ocorram as ações dos personagens. Evidentemente, a tendência de vermos o espaço somente como uma extensão da nossa visão faz parte dos valores espaciais que carregamos, segundo bem assinala o estudo de Luís Alberto Brandão acerca do assunto:

Quando falamos de espaço na análise de uma narrativa literária, pensamos, imediatamente, no espaço físico por onde as personagens circulam. Isso é uma prova de que temos a tendência de privilegiar as relações estabelecidas por nossos sentidos – no caso da cultura ocidental moderna, sobretudo o sentido da visão. (...) O espaço que ocupo seria, especialmente, aquele que *vejo* (BRANDÃO, 2001, p. 68).

É claro que a mediação desses valores que criamos acerca do segmento físico do espaço pode ser repensada, aprimorada ou até mesmo redefinida, até porque a visão reducionista que se tem do espaço muitas vezes resulta da ausência de conhecimento verticalizado acerca do assunto. Por isso mesmo, ao analisar a estruturação do espaço nas canções e no romance de Chico Buarque, este artigo busca apresentar um conceito de espaço ficcional mais dialético e agregador.

Alguns estudos recentes sobre o espaço ficcional apontam para a ligação indissociável que este elemento mantém com a percepção humana. A criação estética depende, em boa parte, da percepção de mundo do autor, que seguramente é transferida para a obra literária:

A literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na *concretude* dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar a atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido (BRANDÃO, 2001, p. 69).

Assim, a análise que se pretende fazer aqui não se restringe a um espaço determinista ou puramente íntimo, embora a percepção de espaço construída na ficção esteja intimamente ligada às experiências do autor, mas que revela muito acerca da condição social, cultural e histórica de determinada sociedade.

Com seus atuais 70 anos de idade, Chico Buarque mostra-se surpreendente a cada criação artística. A grande maioria das suas produções, seja em verso ou em prosa, revela um autor com um alto potencial de criação estética, de modo que, por mais bela que seja a canção que ele compunha ou por mais engenhoso que seja seu romance, suas habilidades nunca estarão esgotadas e inteiramente retratadas. Bem pelo contrário, as temáticas mais recorrentes em suas produções, são cada vez mais emblemáticas, comportando-se quase como que um fio condutor da tessitura de sua obra, tratando de forma singular e rica os temas de caráter social, que evidenciem um espaço extremamente simbólico.

Postas estas considerações acerca do que nos propomos a estudar, pretendemos analisar a maneira como os sujeitos ficcionais construídos por Chico Buarque, seja nas canções ou no romance, se relacionam com o espaço. Estarão sob análise a construção do espaço nas canções: “O velho Francisco”, do álbum *Francisco* (1987), a canção “Imagina”, em dueto com Mônica Salmaso, presente no álbum *Carioca* (2006), “Subúrbio” do mesmo álbum, “Futuros Amantes” (*Paratodos*, 1993) e “Iracema Voou”, do álbum *As cidades* (1998). Estas canções serão confrontadas, para fins de análise, com o seu penúltimo romance, *Leite derramado* (2009). Queremos mostrar que existe uma estreita relação entre a literatura e a sociedade, tomando como suporte teórico os estudos de Antônio Cândido (2001) e Luís Alberto Brandão (2013) sobre a estruturação do espaço ficcional.

O ROMANCE CANTADO – ANÁLISE DAS CANÇÕES BUARQUEANAS, RETRATADAS NO ROMANCE LEITE DERRAMADO

O primeiro objeto de análise é a canção “O velho Francisco” (Francisco, 1987) que, segundo o próprio Chico Buarque, foi a sua grande inspiração para compor o romance *Leite Derramado*. A leitura crítica dessa canção aponta para a pluralidade de sentidos e percebe-se explicitamente que ela narra, em poucos versos, a mesma história retratada no romance supracitado. A trama da canção mostra a história de um ancião, que está em um hospital, e narra a sua decadência econômica, social e humana.

Tanto a canção quanto o romance comportam um forte teor de denúncia social. Lançado no ano de 1987, o álbum aqui analisado veio a público apenas dois anos após o Brasil ter superado o regime ditatorial imposto pela ditadura. Mesmo assim, *Leite Derramado* e “O Velho Francisco” não deixam de ser uma referência ao que o país tinha passado durante a ditadura militar. O personagem que atingiu o alto poder obteve grande prestígio e conseguiu adquirir muitos bens, mas perdeu aos poucos tudo o que construiu (“Já gozei de boa vida / tinha até meu bangalô”). Esse relato revela dados substanciais da própria história brasileira em diversos momentos. A passagem “Fui eu mesmo alforriado pelas mãos do imperador”, por exemplo, mostra o processo de transição que se passava o Brasil entre o regime escravocrata e o processo de instauração do regime republicano no país. Contudo,

é arriscado e redutor buscar na poesia a intencionalidade do poeta, afinal, nem toda música que se lê como de protesto surgiu com essa intenção, do mesmo modo que letras aparentemente inocentes e românticas podem carregar sentidos de crítica social (REIS, 2014, p. 126).

Na canção, assim como no romance, vemos a luta do moribundo para manter o seu prestígio e sua condição social aristocrática. A medida que a sua condição social vai sendo deteriorada, o personagem de “O Velho Francisco” vai buscando outras formas de resistir ao tempo: torna-se navegador, vice-rei das ilhas da Caraíba (Caribe), fecha negócio da China, desbrava o interior e ao fim de cada ofício é repetido propositalmente a sentença “vida veio e me levou”. Tudo culmina simbolicamente para a decadência do eu-lírico.

Em meio a tanto caos em que o ancião é acometido, soa estranho o verso em que o velho recebe visita do grande amor, com cheiro de flor. Assim como no romance *Leite Derramado*, este fato tanto pode ser mero devaneio, quanto um traço de lucidez misturado ao universo do delírio:

Hoje não deram almoço, né
 acho que o moço até
 nem me lavou
 acho que fui deputado
 acho que tudo acabou
 quase que
 já não me lembro de nada
 vida veio e me levou.

Os versos acima mostram que a decadência do sujeito já adquiriu tamanha proporção, que já não lhe resta nem mesmo a esperança. A palavra “acho”, por sua vez, evidencia a memória fragilizada do sujeito associada à sua inconfiável lucidez. Aqui, recontar a própria história parece ser uma tentativa de sacralizar um passado glorioso, a única coisa que ainda lhe é permitido fazer.

No romance *Leite Derramado*, Eulálio Montenegro d’Assumpção é um centenário que tenta resistir, através das suas narrações, à própria decadência humana e social à qual é acometido. E essas narrações constituem o principal ponto de aproximação entre os enredos. Para começo de história, o sobrenome Assumpção é tratado pelo narrador como uma herança que deve perpassar por gerações futuras. As mesmas marcas destacadas na canção “O Velho Francisco”, permanecem durante todo o romance, já que percebemos a tentativa de resguardar os valores e prestígios de uma aristocracia falida, como mostra os trechos citados abaixo:

Mas se você não gostar da raiz da serra por causa das pererecas e dos insetos, ou da lonjura ou de outra coisa, poderíamos morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai. Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com bidés, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no jardim, que virou estacionamento depois que a embaixada da Dinamarca mudou para Brasília (BUARQUE, 2009, p. 6).

Ensinei-o a ler, arranjei-lhe uma bolsa de estudos no meu antigo colégio de padres onde meu nome ainda abria portas. Apeguei-me ao garoto, que malgrado o Palumba no nome e as feições um tanto rústicas, pertencia com certeza à minha estirpe (BUARQUE, 2009, 125).

Vejamos agora como o romance *Leite derramado* dialoga com a canção “Imagina” no que se refere à construção do espaço ficcional. A obra buarqueana apresenta como singularidade, relações estabelecidas entre o componente material do espaço e uma certa ambientação mítica. O espaço estruturante da canção analisada é de natureza imaginativa, que, conforme afirma Oziris Borges Filho, é um espaço que “não possui semelhança com a realidade e que não segue nenhuma regra do mundo natural que nós conhecemos. Esses mundos têm suas próprias regras.” (2008, p. 3). Dessa forma, não seria exagero afirmar que o que encontramos na canção são espécies de fenômenos sobrenaturais.

O eu-lírico da canção encontra-se em estado de êxtase. Cada verso exprime uma espécie de fabulação, como já é possível inferir a partir do próprio título da obra: “Imagina”. O compositor descreve o encontro de um casal apaixonado, inserido em uma ambientação de teor romântico, em que até mesmo os cosmos favorecem o enlace amoroso:

Imagina
 Hoje à noite
 A gente se perder
 Imagina
 Imagina
 Hoje à noite
 A lua se apagar
 Quem já viu a lua Cris?
 Quando a lua começa a murchar
 Lua cris
 (BUARQUE, Carioca, 2006).

O espaço mítico presente na letra dessa canção possui uma força extremamente simbólica, que vai inclusive propiciar a ação do casal: um encontro à noite perante a possível lua cris⁵. O autor nos dá pistas dos motivos que o levaram a construir esse cenário: a ideia da noite, à meia-luz, onde os desejos mais enevoados são evocados. A fabulação dos amantes confunde-se aos devaneios amorosos. O elemento mítico parece conspirar a favor dessa união.

O mesmo ocorre em *Leite Derramado*, pois a riqueza de detalhes revela também a forma minuciosa como ele vasculha sua memória, promovendo, por conseguinte, uma espécie de

⁵ Cris da Lua: Expressão arcaica, que é, por sua vez, alteração de eclipse, ecris, Lua ris. A Lua cris sói originar sofrimentos, infortúnios, desgraças, doenças... Ao lado do conhecimento científico do assunto, quanto ao influir cósmico, astronômico, sobre o organismo animal, perdura a superstição importada de além-mar, em eras remotas. (Luís da Câmara Cascudo - Dicionário do Folclore Brasileiro).

abstração e de fuga da realidade. O elemento mítico estará sempre presente não como pano de fundo, mas como uma espécie de sustentação da ação dos personagens, como está descrito no seguinte trecho do romance:

Era um dia de sol, e do alto da duna eu contemplava o trecho mais delgado da restinga, uma linha de branquíssima areia que o oceano não tragava por capricho, ou por piedade, ou por desvelo maternal ou por sadismo. As ondas espumavam simultaneamente, à direita e à esquerda da faixa de areia, era como uma praia diante do espelho (BUARQUE, 2009, p. 42).

Os estudos acerca do espaço ficcional podem revelar muita coisa sobre os aspectos sociais que condicionaram a criação de uma obra. Antônio Candido (2006) é quem mais tem estudado essa correlação entre literatura e sociedade. Segundo o autor, “só podemos entender (uma obra literária) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra.” (CANDIDO, 2006, p. 12). Todavia, por mais que uma obra literária mantenha vínculos com a realidade social, é preciso lembrar que ela sempre estará condicionada ao desenvolvimento do trabalho estético. Portanto, devemos “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade.” (CANDIDO, 2006, p. 22). Veremos, a partir da próxima análise, como o fator social é uma constante no romance, constituindo-se como que uma espinha dorsal das criações literárias do Chico Buarque, dada a grande influência de sua própria história.

A denúncia social é retratada de forma mais ostensiva na canção “Subúrbio”. Traços relevantes da sociedade carioca são elencados para caracterizar a zona periférica do Rio de Janeiro, que se ergue a partir do contraste estabelecido com a zona nobre da cidade. De forma peculiar, Chico Buarque põe em evidência dados sobre a “cidade maravilhosa” com os quais a classe dominante certamente não almeja lidar. Para isso, descreve toda situação de descaso, mazelas e indiferença com que a periferia é tratada.

Na canção, o primeiro advérbio de lugar “lá” mostra que o eu-lírico está narrando à distância a situação do subúrbio. Com o olhar de terceira pessoa, o narrador exhibe a cidade que “não tem brisa”, já que o subúrbio está localizado entre as montanhas, escondido do mar, “não tem atrevimento”, numa linguagem metafórica de um povo que é submisso, que é conformado com a condição de vida que tem. A falta de voz do subúrbio é um forte motivo pelo qual Chico Buarque faz o apelo, de modo a reiterar insistentemente, com o verbo no imperativo: “Fala, Penha / Fala, Irajá / Fala, Olaria / Fala, Acari, Vigário Geral / Fala, Piedade”⁶. Outros temas são retratados na canção, como nos versos a seguir:

⁶ Os substantivos próprios depois do verbo nos versos sobescritos, são nomes de bairros da periferia do Rio de Janeiro.

(...)
 Lá não figura no mapa
 No avesso da montanha, é labirinto
 É contra-senha, é cara a tapa

(...)
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Desbanca a outra
 A tal que abusa
 De ser tão maravilhosa

(...)
 Lá tem Jesus
 E está de costas

(...)
 (BUARQUE, Carioca, 2006).

A configuração espacial das casas sobre barrancos e encostas é também motivo de divulgar a falta de planejamento urbano, pois olhando numa escala que dê uma visão aérea das favelas do Rio, estas parecem “labirinto”. Ao conclamar o subúrbio a dançar os estilos musicais que lhe é próprio, Chico Buarque reafirma que esse povo tem cultura, possui uma personalidade a ser vista, respeitada e melhorada. É uma forma também de dirimir os estereótipos que acarretam no preconceito social, de que a “bossa nova”, o “jazz” ou “blues” é que são estilos padrões, por serem apreciados pela grande maioria da elite carioca. E a marca máxima desse “esquecimento”, é o fato de “Jesus está de costas”, ou seja, até mesmo o Cristo Redentor virou as costas para o povo, na sua maioria, desprovido de riquezas materiais. Essa canção vai para além de uma denúncia, mas é também um despertar para as comunidades que estão à margem da sociedade e que sofrem constantemente a segregação.

A cada página galgada no romance *Leite Derramado*, a decadência de Eulálio vai tornando-se maior. Da extensa fazenda, muda-se para o Chalé em Copacabana, depois para o Casarão no Botafogo, depois se muda para um apartamento menor na Tijuca, subúrbio do Rio, até chegar ao lugar mais marcante do seu declínio: um quarto aos fundos de uma igreja protestante. A forma como Chico Buarque descreve cada espaço é composto de uma carga pretensiosamente simbólica. A denúncia que Chico Buarque faz, mas que transcende a Tijuca, é o fato de o subúrbio ser considerado um lugar à parte da cidade que não tem a atenção das autoridades, onde tudo é permitido, até mesmo bater em uma mulher – a sua filha – como está descrito:

E para mim era uma novidade tomar a fresca nas ruas da Zona Norte, às vezes eu esticava as caminhadas até o centro da cidade. (...) A noitinha eu regressava por caminhos mal iluminados, onde não corria perigo de topar com algum conhecido. (...) Porque o Xerxes, quando bebia, costumava bater na minha filha, mas em

bairros mais populares cenas do gênero são corriqueiras, não escandalizam ninguém (BUARQUE, 2009, p. 143).

Oziris Borges Filho, a partir de uma profunda compulsão da topoanálise, definiu algumas funções para o espaço na obra literária. Uma dessas funções é representar os sentimentos vividos pelos personagens. “Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento.” (2008, p. 2). No estudo que pretendemos fazer, veremos a ideia do amor que resiste ao tempo. Para o personagem – tanto da canção como do romance – não importa a distância física da amada, mas o amor que é imortalizado e, de certa forma, sacralizado.

Na canção “Futuros amantes”, do disco *Paratodos* (1993), vemos as marcas de um amor eterno, pois ao afirmar “Não se afobe não / que nada é pra já”, o elemento principal nestes versos é o tempo. O espaço na canção expressa um sentimentalismo tão lúdico, que milênios depois esse amor continuará vivo, mesmo sem que tenha havido a sua consumação, como o próprio Chico Buarque explica:

[...] Essa ideia do amor como algo que pode ser aproveitado mais tarde, que não se desperdiça. Passa-se o tempo, passam-se milênios, e aquele amor ficará até debaixo d’água. Um amor que vai ser usado por outras pessoas, um amor que não foi utilizado porque não foi correspondido, e então ele fica ímpar, pairando...
*Esperando que alguém o apanhe e complete a sua função de amor*⁷.

As palavras destacadas nos trechos a seguir “Ele [o amor] pode esperar em silêncio / Num fundo de armário / Na *posta-restante*⁸ / (...) / *Os escafandristas*⁹ virão / Explorar sua casa / Seu quarto, suas coisas...” dão o tom buarqueano à canção. É uma forma que Chico tem de tratar o amor tão subjetivo como raro e precioso. Esse é um pensamento pós-moderno, dada à incompletude da manifestação amorosa, onde os relacionamentos atuais, em geral, duram pouco. Ele questiona essa durabilidade e atesta um amor efêmero, numa metáfora, resistente às águas que submergiram a cidade do Rio de Janeiro.

Uma marca semelhante aparece em diversos trechos de *Leite Derramado*. A ideia do amor, com sentimento de eternidade, que Eulálio sente por Matilde, esse amor que resiste ao tempo. Assim como ocorre na canção “Futuros Amantes”, o amor entre Eulálio e Matilde, pode-se dizer

⁷ Trecho de um vídeo extraído do especial que o filho do Sérgio Buarque de Holanda gravou para a Band, por ocasião do lançamento de *Paratodos*, em 1993. Disponível em: <http://pensarenlouquece.com/chico-buarque-falando-de-futuros-amantes/>, [12/12/2014].

⁸ Posta-restante: é a correspondência que fica esperando alguém ir buscá-la numa agência dos Correios.

⁹ Escafandrista: é o mergulhador-explorador que faz uso do escafandro.

que também não foi concluído. Mesmo depois de longos anos, ele ainda a ama e relembra, por meio de *flashes*, de todos os detalhes que viveram, como nos trechos:

Eu também gostaria de ter conhecido meu trisavô, gostaria que meu pai me acompanhasse mais um pouco, gostaria sobretudo que Matilde me sobrevivesse, e não o contrário. Não sei se existe um destino, se alguém o fia, enrola, corta. [...] Depois que me deixou, nem posso imaginar quantas aflições Matilde teve em sua existência. Sei que a minha se alongou além do suportável, como linha que se esgarça. Sem Matilde, eu andava por aí chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala. Era como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher (CHICO, 2009, pp. 55-56).

Era capaz de vislumbrar sua mãe [Matilde] em qualquer foto de mulher à meia distância, ora a caminhar na avenida Central, ora deitada numa praia do Nordeste, ora a cavalgar nos pampas, e recostado na cama me satisfazia examinando tais figuras (CHICO, 2009, p. 94).

E ao imaginá-la [Kim] a se banhar para mim, não me ocorria no momento outro cenário que não o amplo e cristalino banheiro do meu chalé em Copacabana. (...) Logo eu me maravilharia a figurar Matilde em sua plenitude, seus seios brancos, seus cabelinhos negros, suas coxas com a pele perfeitamente morena, sem mancha alguma (CHICO, 2009, p. 180).

Para concluir as nossas análises acerca do espaço literário nas canções buarqueanas e no romance *Leite Derramado*, pretendemos agora perceber como o espaço é reconstruído longe da terra natal. A percepção humana, ligada à experiência de vida do personagem, não é única ou estática; a cada contato com o espaço vivido, seja fisicamente ou por meio da memória, sempre trará um novo significado ao vivenciador. Assim, o espaço tem uma natureza plussignificativa e dinâmica, em virtude de está permeado por questões ideológicas, sociais, culturais, históricas e simbólicas. A realidade ficcional (o teor estético) da obra literária, afeta diretamente a carga de sentidos que o personagem tem com o espaço que, a partir do primeiro contato, passa a emitir alguma significação.

Na canção “Iracema voou”, do álbum *As cidades* (1998), retrata esse tipo de espaço. Chico Buarque traz à tona nessa canção o papel da mulher brasileira, sobretudo da mulher moderna. A partir da construção de sentidos, alguns estereótipos são desmistificados a respeito da mulher. O próprio título “Iracema voou”, evoca, em primeiro plano, o romance indigenista *Iracema*, de José de Alencar. Porém, pelo enredo, há uma aproximação muito maior com Ceci, da obra *O Guarani*, do mesmo autor. O verbo que sucede, evidentemente, está ligado à ideia de mulher independente, que não está presa aos velhos moldes de uma sociedade machista e desigual. Para uma discussão mais profícua do verbo “voar”, podemos nos remeter ao trecho inicial do conto de Marina Colassanti: “Dura aldeia era aquela, em que às mulheres não era permitido comer carne de aves – não fossem as asas subir-lhes ao pensamento.” (p. 57, 2002). À mulher era fadada a vida doméstica; de submissão.

Iracema de Chico Buarque e a mulher de Marina Colassanti são mulheres desprendidas, que se abriram às novidades, próprio das mulheres dos tempos modernos. Retornamos agora ao diálogo do romance *O Guarani*, de José de Alencar e Iracema de Chico Buarque. A primeira passa por uma “adaptação” de uma vida civilizada. Enquanto Ceci está presa à sua cultura indígena, ela sente saudades dos costumes de sua tribo. O inverso ocorre com Iracema de Chico Buarque. Esta cresce e desenvolve na cidade. E ao invés de retornar às origens, ela as nega e vai para América, em busca de uma vida melhor, como está explícito “tem saudade do Ceará, mas não muita” (BUARQUE, 1998). Por mais que Iracema não “domine o idioma inglês” e por mais forte que seja a ligação com o espaço em que viveu, ela vai em busca de uma nova roupagem, “tem saído ao luar (..) ambiciona estudar, canto lírico” (ibidem). Iracema se apropria tanto do desejo de viver na América, que já incorpora e se americaniza, desprendida da sua gênese: “é Iracema da América”. O mesmo ocorre em *Leite Derramado*: Matilde some, sem dar pistas e deixa o narrador, Eulálio Assumpção, à sua espera até o fim da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi colocado até agora, é possível perceber que a análise do espaço ficcional pode dar pistas valiosas para a interpretação do texto literário. Contudo, é pertinente dizer, que o espaço não é o objeto de análise da Literatura, e sim o texto integral, a partir da sua recriação estética; o espaço literário estará sempre ligado, numa relação de dependência, com a realidade objetiva.

A crítica especializada procura relacionar a literatura e a sociedade, conscientes de que o caráter estético, como dito antes, irá deformar a realidade, sem desprender-se dela. Em relação a isso, Antônio Candido tem feito estudos tentando integralizar essas duas realidades, a qual ele denominou *redução estrutural*; elementos da realidade do mundo e do ser tornam-se um elemento estruturante da narrativa, a ponto de ser estudado de forma independente, ou seja, como objeto autônomo. Assim, é necessário conscientizar-se que estas realidades (literatura e sociedade) dialogam entre si, evitando ver o texto literário de forma demasiadamente literária, nem demasiadamente social.

Por fim, ao analisar o espaço ficcional retratado no cancionário de Chico Buarque, numa ponte com seu penúltimo romance, *Leite Derramado*, é possível ver com quão aprimoramento estético e maestria, Chico Buarque vem se destacando, ao retratar aspectos da desconexa e subjetiva sociedade brasileira contemporânea. Um forte atrativo para esta análise, é ver a sua maturidade

literária e a narração da sua própria história de vida e, ao mesmo tempo, a história do Brasil, retratadas com uma veemência e singularidade que lhe é própria.

REFERÊNCIAS

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura: introdução à Topoanálise**. In: XI Congresso Internacional ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. v. 01. p. 01-07.

BRANDÃO, Luis Alberto. OLIVEIRA, Silva Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

COLASANTI, M. Sem asas, porém... In: **Longe como o meu querer**. 3.ed. São Paulo: Ática, 2002, p. 57-59.

REIS, M. S. C. **Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque** - memórias da decadência em verso e prosa. Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, v. 1, p. 05-12, 2014.

A FRAGMENTAÇÃO E DISPERSÃO DO EU NA OBRA POÉTICA DE SÁ-CARNEIRO E FLORBELA ESPANCA

Antonia F. S. Moreira
Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O presente projeto de pesquisa parte da constatação de que a poética de Florbela Espanca compartilha proximidades e similitudes com a produção de Mário de Sá-Carneiro tanto no ideário, como na escolha de temas em comum. Observa-se, primeiramente, uma proximidade em relação à questão da busca de si mesmo, da autoreferencialidade de um Eu que se percebe fragmentado e disperso e que não consegue se definir. Este tema, constante em Sá-Carneiro em sua obra *Dispersão* e em poemas dispersos, salienta a moderna problemática da dispersão e do desdobramento da personalidade e está presente em obras de Florbela, como *Sóror Saudade* e *Charneca em Flor*. Utilizamos uma metodologia comparativa para analisar alguns poemas dos respectivos autores com o objetivo de verificar aspectos da despersonalização, fragmentação e dispersão do Eu. Esperamos concluir a respeito de que fatores contribuem para o sentimento do sujeito poético como ser não pertencente ao mundo, e de que maneira isso é apresentado na obra de ambos.

PALAVRAS-CHAVE: Personalidade. Despersonalização. Fragmentação. Dispersão.

A obra poética de Florbela, juntamente com a de Mário de Sá-Carneiro, possui algumas características em comum, dentre elas, os temas da fragmentação, da dispersão e da despersonalização do eu, aspectos que contribuem para que o sujeito não consiga definir o caráter de sua personalidade, vivendo o constante sentimento de busca de si mesmo, num verdadeiro ciclo vicioso, pois o sujeito nada encontra. Sem ter o conhecimento de si próprio e sem conseguir situar-se no mundo em que vive, o eu lírico vive através de um grande sofrimento interior, sofrimento este que o leva a se projetar num “outro”. Esse sentimento de tristeza, dor e angústia de viver num mundo em que não se consegue definir a própria personalidade é um aspecto marcante em alguns dos poemas dos respectivos autores, sobretudo, na obra poética de Mário de Sá-Carneiro, na qual a maioria dos poemas mostra-se como um reflexo da sensibilidade extrema do poeta, segundo afirma Berardinelli:

Sua inadaptação à vida, sua irrealização, a busca e a dispersão de si mesmo, o desejo de equilíbrio, de não ser *quase*, o narcisismo enternecido que por fim se transformará em desprezo por *aqueloutro*, o seu ideal de poeta e a renúncia que dêle exige, tudo que constitui o mundo de dúvidas, de ânsias, de angústias do poeta, é a essência mesma de sua poesia (BERARDINELLI, 1958, p. 9).

Florbela Espanca, poetisa portuguesa, nascida em 1894, na cidade de Alentejo, mostrou que estava muito à frente de seu tempo e viveu uma vida atormentada, marcada pela mágoa e pela dor. Sua primeira obra poética, *Livro de Mágoas*, publicada em 1919, é marcada por temas relacionados ao erotismo, saudosismo, dor e tristeza, mostrando um eu lírico que sofre e que nunca se encontra satisfeito por buscar sempre mais e mais da vida: “São inúmeros os sonetos que comprovam a condição de ser humano sofredor” (BELLODI, 2005, p. 25). Inicialmente, pode-se dizer que parte dessa melancolia e dor causada no sujeito em Florbela, é uma reação negativa à busca incessante por amar e ser amado: “Quase sempre o amor lhe provoca tristeza, e até demonstra eventualmente a sua incapacidade de realizar-se no amor” (BELLODI, 2005; p. 26), por outro lado, podemos perceber a busca constante por si mesmo, enxergar-se em algo, o eu lírico é uma alma que não consegue definir sua personalidade, estando, pois, em um castelo de dor onde impera a melancolia e onde há um constante e profundo apego ao passado:

[...] a obra de Florbela é a expressão poética de um caso humano. Decerto para infelicidade da sua vida terrena, mas glória do seu nome e glória da poesia portuguesa. Florbela viveu a fundo esses estados quer de depressão, quer de exaltação, quer de concentração em si mesma, quer de dispersão em tudo, que na sua poesia atingem tão vibrante expressão (RÉGIO, 1982, p 12).

A seguir temos um trecho de *Eu*, um dos sonetos de Florbela que se encontra em *Livros de Mágoas (1919)*, que expõe essa temática do Eu em busca de si mesmo. Percebe-se que o sujeito poético não sabe porque vive, ainda perdido, vivendo atormentado por seu constante sentimento de dor existencial, fazendo com que seu interior seja preenchido apenas por mágoa, melancolia e uma forma pessimista de ver a vida, desta forma, mesmo pensando com tamanho sofrimento interior, o Eu lírico parece não encontrar uma razão para tal sofrimento:

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida... (ESPANCA, 1982, p. 39).

No verso seguinte, o sujeito vai descrevendo a sua existência, sendo uma alma que está sempre a sofrer, aqui os vocábulos sombra, ténue e esvaecida sugerem um ar de fragilidade, assim

como amargo e forte remetem a condição de desespero e de angústia do *eu* poético, que é empurrado para morte pelo destino:

Sombra de névoa ténue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!... (ESPANCA, 1982. p. 39).

Nos últimos versos, o sujeito faz várias definições sobre si mesmo, e diz não saber o motivo pelo qual sofre tanto e em seus devaneios faz menção a “Alguém que veio ao mundo pra me ver”, esse “Alguém” seria a idealização de um sujeito desejoso de amor e de ser “encontrado”, contudo este “Alguém” nunca na vida o encontra:

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver
E que nunca na vida me encontrou! (ESPANCA, 1982, p. 39).

Florbela se utiliza bastante de recursos estilísticos para compor seus poemas, dentro deste tema são comuns vocábulos como dor, saudade, sonho, destino, choro, palavras que remetem ao passado ou a outras eras distantes, e a menção a entidades ou alguém personificado, dentre tantos outros, obviamente:

A poesia de Florbela Espanca é, em primeiro lugar, algo de valor indiscutível, que se constrói sobre alguns elementos fundamentais. Seu grande tema é a expressão da *dor* em várias situações, nuances diversificadas, expressão da dor que se dá no confronto *eu-outros*. Há como que uma dificuldade intransponíveis nesta relação, que gera o sofrimento. (BELLODI, 2005, p. 21-22).

Por seu turno, o poeta Mário de Sá-Carneiro nasceu em 1890, final do século XIX, numa época em que Portugal passava por muitas atribulações. O país havia recebido o *Ultimatum* da Inglaterra em 11 de janeiro do mesmo ano para retirar suas tropas militares dos territórios africanos ocupados, sob a ameaça de ataque armado. Sem opção, Portugal desiste da exploração na África, restando apenas o sentimento de derrota e humilhação, o país que já estava passando por várias crises econômicas e políticas, passava agora pelo sentimento de vergonha nacional. Sem dúvidas, Sá-Carneiro era demasiadamente sensível, “a sua obra é uma tentativa de fuga por inadaptção.” (SIMÕES, 1946; p. 24).

De herança simbolista (BERARDINELLI, 1958; p.10) Mário de Sá-Carneiro soube transparecer-se

bem no campo estético, a complexidade de seus sentidos, seu sentimento de inadaptação e inadequação ao mundo levava-o a entregar-se cada vez mais aos excessos de deles, quase que como uma obsessão. *Dispersão* (1914), é uma coleção de doze poemas e o primeiro volume publicado do escritor português, além destes houve outros dois: *Últimos Poemas* e *Indícios de Oiro*, sendo este último um manuscrito inédito de seu livro de poesias que Sá-Carneiro entregara ao amigo Fernando Pessoa antes de cometer suicídio:

Sá-Carneiro sentiu-se despersonalizado à força de personalidade. Sensível até ao imponderável, tóda a realidade o tocava. Melhor, tóda a realidade o atravessava. E êle, sentindo-se atravessado por ela, percebia-se sem realidade perante o mundo. *Dispersão* não é o título ocasional de uma de suas obras - é a palavra que melhor define um dos seus mais constantes estados de espírito (SIMÕES, 1846, p 26).

A extrema sensibilidade do poeta reflete-se em sua obra poética, na qual se projetou em um *outro* para fugir da realidade, de certo modo o sentimento de despersonalização de um eu-lírico que não se enxerga no mundo em que vive, é um dos principais temas de sua obra poética:

Numa ânsia de ter alguma cousa
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me tudo, em vão, sem nada achar,
E minh'alma perdida não repousa (SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 20).

Nos seguintes versos, do poema *Escavação*, é perceptível o sentimento do eu-lírico de encontrar algo que há muito procura, mas sem resultado de busca, sua alma perdida não repousa. O eu-lírico parece buscar em si mesmo tais coisas, mas nunca as encontra. Esse sentimento de buscar algo, sem encontrar, vai se seguir novamente em outro poema; em *Dispersão*, um dos mais conhecidos e que mais define o constante sentimento do autor de estar perdido no mundo, estes sentimentos serão novamente abordados:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto ,
É com saudades de mim (SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 24).

Neste trecho, novamente o eu-lírico passeia pelo seu interior e não se encontra; nota-se uma ligação ao passado, uma vez que o sujeito perdeu-se em si mesmo e hoje, por não conseguir encontrar-se, sente saudades de si, percebemos neste trecho a revelação de um ser disperso no labirinto em que se tornou e o sentimento de desejo, ansiedade e melancolia por não conseguir “unir-se” a si novamente, ou seja, o sujeito poético sofre um constante estado de despersonalização

por não ter uma personalidade definida.

Em *Escavação*, o sujeito parece procurar por sua alma perdida, a essência de si mesmo. Ele encontra-se num pedestal talvez; “Desço-me todo, em vão, sem nada achar.” (SÁ-CARNEIRO, 1958; p. 20). No restante do poema, o eu-lírico procura por uma solução, em vão, pois ela é passageira:

Nada tendo, decido-me a criar:
 Brando a espada: sou luz harmoniosa
 E chama genial que tudo ousa
 Unicamente à força de sonhar... (SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 20).

Iludido por sonhos, o sujeito idealiza uma vitória que rapidamente se esvai, é a idealização do eu-lírico e projeção num *outro* para tornar-se “grande”, sair do mundo real onde o sujeito é um fracassado e considera-se um nada, mas ao final, o eu-lírico retorna à realidade e cai em si. O “fogo” que anteriormente representava o poder e glória, nada mais é agora que “cinzas”, fazendo menção à decadência e a desilusão do sujeito, que por não saber quem é tornou-se outra vez um nada:

Mas a vitória fulva esvai-se logo ...
 E cinzas, cinzas só, em vez de fogo ...
 - Onde existo que não existo em mim? (SÁ-CARNEIRO, 1958; p. 21).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra poética de Mário de Sá-Carneiro, apesar de breve, é de grande importância não só devido ao seu cunho poético e existencialista, mas também por sua originalidade. São frequentes o uso de metáforas, sinestesias e de vocábulos oriundos da herança simbolista, tais como: cristal, oiro, labirinto, esfinge, etc., que remetem com frequência ao pessimismo, revelando um sujeito que está sempre preso ao passado a sofrer, assim como também o questionamento do *Eu*, este que comumente projeta-se num outro. Sá-Carneiro projeta em grande parte da sua poesia um *Eu* insastifeito com a vida, desejoso de fugir da realidade, de possuir perfeição e grandeza, sem conseguir obtê-la, e uma beleza idealizada.

Os desdobramentos de *Eu* em outra personalidade resultam num sujeito que não consegue conviver consigo mesmo, pois é demasiado subjetivo e sente demais o fardo que se tornaram as suas emoções, dessa forma, o *eu* entrega-se a projeção num *outro* almejando possuir uma realidade diferente da sua, onde o sujeito possa atingir a perfeição, mas a dualidade entre “o eu e o outro”, leva o sujeito a sentir-se intensamente angustiado e esmagado por si mesmo e pelo

sentimento de fracasso; “Eu não sou eu nem sou o outro...” (SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 36), pois na ambição de ser um *Eu* idealizado, o sujeito não consegue perceber-se e entra num estado de negação de si próprio ao tentar projetar-se no *outro*, mas sem obter sucesso, disperso, o sujeito permanece num intermédio entre ambos, ou seja, o sujeito é nada. Essa falta de identidade e a impossibilidade de configurar-se num *outro* sufoca o sujeito, que vive sempre às margens da loucura e do delírio, tentando amenizar o sofrimento com sonhos e devaneios.

Em Florbela, a despersonalização do sujeito condensa um retorno constante ao passado, o sentimento de saudade, a busca por um ser “eu ideal” e a oscilação entre o desejo de ser outra pessoa e a angústia de não saber quem é ou foi, dessa forma, o sujeito florbeliano quase nunca consegue viver o presente, devido às emoções que preencheram seu vazio emocional em épocas anteriores, emoções estas que impedem o sujeito de sentir-se feliz e realizado em sua vida, fazendo com que este tenha sempre um ar melancólico ao recordar suas lembranças, como é visto na estrofe de *O Meu Orgulho*, presente no *Livro de Sórora Saudade* (1923):

Lembro-me o que fui dantes. Quem me dera
 Não me lembrar! Em tarde dolorosas
 Eu lembro-me que fui a Primavera
 Que em muros velhos fez nascer as rosas! (ESPANCA, 1982, p. 80).

Dentro desta temática, a poética florbeliana casa muito bem com a de Mário de Sá-Carneiro, pois se percebe uma grande semelhança entre a obra de ambos: “... É com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta Florbela nessa *natural* sensação, não de duplicidade, mas de impessoalidade, despersonalização, dispersão...” (RÉGIO, 1982, p. 26), e assim como o poeta, muito da poesia de Florbela reflete a densidade psicológica da sonetista:

[...] outro mal de Florbela foi *ser ela de mais para uma só*. Também, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de *não caber ela em si*: de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade... Em Mário de Sá-Carneiro, como que se enraíza o gênio poético nessa quase física sensação, que o obsidia, do duplo; e, por vezes, ou do múltiplo, ou do impessoal. (RÉGIO, 1982, p. 25-26).

A busca constante de um “eu ideal”, de ser grande diante da vida, assim como o sentimento de despersonalização, o sentir-se “fragmentado” e a busca de auto-referencialidade, leva o sujeito a um constante questionamento do *Eu*, visto que ele sofre com a falta de identidade, pois não consegue adaptar-se à vida, ao mundo em que vive. Devido a tais conflitos interiores e a incapacidade de ser compreendido, não consegue decifrar a si próprio, o *eu* está sempre preso a uma dor e a uma angústia existencial que o leva cada vez mais ao “labirinto” de sua alma, onde o sujeito perde-se cada vez mais e mais. Sem esperanças, o sujeito desencanta-se com a vida e com o mundo,

sofrendo na solidão à mercê de um insistente sentimento de dor e tristeza, aquela tristeza que dói agudamente na alma. Todos estes sentimentos são compartilhados tanto por Florbela Espanca quanto por Mário de Sá-Carneiro em parte de suas poesias, ambos foram poetas e ambos entregaram-se aos excessos da vida, foram “embriagados” por seus sentidos, porém ambos sucumbiram aos próprios sentimentos.

REFERÊNCIAS

BELLODI, Zina C. Florbela - Vida e Obra, uma apresentação. In: ESPANCA, Florbela. **Melhores Poema/Florbela Espanca**. São Paulo: Global, 2005, p. 9-31.

BERARDINELLI, Cleonice. Apresentação. In: SÁ-CARNEIRO, Mário. **Mário de Sá-Carneiro: poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1958. p. 5-15.

RÉGIO, José. Estudo Crítico de José Régio. In: ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. 3º edição. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 11-31.

SIMÕES, João G. Estudo Crítico de João Gaspar Simões. In: SÁ-CARNEIRO, Mário. **Poesias**. Lisboa. Editorial Ática, 1946, p. 11-48

A LITERATURA NO ENSINO MÉDIO: ENTRE TEORIA E PRÁTICA

Joelma Augusta de Moura Oliveira

Margarida Pontes Timbó

Universidade Estadual Vale do Acaraú

RESUMO:

Este trabalho objetiva discutir, numa perspectiva crítica, o ensino de Literatura, bem como as teorias utilizadas em sala de aula, a partir da disciplina curricular Metodologia do Ensino de Literatura presente na grade curricular do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA. Durante a realização desta pesquisa observamos como ocorre a prática apreendida pelos graduandos em Letras da referida IES, especialmente, quando passam a atuar profissionalmente no ensino médio. Para fins de pesquisa apoiamos-nos em Bunzen (2006), Lajolo (1999), (2000), Silva (1988) que fundamentam aspectos relativos à formação profissional no tocante ao ensino de literatura. Utilizamos ainda como instrumento de pesquisa entrevistas com 10 (dez) acadêmicos atuantes no ensino médio. Na análise da coleta de dados percebemos inúmeras particularidades em relação aos sujeitos investigados, pois mostraram-se preocupados com a abordagem literária em sala de aula. Assim, este estudo permitiu-nos constatar que uma parte dos acadêmicos do Curso de Letras da UVA apresentam dificuldades em redimensionar o ensino literário na sala de aula em virtude do processo de escolarização, que exige dos estudantes leituras direcionadas à preparação para os exames seletivos, como por exemplo, o vestibular e o ENEM.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de Literatura. Teoria. Prática.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Antes de começar o debate é possível afirmarmos que o professor passa por muitas fases no início de sua vida acadêmica. Os cursos de formação inicial introduzem teorias pouco estendidas às práticas e dinâmica da sala de aula.

Baseado na fragilidade ou pouca eficiência de algumas teorias utilizadas na base curricular dos Cursos de Letras este trabalho busca perquirir a visão crítica sobre a práxis de alguns acadêmicos, da graduação em Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA que já atuam na sala de aula do ensino médio.

Sendo assim, confrontamos o aprendizado das disciplinas preparatórias para prática de ensino e a realidade encontrada pelos estudantes durante sua prática com o ensino de literatura.

Diante disso, este trabalho problematiza como são realizadas as atividades que evocam o gosto pela leitura literária nos alunos, não só privilegiando avaliações ou seleções como, por exemplo, o vestibular e o ENEM.

O instrumento de pesquisa inclui um questionário com questões voltadas à prática do ensino literário, que ajudará a entendermos parte dos desafios desses professores em formação, haja vista que ainda são graduandos do Curso de Letras da UVA. Seleccionamos para o estudo, principalmente, os acadêmicos matriculados na disciplina “Ensino de Literatura”, que conheceram mais profundamente o conteúdo cobrado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), no tocante ao ensino da disciplina de Literatura. Assim, tornamos pertinente o questionamento acerca do funcionamento das disciplinas e a redefinição de seus objetivos.

METODOLOGIA DO ESTUDO

A política curricular explorada pelo governo brasileiro envolveu não apenas normas estabelecidas para a educação, mas também a preparação de material destinado a professor e a orientação para a elaboração de livros didáticos, pensando na instrução formadora de nossos alunos. Assim, consideramos necessário estudar o uso das didáticas em sala de aula no que diz respeito ao ensino de literatura.

Os sujeitos participantes deste estudo foram selecionados de acordo com os seguintes critérios: 1) ter cursado as disciplinas do Curso de Letras intituladas Teoria da Literatura I e II; 2) atuar como professores de literatura no ensino fundamental ou médio de escolas públicas ou privadas. A esses sujeitos foi garantido o sigilo das informações, conforme as normas éticas da pesquisa científica.

O instrumento constituído pelo questionário foi importante para nortear parte dos critérios estipulados. Tal método utilizado totalizou-se de 20 (vinte) questões: 10 (dez) de cunho subjetivo, onde conhecemos o perfil do entrevistado e 10 (dez) questões referentes ao conhecimento dos entrevistados sobre o ensino de literatura. Dessa maneira colhemos dados quantitativos e qualitativos.

O período da pesquisa foi realizado entre os meses de outubro e novembro de 2013.

A LITERATURA NO ENSINO MÉDIO: ENTRE TEORIA E PRÁTICA

Quando analisamos a precariedade da formação profissional no tocante à educação não compreendemos adequadamente o problema apresentado, pensamos que refletir sobre isso seria produtivo para que possamos não apenas compreender a questão, mas também verificar o interesse de pesquisadores preocupados com a formação artística e cultural de nossos alunos.

Para tanto buscamos entender especificamente a experiência educativa no âmbito escolar entre os saberes envolvidos no processo educativo e os inúmeros problemas sobre o ensino de literatura abordado por muitos teóricos. Com efeito, observamos a recorrência de um discurso que corresponde à falta de leitura por parte dos estudantes de letras.

Quando analisados os questionários entregues aos pesquisados vemos que muitas dificuldades são recorrentes, como por exemplo: o desconhecimento das regras gramaticais, visto que são pontos vistos desde o ensino fundamental. Até a dinâmica envolvendo as estratégias didático-pedagógicas da profissão, até mesmo porque os professores do ensino básico não se reconhecem como leitores em potencial:

[...] os leitores de literatura só podem atribuir significado literário às obras que lêem porque compartilham de certas atitudes, habilidades, normas, expectativas e conhecimento que respondem pelo *sentido literário* de um determinado texto (LAJOLO, 1988, p.94).

Dentre os inúmeros problemas sobre o ensino de Literatura citado por muitos teóricos observamos a recorrência a um discurso que corresponde à falta de leitura por parte dos estudantes de letras. Além disso, outras dificuldades são mencionadas, como por exemplo: o desconhecimento das regras gramaticais ou até a dinâmica envolvendo as estratégias didático-pedagógicas da profissão onde:

[...] desconsideram situações e contextos nos quais a leitura ocorre; se não desconsideram, pelo menos minimizam as componentes de contexto e situação que de elementos externos, podem tornar-se internos ao modo de leitura e internalizar-se ao próprio texto (LAJOLO, 2000, p.88).

Diante disso, preocupamo-nos como os Cursos de Letras têm capacitado nossos futuros professores para o ensino de literatura tanto no nível médio quanto fundamental.

Regina Zilberman (1991) no livro *A Leitura e o Ensino da Literatura* traz informações relevantes sobre o modo no qual o país vem tentando difundir o gosto pela leitura e liberdade:

O exercício dessa função [...] é delegado à escola, cuja competência precisa tornar-se mais abrangente, ultrapassando a tarefa usual de transmissão de um saber socialmente reconhecido e herdado do passado. Eis porque se amalgamam os

problemas relativos à educação, introdução à leitura, com sua consequente valorização, e ensino da literatura, concentrando-se todos na escola, local de formação do público leitor (ZILBERMAN, 1991, p.16).

O texto literário é matéria-prima indispensável para toda e qualquer aula de literatura, sobretudo, para o aluno do ensino básico, haja vista que nesse momento estamos construindo leitores. Algumas escolas dificilmente estimulam o aluno para o exercício da leitura, a não ser quando condicionado a tarefas de ordem pragmática, como os processos seletivos. Assim também, não podemos esquecer que “[...] ser leitor, papel que, enquanto pessoa física, exercemos, é função social, para a qual se canalizam ações individuais, esforços coletivos e necessidades econômicas” (LAJOLO, 2000, p. 41).

Por isso devemos lembrar que o esforço coletivo deve ser promovido pelo professor de literatura, pela escola e pelo ensino, a fim de que possamos formar leitores em potencial com letramento literário. Não somente com o foco dos estudos para o vestibular, e, assim, elevando os números quantitativos da escola, mas também auxiliar que os nossos alunos tenham consciência de que a leitura trará conhecimento para toda vida.

Como já salientamos, para a realização de nosso estudo aplicamos questionários com 10 (dez) acadêmicos de Letras, as seguintes características dos sujeitos investigados foram analisadas: faixa etária entre 19 e 25 anos de idade, sendo 5 (cinco) mulheres e 5 (cinco) homens, somente 1 (um) era casado. Todos os sujeitos eram contratados e ensinavam no ensino fundamental e no ensino médio público, cuja carga horária variava bastante.

Este perfil social dos sujeitos investigados, curiosamente, diz respeito ao modo como as pessoas estão entrando mais cedo nas universidades e atuando em sua área de formação, às vezes, sem muita “formação”, isto é, não concluíram todas as disciplinas do curso. Pensamos que este aspecto pode apresentar pontos positivos e negativos ao mesmo tempo, afinal acarreta problemas ao futuro docente.

Talvez considerando a possível precariedade da formação profissional não abranger adequadamente o problema discutido pensamos que seria interessante para a compreensão desta questão verificar o interesse dos sujeitos investigados com a especificidade da experiência educativa no âmbito escolar. Verificamos que seus estudos têm apontado para uma relação pouco abrangente entre os estudos de gramática e leituras de livros de literatura. Sem esquecer que até professores muito bem formados em sua experiência inicial de formação acabam se voltando para práticas arraigadas na tradição escolar a partir da socialização com os docentes experientes.

Uma das perguntas norteadoras da pesquisa consistiu na investigação daquilo que os sujeitos questionados entendem por literatura: qual o conceito mais sistemático acerca dessa

modalidade de ensino? Notamos que as respostas surgiram quase de forma automática. Visualizamos assim que tal fato tenha ocorrido devido a influências dos teóricos estudados na disciplina “Teorias da Literatura” do Curso de Letras tipo Aristóteles, Horácio, Platão, Moisés entre outros. E que não tivemos uma resposta dada como contexto de conhecimento mas por lembrar as respostas já vistas, sem estabelecer uma relação das teorias vistas com sua prática diária.

A maioria dos sujeitos analisados informou o quanto é importante o ensino da literatura para os âmbitos intelectuais e culturais dos alunos. Todos afirmaram achar importante não só ensinar literatura, mas também a gramática e produção textual a partir do texto literário. Lembrando aqui que Bunzen (2006) diz que com a interação verbal aprendemos a escrever melhor.

É preciso lembrar que a leitura de Literaturas e a compreensão dos textos com estudo estético da obra estão correlacionados, pois o aluno deveria ser ensinado a reconhecer a Literatura como objeto esteticamente organizado, lembrando que devemos ponderar isso tudo as leituras prévias dos mesmos.

Quanto à prática de ensino perguntamos o que os participantes consideravam mais importante na atividade escolar ou avaliativa. A maioria dos participantes respondeu que é de suma importância relacionar o texto literário com a vida cotidiana, a fim de desenvolver nos alunos a compreensão leitora.

Os sujeitos investigados mostraram-se preocupados com a memorização do nome do autor, entender a estética e as características de cada autor, período literário e época em no qual foi escrito. Martins (2006) afirma que “[...] a leitura literária deveria ser mais valorizada como meio de o aluno desenvolver a criatividade e a imaginação na interação com textos que inauguram mundos possíveis, construídos com base na realidade empírica” (MARTINS, 2006, p. 84). Este aspecto confirma o ponto de vista dos PCN, isto é, o ensino de Português, há longo tempo, tem trabalhado conteúdos apenas escolares, mas pouco significativos para a vida do aluno.

Quando questionados acerca das leituras sugeridas para os alunos realizarem extraclasse, os participantes da pesquisa asseveraram que trabalham textos da literatura brasileira utilizados em vestibular, mas deixam à vontade a escolha do aluno, valorizando suas ideias acerca da literatura e até aproveitando os trechos que surgem nos livros de Português, afinal cabe ao docente “[...] colaborar com os alunos, visando à construção/reconstrução de interpretação e não simplesmente apresentar leituras já prontas” (MARTINS. 2006, p. 83). Portanto, faremos uma correlação eficaz entre teoria e prática no ensino de literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo que realizamos, os relatos dos sujeitos investigados e a revisão bibliográfica sobre o ensino de literatura ajudaram-nos a constatar que a influência de um bom professor de literatura promove o refinamento estético do leitor acadêmico em formação.

A análise crítica das respostas dos participantes desta pesquisa permitiu-nos traçar um panorama sobre a formação acadêmica do futuro professor constituído pela UVA. Primeiramente vimos que, desde cedo, os formandos procuram exercer sua futura profissão, ao entrarem precocemente no mercado de trabalho acabam atuando e conhecendo os desafios e a dinâmica da sala de aula, pondo em prática ou mesmo ignorando seus conhecimentos adquiridos na graduação em Letras.

Em relação à prática os sujeitos afirmaram enfrentar algumas dificuldades na aplicação dos conhecimentos advindos da formação universitária, porquanto a realidade apresenta-se bem diferente da encontrada na formação inicial.

Mediante à pesquisa realizada podemos perceber que a maioria dos entrevistados ainda estão atrelados ao modo de utilizar a literatura como meio de ensinar gramática e/ou produção textual do que demonstrar o prazer pela leitura e saber que tal ação também influirá em sua formação. Acrescentamos a isso o pouco interesse dos alunos pela leitura e o desconhecimento dos objetivos da Literatura em suas vidas.

Diante do exposto, podemos considerar que o ensino de literatura, a formação do professor, e, conseqüentemente, o nível de leitura ainda são relativamente deficientes. Contudo, esses sujeitos demonstraram consciência acerca da importância de se ensinar literatura na atualidade, mesmo que não tenham conseguido expressar devidamente esta necessidade para seus alunos.

Esperamos que este trabalho contribua para um nível de instrução melhor tanto para o professor quanto para aluno, e, assim, quem sabe, poderemos vislumbrar um futuro comprometido com o letramento literário e com novos rumos calcados em estudos acerca das prática didático-pedagógica.

No entanto, discutir a relevância da literatura em sala de aula deve ser não só para o reconhecimento das obras literárias. Os estudantes precisam aprender a realizar leituras mais complexas. Sendo assim, precisamos de professores comprometidos com a valorização do aprendizado para vida.

REFERÊNCIAS

MARTINS, Ivana. “A Literatura no ensino médio: quais os desafios do professor?” In: BUZEN,

Clécio; MENDONÇA, Márcia (org). **Português no ensino médio e a formação do professor**. São Paulo: Parábola, 2006.

LAJOLO, Marisa. **Leitura-Literatura: mais do que uma rima, menos do que uma solução**. In. **Leitura: Perspectivas Interdisciplinares**. São Paulo: Ática 1988.

_____. “Leitura-literatura: mais do que uma rima, menos do que uma solução”. In: ZILBERMAN, Regina; EZEQUIEL, Theodoro da Silva (Org.). **Leitura – perspectivas interdisciplinares**. São Paulo: ABDR, 2000. p. 87-99.

BUNZEN, CIÊCIO. “Da era da composição à era dos gêneros: o ensino de produção de texto no ensino médio”. In: MENDONÇA, Marcia; BUNZEN, CIÊCIO (orgs.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1991.

A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *DANS LA MAISON*

Mariana Oliveira Martins
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O filme *Dans la Maison* (2012), de François Ozon, retrata de forma peculiar a questão da criação literária e dos limites entre realidade e ficção. O presente trabalho se propõe a analisar como a construção do personagem escritor, seu processo de criação literária e o tema dos limites da interpretação são representados na narrativa fílmica, partindo da questão da representação, literária e cinematográfica, do real e do imaginário, tanto no ponto de vista da produção quanto no da recepção. Levando em conta as relações entre cinema e literatura. Levando em conta as relações entre cinema e literatura, percebemos que o filme não só destaca a questão do processo de criação literária, mas representa na tela, por meio de utilização peculiar e sagaz de técnicas cinematográficas, um importante aspecto da literatura e de sua interpretação: a noção de inexistência de certezas plenas e de completa distinção entre realidade e ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cinema. Representação.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Livremente adaptado da obra, *El Chico de la Última Fila*, do premiado dramaturgo Juan Mayorga, o filme *Dans la Maison* (2012), do diretor François Ozon, retrata a relação inusitada entre o professor de literatura Germain e Claude, o único dos seus alunos que tem algum talento com as palavras. Motivado pelo professor, Claude começa a praticar sua escrita, tendo como tema principal a casa e a família de um dos seus colegas da escola, Rapha. Enquanto conquista a confiança de Rapha e de sua família, envolvendo-se cada vez mais nas suas vidas, o garoto vai construindo sua história por partes, relatando suas visitas à casa do amigo de forma cada vez mais ousada, revelando a intimidade da família.

Por trás desse enredo, há a presença do tema da construção literária, mostrando como esta se dá a partir da observação de material real e o impasse de como diferenciar o que é fantasia do que é realidade. Percebemos que o filme não só destaca a questão do processo de criação

literária, mas representa na tela, por meio de utilização peculiar e sagaz de técnicas cinematográficas, um importante aspecto da literatura e de sua interpretação: a noção de inexistência de certezas plenas e de completa distinção entre realidade e ficção.

No presente trabalho, analisaremos como o processo de criação literária e o tema dos limites entre realidade e ficção são representados no filme de François Ozon, partindo da questão da representação, tanto literária quanto cinematográfica, no ponto de vista da produção e da recepção e ambos.

REPRESENTAÇÃO E CRIAÇÃO LITERÁRIA: OS TEXTOS DE CLAUDE

O filme *Dans la Maison* traz a questão da criação literária em seu enredo por meio do personagem Claude e dos seus trabalhos de redação, escritos inicialmente como tarefas para as aulas de francês da escola e depois como exercícios requeridos pelo professor Germain para que o aluno pratique sua escrita literária. Claude desenvolve seus trabalhos como textos narrativos, contando suas visitas à casa de seu colega de classe, Rapha, primeiramente com histórias simples, sem muitos eventos, mas, depois de algum tempo, quando Claude já aprimorou suas habilidades de escrita, seus textos tornam-se mais complexos e polêmicos, pois supostamente revelam aspectos da intimidade de Rapha e de sua família. Por serem baseados em elementos da realidade diegética do filme, os textos do garoto acabam por causar certa confusão no professor Germain que, se antes tomava os escritos do seu aluno apenas como resultados puramente da sua criação literária, passa a se questionar se o que Claude escreve são relatos puramente ficcionais ou se tiveram ocorrência na realidade do filme. Dessa forma, surge a questão da representação e da criação literária a partir de elementos reais e o impasse da distinção entre realidade e ficção tão cara a esse tipo de escrito.

Sabemos que a linguagem literária é o instrumento da criação artística do escritor, que tem a função de representar a realidade por meio de palavras, configuradas como um objeto estético. Ou seja, a literatura é um sistema de significação que utiliza seus recursos próprios para a representação da realidade sem se confundir com ela. Oliveira, em sua tese de doutorado sobre os limites da realidade na literatura e no cinema, afirma que:

A relação da obra de arte com a realidade dá-se inevitavelmente devido ao fato de que o artista vive no mundo dito real e, em função disso, é necessariamente desse mesmo mundo que advém a experiência que lhe dará condições de criar. Sua criação, no entanto, apresenta vida própria, ditada por ele, não estando presa à absoluta fidelidade aos fatos. Finalmente, a menos que o artista decida manter seu trabalho exclusivamente para si, caso em que será pelo menos discutível sua própria existência, ele deverá completar-se através do contato com outro ser humano (OLIVEIRA, 1994, p. 51).

Dessa forma, vemos que, mesmo que seus escritos tenham como base elementos da realidade empírica, os escritores têm liberdade para criar em cima desse pano de fundo real, idealizando situações e preenchendo espaços vazios com soluções inventadas, afinal, trata-se de textos literários, nos quais o espaço e o tempo da narrativa é que são os responsáveis pela fundamentação dos acontecimentos narrados nos mundos ficcionais. Mundos estes que, segundo Eco, “delimitam a maior parte da nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre.” (1994, p. 91).

REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: OS TEXTOS DE CLAUDE NA TELA

A principal semelhança entre literatura e cinema é que ambas são artes narrativas. No texto literário, encontramos três instâncias: a narrativa, a narração e a história. A narrativa seria o enunciado em sua materialidade. Na literatura, este enunciado é formado apenas por palavras, já no cinema, ele compreende imagens, palavras, menções escritas e sons. Segundo Aumont, “a narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciadador e um leitor-espectador.” (AUMONT, 1995, p. 107). Por fim, a narração é o ato narrativo produtor e o conjunto da situação no qual ela toma lugar, e a história ou diegese pode ser definida como o significado ou o conteúdo narrativo.

O diretor François Ozon trabalhou com diferentes técnicas narrativas do cinema para representar na tela os textos de Claude. A primeira vez que entramos em contato com os textos de Claude é através de uma leitura do professor Germain, que lê para sua mulher a primeira tarefa do aluno. Depois, Claude entrega uma segunda tarefa ao professor, que descobre ser uma continuação do primeiro texto. Dessa vez, não temos contato com o texto por meio da voz de Germain, mas vemos uma encenação deste, com as cenas de Claude na casa do seu amigo Rapha e a narração, referente ao texto, em *off* pela voz de Claude, que se configura como um narrador personagem. Como, primeiramente, vemos as situações ocorridas na casa de Rapha somente a partir dos textos do aluno, com as cenas que assistimos surgindo como encenações do texto de Claude, é mais difícil que confundamos o fictício com o que seria real dentro do universo do filme. O filme, como um todo, é “não narrado”, como se a história se desenrolasse por si só, criando uma diegese autônoma, independente de narração, além de focalizar o personagem Germain. Então, quando as cenas dos textos de Claude nos são apresentadas, cenas narradas em primeira pessoa, com a voz do garoto em *off*, temos convicção de que se trata da narração do texto do garoto, apresentada como uma cena

fora do acontecimento da narrativa principal.

Germain vai ajudando Claude com a escrita e o aluno sempre entrega novos textos, todos sobre a casa e a família de Rapha. Em uma das cenas, o professor critica o estilo caricatural que Claude usou para descrever o pai do amigo e, na próxima cena, quando o aluno reescreve o texto seguindo as orientações do mentor, temos os mesmos acontecimentos narrados e encenados de forma diferente. Isso reforça que tais cenas não sejam parte integrante da narrativa principal do filme. Em outras cenas dentro da casa, temos uma diminuição da narração, mas no quadro, sempre vemos Claude espionando as ações da família de Rapha, representando, agora de forma menos explícita, a questão do narrador observador que é Claude. Agora o garoto conta cenas nas quais ele não estava presente. Aos poucos o garoto vai aprimorando sua arte da escrita e passa a escrever seus textos não só como trabalhos da escola, dando a eles mais ação, mais profundidade e conflitos, trabalhando melhor as personagens e trazendo certo tom de psicologismo.

As cenas que representam os textos de Claude sempre vêm antecedidas ou seguidas das cenas de Germain e de sua mulher lendo o texto do qual a encenação se trata. Assim, sabemos que tais cenas correspondem às ações dos textos e não a alguma ação que certamente ocorreu no enredo principal do filme.

Temos, no filme, uma separação bem marcada: a história principal, o conteúdo narrativo organizado em sequências de acontecimentos, onde temos a história compreendida como pseudomundo ou como universo fictício, e, como dito anteriormente, a diegetização da mesma, que consiste na tentativa de “apagar do espetáculo fílmico os vestígios de seu trabalho, de sua própria presença” (AUMONT, 1995, p. 120). Seria a impressão de que a história está se contando sozinha, estando a narrativa e a narração neutras, transparentes. Por outro lado, temos as cenas da história de Claude, que por representarem uma narrativa escrita, trazem aspectos diferentes dos da história principal. Diferentemente desta, que se faz autônoma, como que se contasse sozinha, as cenas que dizem respeito aos textos de Claude são narradas em primeira pessoa, com o efeito da voz em *off*.

Aos poucos, as cenas vão se tornando mais independentes da narração de Claude, começando sem interferências, de modo que o espectador pensa não se tratar de um texto do garoto, mas em algum momento a encenação é interrompida, provando o contrário. Em umas das partes, a mescla entre a ação principal e a ação secundária é tão grande que o professor Germain chega a surgir em algumas cenas que representam o texto e comentar as falas dos personagens com Claude (enquanto personagem do seu texto escrito). Ao mesmo tempo, assuntos que se iniciaram dentro do texto tomam espaço na “vida real” referente ao enredo principal. Nesse ponto, o professor Claude, sendo personagem do mesmo universo diegético do aluno e de seu amigo Rapha, é levado a questionar se o que o garoto escreve realmente aconteceu ou não. Com isso, entra no filme a

questão de como diferenciar, na literatura, o que é real do que é fictício, quando ela traz referências claras ao mundo em que vivemos e a ocorrências reais.

Como vimos anteriormente, o mundo ficcional dos textos literário tem características próprias e, mesmo que o autor tenha a intenção de representar fielmente o mundo real, sempre haverá distorções, pois, como afirma Antonio Candido, a *mimese* é uma forma de poiese, por isso é necessário “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade” (CANDIDO, 2006, p. 21).

Com isso, deve-se ter em mente que

A partir da utilização de elementos reconhecíveis na realidade fática, o autor alcança um resultado que pode representá-la, porém apresentando uma vida própria advinda do seu talento, quando se revela capaz de tirar proveito com sucesso das características próprias da arte que pratica (OLIVEIRA, 1994, p. 24).

Porém, no filme *Dans la Maison*, a questão da distinção entre realidade e ficção não se dá apenas com a recepção dos textos de Claude pelo professor Germain, mas também com a recepção do próprio filme por parte do espectador. Adiante, veremos de que forma isso ocorre no decorrer da narrativa fílmica.

OS LIMITES ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

A última cena que vemos da casa e da família de Rapha se funde completamente com a ação principal, pois não vem mais seguida ou antecedida de uma leitura dos textos de Claude, nem traz mais a narração do garoto. A cena passa a ser, como todas as outras do filme que dizem respeito à história principal, autônoma, ou seja, não narrada, independente de um narrador.

Agora, a dúvida de Germain, da qual não compartilhávamos no início por conta de, no filme, as cenas serem destacadas do fundo principal, enquanto para Germain eram apenas textos do seu aluno, se torna a dúvida do espectador sobre o filme. Não mais sabemos se a cena que vemos ocorreu na realidade diegética do filme ou se é apenas produto da imaginação de Claude. Isso porque, aos poucos, o diretor foi apagando as marcas de narração nos planos da história secundária, até que esta se tornasse transparente. Nesse ponto, é como se estivéssemos lendo o texto de Claude, nós mesmos, sem intermediários. Com isso, os limites entre real e imaginário, que antes nos eram aparentes, são dissolvidos: antes, o problema estava aparente apenas dentro da história, agora ela está também fora, na recepção do filme pelo espectador.

Oliveira destaca que, ao tratar da questão da *mimese*, “Ricoeur salienta o papel da referência na comunicação promovida pela obra de arte, por ultrapassar seu sentido e

projetar um mundo. A leitura resulta na fusão do mundo do texto com o mundo do leitor.” (OLIVEIRA, 1994, p.49). É isso que ocorre no filme, como dito, em duas instâncias: dentro do filme, com Germain e os textos de Claude, e fora dele, com o espectador e o próprio filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que o diretor François Ozon inseriu em seu filme a questão da tensão conceitual entre criação literária e realidade, que, segundo Hamburger (1975), é o tema fundamental da lógica da criação literária e sempre serve de base às considerações da teoria da literatura. Sabemos que o filme, por ser representação, causa uma “impressão de realidade”, presente também em outras artes, mas que, segundo Metz, é potencializada no cinema por este “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes visto.” (METZ, 2007, p. 28). Por conta disso e também do caráter documental presente nos textos de Claude, o leitor pode acabar por guiar sua leitura, interpretação ou sua análise com base nessa distinção entre o que é real e o que é fictício.

Como mencionamos anteriormente, existe uma grande tendência por parte dos espectadores do cinema e dos leitores de literatura em geral de quererem encontrar realismo quando têm contato com qualquer forma de expressão artística e, por isso, tentarem distinguir o que seria realidade e o que seria ficção em determinada obra. Um dos fatores que muito contribuiu para que isso acontecesse é a clássica interpretação da *mimese* aristotélica como sendo imitação da vida, mas, o que vemos com o filme *Dans la Maison* é que tentar fazer essa distinção não vem ao caso, pois, segundo Oliveira,

a literatura e a arte em geral não deverão ser julgadas em termos de verdade ou falsidade. De certa forma é possível afirmar que as obras de ficção não estão preocupadas com a verdade, podendo-se até mesmo dizer que a única verdade a seu respeito é a de que não passam de ‘mentiras’. O fundamental, na representação, será conseguir a aceitação de sua credibilidade por parte do receptor, em função de quem a obra de arte seria criada (OLIVEIRA, 1994, p. 35).

Com isso, percebemos que além da questão do processo de criação literária e da formação do escritor, o diretor representa na tela, por meio de utilização peculiar e sagaz de técnicas cinematográficas, como analisado, um dos mais importantes aspectos da literatura e de sua interpretação: a noção de inexistência de certezas plenas e de completa distinção entre realidade e ficção.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Editora Companhia das Letras, 1994.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Editora perspectiva, 1975.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Berbardet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. **Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade**. Tese orientada por Tania Franco Carvalhal. Instituto de Letras da UFRGS. 1996.

A SEXUALIDADE FEMININA REPRIMIDA NO POEMA “A RAINHA CARECA”, DE HILDA HILST

Nathalie Sá Cavalcante
Maria Sárvia da Silva Martins
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

Esta pesquisa caracteriza-se pela análise do poema “A rainha careca”, um dos sete poemas presentes na obra *Bufólicas* (1992), da escritora brasileira contemporânea Hilda Hilst (1930-2004), e tem como enfoques principais a sexualidade feminina e o diálogo entre identidade e sexualidade. Para isso, faz-se uma análise sobre a construção do feminino na personagem e a desconstrução, por meio do erotismo e do grotesco, de discursos oriundos do Patriarcalismo. Como apoio teórico, utilizamos Bonnici (2007), Culler (1997, 1999), Beauvoir (1970), Bourdieu (2001), Candido (2006), Chevalier (1906), Lemaire (1988), dentre outros estudiosos/as. Esse trabalho busca abarcar campos que se encontram, ainda, em ampla difusão acadêmica: a crítica literária gendrada de obras contemporâneas e a crítica literária de poemas eróticos de autoria feminina. Além disso, espera-se oferecer subsídios para reflexões a respeito das relações de poder entre homens e mulheres, hierarquia que, ainda, está presente na nossa sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Sexualidade. A rainha careca.

GÊNERO E LITERATURA

Nesta pesquisa, analisaremos o poema “A rainha careca”, da obra *Bufólicas*, de Hilda Hilst, sob a perspectiva de Gênero, entretanto, antes de explorarmos o texto literário, algumas considerações teóricas devem ser feitas. O gênero, aqui, retratado é a categoria, imposta sobre um corpo sexuado, que nos permite compreender as representações construídas sócio-histórico e culturalmente do masculino e do feminino. Essas representações implicam relações de poder que determinam padrões culturais. Quando, nestes padrões, não existe a alteridade¹⁰, o resultado é uma classe, no caso, a feminina, tendo uma condição submissa à outra, no caso, a masculina. Dessa

¹⁰ Alteridade é um termo que implica no conceito de ser o outro ou ser diferente, colocar-se nesse lugar de diversidade; igualdade de condições para homens e para mulheres, sem relação de dominação.

forma, concebemos o estudo de gênero como uma forma de analisar como as relações pautadas em diferenças de ordem sexual – na maioria das vezes, discriminatórias – são representadas em uma determinada sociedade e em um determinado tempo, combatendo a ideia de que são naturais, imutáveis, intocáveis e inquestionáveis.

As relações sociais entre homens e homens, homens e mulheres, mulheres e mulheres, sempre que “põem em jogo” significados e representações de feminino e masculino, são relações de gênero e, logo, implicam relações de poder. O principal meio de reprodução delas é o discurso. Cabe aos estudos de gênero, juntamente com o movimento feminista, estudá-las, e cabe à Teoria e Crítica Literária Feminista, com o auxílio da Teoria Literária e da Análise do Discurso Crítica, estudar essas relações em obras literárias. Como afirma Thomas Bonnici, em sua obra *Teoria e Crítica Literária Feminista*:

Portanto, a leitura obriga a identidade sexual ou de gênero a se transformar em algo equívoco, questionável e aberto às mudanças. Essa hipótese de leitura poderá mostrar não apenas como um texto literário refletirá a ideologia essencialista e oposicionista, mas como ele poderá, ao mesmo tempo, desconstruir os pressupostos tradicionais (BONNICI, 2007, p. 51).

É necessária uma leitura consciente do texto literário, a fim de reforçar que estereótipos femininos e masculinos não são naturais. Estereótipos são generalizações e pressupostos impostos sobre um indivíduo ou sobre o grupo no qual ele está inserido, podendo atribuir um valor positivo ou, como geralmente ocorre quando se trata de mulheres, um valor negativo.

Para relacionar o estudo gendrado¹¹ e a desconstrução de binarismos com a literatura, devemos entender, primeiro, a relação desta com a sociedade. Lembremos o que Antonio Candido afirma em sua obra *Literatura e sociedade*: “Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma praxis socialmente condicionada” (CANDIDO, 2006, p. 64). Pelo exposto, a literatura é um espelho, um reflexo da sociedade, sendo condicionada pelos discursos que essa possui, ainda que esse reflexo seja modificado pelas intenções e ideologias do/a ator/a. Por ser uma arte, é responsável por representar identidades presentes em seu contexto sócio-histórico e cultural de produção.

Ao saber dessa função da literatura e de sua relação com as ideologias, torna-se fácil entender o porquê das existências, que não são poucas, de representações discursivas de dominação

¹¹ Termo inicialmente utilizado pelo feminismo anglo-americano e trazido para os estudos acadêmicos do Brasil pela pesquisadora Susana Bornéo Funck, através da tradução do ensaio *Technologies of gender* (1992) da pesquisadora Teresa de Lauretis, a fim de diferenciar o estudo de gênero literário (*gener*, em inglês) do estudo de gênero categoria (*gender*, em inglês) e de fazer uma associação da palavra “gendrado” com “engendrado”. Depois, Lúcia Helena, traduzindo o mesmo ensaio, cria o termo “genderização”, recorrendo à palavra “gender”, pois, se utilizasse o termo em português, “gênero”, o termo a ser criado seria “generalização”, comprometendo sua compreensão.

masculina presentes nela e, no nosso foco, na literatura contemporânea. Isto acontece porque a nossa sociedade tem como berço o patriarcado. Em sociedades regidas por esse sistema – que tem sua origem na combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando) –, os poderes público e privado residem nas mãos dos patriarcas, dos homens. Durante muito tempo, o sistema patriarcal dominou a sociedade brasileira – e ainda domina –, enraizando ideais como o machismo, o falocentrismo e o falogocentrismo¹². Tais preconceitos sofreram um processo de naturalização, constituindo a memória discursiva do/a brasileiro/a. Ainda hoje, o patriarcalismo faz-se presente e fortemente opressor, é comum encontrarmos presente na matéria discursiva – inclusive na nossa literatura – essa concepção da superioridade do masculino sobre o feminino.

HILDA HILST E *BUFÓLICAS*

Hilda de Almeida Prado Hilst, filha de pai¹³ esquizofrênico, pertencente de uma família de imigrantes vindos da Alsácia-Lorena, e de mãe¹⁴ oriunda de imigrantes portugueses, nasceu em 21 de abril de 1930 e faleceu na triste madrugada de 4 de fevereiro de 2004, aos 73 anos. Paulista, grande amiga de *Lygia Fagundes Telles* e de *Caio Fernando Abreu*, taurina com ascendente em capricórnio, obscena de tão lúcida, dedicada a gravar, através de ondas radiofônicas, mensagens de pessoas mortas, é considerada, pela crítica especializada, como uma das maiores escritoras, em Língua Portuguesa, do século XX.

Dentro das obras hilstianas, *Bufólicas* é seu livro de poesia mais lido e estudado. Reunindo sete poesias, faz uma paródia de sete personagens tradicionais dos contos de fadas. Seguindo seu estilo erótico, as personagens são portadoras de anomalias articuladas à genitália ou às práticas lascivas. Há a combinação de poesia, fábula, humor, crítica social, linguagem chula, figuras tradicionais e figuras eróticas.

Com a publicação de *Bufólicas*, o público e a crítica começaram a usar a expressão “tetralogia pornográfica” para falar sobre as obras, em ordem cronológica, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio*, *textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* e *Bufólicas*, colocando, dessa forma, a “trilogia pornográfica” em prosa e a poesia considerada, erroneamente pornográfica, no mesmo grupo.

¹² Termo criado por Jacques Derrida combinando as palavras *falocentrismo* e *logocentrismo*. Na Teoria e Crítica Literária Feminista, o termo denota a dominação masculina sobre o feminino, evidente no fato de o falo ser sempre aceito como o único ponto de referência humana, o único modo de validação da realidade sócio-cultural, fazendo com que os discursos que norteiam a sociedade patriarcal sejam falogocêntricos.

¹³ Apolônio de Almeida Prado Hilst, fazendeiro de café, jornalista, ensaísta e poeta.

¹⁴ Bedecilda Vaz Cardoso.

As sete poesias que compõem a obra *Bufólicas* são “O reizinho gay”, “A rainha careca”, “Drida, a magra perversa e fria”, “A chapéu”, “O anão triste”, “A cantora gritante” e “Filó, a fadinha lésbica”. Na maioria das poesias predomina as redondilhas, gírias e versos brancos. Essa predominância atribui uma oralidade e musicalidade para as poesias, o que faz com que o livro seja considerado de “fácil leitura”.

Poderíamos estudar diversos aspectos dessa rica obra, como por exemplo, o seu aspecto etimológico. A palavra *Bufólicas* é uma união das palavras “Bufo” e “Bucólicas”. Bufo sugere a pretensão cômica e Bucólicas remete ao termo bucólico, bem como à obra homônima de Virgílio. Além disso, poderíamos falar da intertextualidade, uma vez que algumas dessas personagens, como a fadinha Filó, são citadas em outras obras da Hilda Hilst. Entretanto, nosso foco, aqui, será a perspectiva erótica, pautada em uma análise gendrada.

A SEXUALIDADE FEMININA REPRIMIDA NO POEMA “A RAINHA CARECA”

O segundo poema da obra – “Rainha careca” – narra a história da rainha que era casta e que não possuía pelos pubianos. Após muito chorar por isso, encontrou um “biscate¹⁵ peludo” vendendo venenos. Ula, a rainha, convocou-o ao castelo e, conseqüentemente, ao seu quarto, para que ele pudesse resolver seu problema. Enquanto o vendedor ambulante arrancava os pelos do seu peito e colava-os em Ula, eles se relacionavam sexualmente e Ula gritava de felicidade. Evidentemente, os pelos logo caíram, mas Ula não se importou e nunca mais chorou.

A falta de pelos da rainha Ula, aparentemente, é o grande problema da personagem, no entanto, quando o poema narrativo chega ao clímax, o leitor tem uma surpresa: o problema da rainha não era a falta de pelos, mas sim a castidade a qual estava aprisionada. Por ser rainha, uma posição elitista de poder, sua sexualidade implicava diretamente em seu caráter, em sua dignidade. Sua falta de interesse pelo seu problema inicial pode ser ilustrada no trecho seguinte:

UI! UI! UI! Gemeu Ula
De felicidade.
Cabeluda ou não
Rainha ou prostituta
Hei de ficar contigo
A vida toda!
Evidente que aos poucos
Despregou-se o tufo todo.
Mas isso o que importa? (HILST, 2002, p. 17-18).

¹⁵ Pessoa executando um trabalho temporário ou um trabalho extra, a fim de aumentar a renda mensal.

O trecho acima, “Rainha ou prostituta”, apresenta um pensamento social em que a mulher, para ser digna, não pode obter relações sexuais com um homem sem que eles estejam em um relacionamento estável legitimado socialmente. Ao homem, o Sujeito, é concebível a ideia de afirmar sua sexualidade em quase todos os contextos, mas à mulher, o Outro, não; a mulher tem sua sexualidade reprimida há tempos. Lembremos, inclusive que, antigamente, a mulher mãe e esposa não deveria sequer sentir prazer no ato sexual, o prazer era apenas destinado aos homens e às prostitutas.

Ainda hoje, percebemos uma separação entre “mulher boa, digna” e “mulher do mundo, indigna”, como se o livre exercício da sexualidade fosse uma falha no caráter (mas, ironicamente, só quando se trata da feminina). Com isso, podemos interpretar que Ula tinha sua sexualidade reprimida. Ela era a rainha casta, que nem pelos tinha, uma vez que pelos representam o amadurecimento sexual e que a falta deles, a pureza, como explicitados por Chevalier:

Símbolo de virilidade, benéfico se se encontra apenas sobre uma parte do corpo; no homem, no peito, no queixo, nos braços, nas pernas; maléfico, se todo o corpo é dele recoberto, como o deus Pã (v.cabelo, bode). A proliferação de pelos traduz uma manifestação da vida vegetativa, instintiva e sensual. Na *Iliada* (canto III), cortar *pelos* de um animal que vai ser sacrificado significa consagrá-lo à *morte*; é um primeiro rito de purificação (CHEVALIER, 2012, p. 705).

A presença do nome da personagem merece, nesse poema, atenção, pois, na maior parte do livro, as personagens não possuem nomes. Além disso, como será percebido mais a diante, sempre que uma figura principal for nomeada, será explicada a origem da sua denominação, pois, na obra de Hilda Hilst, tanto na poesia quanto na prosa, os nomes dos sujeitos e os apelidos, geralmente, resumem as suas histórias.

Ula é um nome de origem teutônica¹⁶ que significa “proprietária”. Impossível não associarmos a etimologia do termo ao poema e notarmos que Ula era proprietária do seu próprio corpo, mas como estamos tratando de uma mulher, nem sempre isso ocorre, visto que a sociedade patriarcal vê o corpo feminino como “propriedade” do homem. A moral, os bons costumes, algumas crenças religiosas, entre outros aparelhos de repressão, estão sempre impondo regras para o corpo da mulher. Por exemplo, Ula deveria ser casta, pura e sem pelos; entretanto, empoderou-se¹⁷ e fez jus ao seu nome. Outra interpretação possível é o significado da palavra em Algarve, Portugal, em

¹⁶ Referente à “Teutões”, uma tribo germânica. Adjetivo masculino oriundo do latim *teutoni*.

¹⁷ Mecanismo pelo qual as pessoas, as organizações e/ou as comunidades tomam controle de seus próprios assuntos, adquirindo consciência das suas habilidades e competências para produzir, criar e gerir. Para o movimento feminista, o empoderamento compreende a alteração dos processos e das estruturas que impõem a posição de subordinada às mulheres. Estas se tornam empoderadas através da tomada de decisões e de mudanças no espaço privado e público.

que ula é um substantivo feminino que designa “grande agitação” (HOUAISS, 2001, p. 2799), etimologia que também pode ser relacionada à narrativa.

A narrativa não nos diz o nome do vendedor, contrariando, assim, a ideia de que a primeira relação sexual de uma mulher deve ser um momento especial, com alguém pelo qual ela esteja apaixonada. Para melhor ilustrar, vejamos como o personagem aparece:

Um dia...
 Passou pelo reino
 Um biscate peludo
 Vendendo venenos.
 (Uma gota aguda
 Pode ser remédio
 Pra uma passarinha
 De rainha.)
 Convocado ao palácio
 Ula fez com que entrasse
 No seu quarto (HILST, 2002, p. 16 e 17).

Trecho que também vai ao encontro da moral da história: “Moral da estória: / Se o problema é relevante, / apela pro primeiro passante” (HILST, 2002, p.18).

Por fim, outra simbologia importante pode ser percebida logo no começo do poema:

De cabeleira farta
 De rígidas ombreiras
 de elegante beca
 Ula era casta
 Porque de passarinha
 Era careca (HILST, 2002, p.15).

Nesse trecho, além de percebermos que a rainha só era casta porque “de passarinha, era careca”, e não por sua vontade, podemos notar também que ela tinha uma “cabeleira farta”, o que, simbolicamente, representa a liberdade feminina. Para Lemaire (1988), cabelos fartos representam feminilidade e energia erótica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura é responsável por reproduzir discursos existentes na sociedade na qual é concebida, afirmando-os ou desconstruindo-os, e o/a leitor/a não deve ficar desatento/a a isso. Entretanto, convém lembrar, não temos a pretensão de apontar Hilda Hilst como uma escritora machista, homofóbica ou detentora de qualquer preconceito, esse estudo não trata sobre as ideologias e crenças da escritora, pois, acerca disso, só podemos afirmar – e, ainda assim, com muito cuidado – o que ela falou em entrevistas e afins.

Se não rotulamos a escritora, tampouco fazemos isso com a obra. A análise recai sobre o narrador, os personagens, o discurso, o que poderia dar a falsa impressão de que esses textos reproduzem e reafirmam falas/ações preconceituosas e discriminatórias, entretanto, Hilda Hilst desconstrói essas ideias, ela se apropria dos discursos dominantes para expor a sociedade e suas (i)moralidades.

Este trabalho justifica-se, ainda, pelas análises literárias contemporâneas que ele abarca, apontando para a necessidade de se pensar a construção das representações do feminino e do masculino (formação da identidade), responsáveis, muitas vezes, pela presença da violência simbólica no contexto social. Além disso, essa temática é significativa para a crítica literária nacional, bem como para a relação dos estudos de gênero e literatura que vêm ganhando, cada vez mais, espaço nas discussões acadêmicas. Sendo assim, a partir dessa pesquisa, podemos vislumbrar a possibilidade de abarcar campos que se encontram, ainda, em ampla difusão acadêmica: a crítica literária gendrada de obras contemporâneas e a crítica literária de poemas eróticos contemporâneos de autoria feminina. Portanto, essa proposta é favorável quanto à sua contribuição para o aumento da fortuna crítica em torno dos estudos relacionados à literatura – gênero – erotismo. No mais, espera-se que trabalhos como este possam oferecer subsídios para reflexões a respeito das relações de poder entre homens e mulheres, hierarquia que ainda prevalece na nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Neuma (org.). **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

AUAD, D. **Feminismo**: que história é essa? Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BARROS, Luisa da Rocha; BORGES, Julia. **Temas e figuras em "Bufólicas"**. Estudos Semióticos, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 2/8/2014.

BAUER, Carlos. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Edições Pulsar, 2001.

BATISTA, Edilene Ribeiro (org.). **Gênero e literatura**: resgate, contemporaneidades e outras perspectivas. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet, 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**. Maringá: Eduem, 2007.

BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial/LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

_____. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

_____. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

CUNHA, Helena Parente (org.). **Violência simbólica e estratégias de dominação**: produção poética de autoria feminina em dois tempos. Rio de Janeiro: Editora da Palavra e Programa de Pós-

Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena et al. (org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 173-179.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DESTRI, Luisa. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**. São Paulo: Globo, 2012.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Hilda Hilst**. Cadernos de Literatura Brasileira, nº 8. São Paulo: IMS, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-100, jul./dez. 1995.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Hilda Hilst e as Bufólicas**. Revista Letras, Curitiba, nº 78, p.47-58, maio/ago, 2009.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

A TRADUÇÃO DO SONHO AMERICANO EM O GRANDE GATSBY

Antonia de Jesus Sales
Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O presente artigo discute a ideia do sonho americano na obra *O Grande Gatsby* (*The Great Gatsby*) de Francis Scott Key Fitzgerald (1896 – 1940), escritor famoso por apresentar traços biográficos em suas obras. O sonho americano está diretamente relacionado à exaltação do materialismo e à constituição de novos valores morais no pós-guerra. A metodologia é descritiva, baseada na análise da obra original e de uma tradução brasileira de 2011, publicada pela editora Companhia das Letras e traduzida pela jornalista Vanessa Bárbara. A observação dos aspectos constituintes da obra ajuda a compreender de que forma o sonho americano é representado e como o autor retrata a ideia deste pelas simbologias e o imagético encontrado na obra original e na tradução. Ao final, observam-se os pontos principais constituintes da obra, os recursos imagéticos empregados, os quais o autor bem contrastou para explicar a ideia investigada aqui, através de seus ricos personagens e os fatores sociais implicados na obra.

PALAVRAS-CHAVE: Sonho americano. Tradução. Simbologia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Francis Scott Key Fitzgerald (1896 – 1940) é considerado um dos maiores escritores do século XX. Foi contista, romancista, poeta, escritor, entre outras atividades profissionais. Nasceu em Minnesota nos Estados Unidos. Scott é famoso por delinear traços biográficos em suas obras, o que, de certa forma, estimula o leitor a participar ativamente da leitura, visto que muito do que está escrito é parte da vida real do autor e assim corrobora, sobremaneira, para a sua exaltação. O romance *The Great Gatsby* é considerado a obra prima, a que representa a maturidade do autor, na produção geral de Fitzgerald.

Fitzgerald tem como obras: *Este lado do paraíso* (1920); *Tales of the jazz age* (1922); *O Grande Gatsby* (1925); *Tender is the night* (1926); *All the sad Young man* (1934); *The last tycoon* (1941) e *The crack-up* (1945). As duas últimas obras, citadas anteriormente, foram publicadas

postumamente. *O Grande Gatsby* (1925), conforme já mencionado, é considerado como o topo da maturidade artística de Fitzgerald e foi concebido em um momento sofrido na vida do autor, quando este enfrentava problemas concernentes ao alcoolismo, problemas financeiros e a doença mental de sua esposa Zelda.

No pós-guerra temos a Era do Jazz, o momento de valorização das riquezas materiais e a formação de novos valores morais – é o sonho americano –, momento em que as questões de classe e dinheiro são exaltadas. Gatsby, nascido James Gatsby, muda seu nome para Jay Gatsby para começar uma nova vida, baseada na riqueza e no prestígio que o dinheiro pode trazer a um novo rico.

OPOSIÇÕES EM *O GRANDE GATSBY*: O IMAGÉTICO NA DESCRIÇÃO

Na obra, coexistem algumas oposições que ajudam a formar o imagético, característica forte na obra de Fitzgerald:

- Nick como o velho-pobre e Gatsby como o novo-rico;
- O materialismo voraz de Tom Buchanan e a simplicidade extrema de Wilson, a quem Tom tem um caso com a esposa;
- A ambição desmedida de Daisy e o amor adolescente que Gatsby sente por ela (a noção de amor parado no tempo);
- O sentimento ambivalente do autor quanto ao sonho americano.

Os Buchanan são a representação do materialismo voraz no Sonho Americano. Nick Carraway, como narrador da obra, desempenha um importante papel, ao servir de ponte entre Gatsby e Daisy. Nick observa e descreve a história em detalhes. Ao final, o leitor mais atento compreende que, na verdade, Nick foi usado por Gatsby para conseguir aproximação com Daisy.

Nick é o velho-pobre porque mesmo já passando dos 30 anos de idade, não tem uma vida financeira estável, também não constituiu família, nem tem amigos influentes. Já Gatsby é o novo-rico, por que ao trocar de nome e de cidade, ele inicia uma nova vida, indo da pobreza à riqueza, mesmo que consiga tal mudança através de meios escusos.

Gatsby usa a ambição desmedida de Daisy para atraí-la até sua casa. Ele tem livros que nunca leu, roupas que nunca usou, convites exclusivos de ida ao clube que nunca usou. O clube, na história, funciona como o reduto dos ricos que anseiam exibir sua riqueza e aparecer para a sociedade da época, é a busca incessante pelo prestígio social. Nesse contexto complexo, Gatsby cultiva um amor adolescente por Daisy e está disposto a tudo para reconquistá-la novamente.

A luz verde que Gatsby observa sempre que olha para o outro lado da ilha serve como

um símbolo na história. Ela representa o objeto de desejo de Gatsby, no caso Daisy. Gatsby é uma personagem constantemente misteriosa para o leitor. Sendo assim, a luz verde representa uma aproximação-distante existente entre Gatsby e Daisy. O lar de Gatsby funciona, na obra, como uma armadilha cuidadosamente preparada para atrair Daisy para próximo dele.

Gatsby não tem voz própria. Nick, o narrador onisciente, fala por ele em todos os momentos do livro, já que ele narra todos os fatos ocorridos. A forma como Gatsby aparece na trama simboliza sua importância para a obra. Ele é citado por Nick na primeira página do romance. No entanto, ele só aparece no capítulo 4. Abaixo temos a narração de Nick na primeira página do romance:

Se a personalidade é uma série contínua de gestos bem-sucedidos, então havia algo de grandioso naquele homem, certa sensibilidade exaltada às promessas da vida, como se ele guardasse alguma relação com aquelas máquinas intrincadas que registram terremotos a quilômetros de distância. Essa receptividade nada tinha a ver com a frouxa vulnerabilidade que muitos qualificam de “temperamento criativo” – era um talento extraordinário para a esperança, uma prontidão romântica tal como nunca encontrei em ninguém e dificilmente tornarei a encontrar (FITZGERALD, 2011, p. 66).

A forma como a casa dos Buchanan é descrita por Tom dá uma clara ideia de como a riqueza funciona e como é expressa na obra:

A casa deles era mais rebuscada do que eu imaginava: uma alegre mansão colonial georgiana, toda branca e vermelha, com vista para a baía. O gramado se iniciava na praia e seguia por uns quatrocentos metros até a porta de entrada, passando sobre relógios de sol, calçadas de tijolos e jardins flamejantes – quando enfim alcançava a casa, dispersava-se nas laterais sob a forma de vistosas videiras, como se atingisse o ápice de sua jornada. A fachada era cortada por uma fileira de portas-balcão, que àquela hora resplandeciam com os reflexos dourados do sol e se abriam ao ar quente daquela tarde de ventania, e Tom Buchanan estava parado no pórtico de entrada, em roupas de montaria, com as pernas afastadas (FITZGERALD, 2011, pág. 71).

O detalhamento nas descrições traz o imagético e o simbolismo para a obra. Se a riqueza, em seus exemplos, é a razão de viver dos personagens ambiciosos, a descrição é, então, o que cultiva a curiosidade no leitor e traz a realidade para mais próximo deste. O leitor atento é instigado a construir as imagens do texto descritivo de Fitzgerald, que a tradutora brasileira tão bem conseguiu transmitir pela clareza e pela relação que se estabelece entre obra e tradução.

O SONHO AMERICANO EM *O GRANDE GATSBY*

Precisamos considerar *O Grande Gatsby* como obra literária e como tal, por sua função dentro da literatura. Segundo BRITO (2012, p. 59), a função poética predomina no texto literário e sendo assim o texto literário seria um objeto estético, que além das funções que ele venha a ter, como expressar os sentimentos do autor, comunicar conteúdos, tem sua própria razão de ser.

No início do século XX ocorreram mudanças vertiginosas que perdurariam por todo o período e dinamizaram os processos em todos os campos no século XXI. Transformações como: o desenvolvimento de novas fontes energéticas, o processo de urbanização estava crescente logo no início do século, desenvolvimento no âmbito da medicina, a automação chega às fábricas. Durante o século XX houve uma profunda revolução nos transportes e nas comunicações (o surgimento do telefone, telégrafo, a televisão, fax, rádio, cinema, etc.). Ou seja, no século XX se constitui e se consolidou a sociedade da informação.

O sonho americano, na figura de Gatsby, é o tema central da obra. O sonho americano aparece dentro da trama quando se observa os recursos tecnológicos à época retratada. Sendo assim, temos: os carros luxuosos (descritos cuidadosamente), o fogão elétrico, o telefone, os filmes, a fotografia, a suntuosidade das mansões retratadas, as roupas, etc. As descrições dentro da obra são recursos fundamentais para a compreensão do tema abordado. Sendo assim, através das descrições detalhadas, o leitor consegue compreender os delineamentos e as características principais dos personagens, conectando estes às situações que o enredo apresenta.

A FUNÇÃO IMAGÉTICA EM *O GRANDE GATSBY*

Sayre e Lowy (2001) em seu artigo “*Reificação e Consumismo Ostentatório no Gatsby O Magnífico*”, correlacionam a literatura e as ciências sociais como dois mundos em constante confluência, pois enquanto a primeira segue a lógica da imaginação, a segunda segue a lógica da racionalidade científica. No entanto, ambas se relacionam de forma direta por ser a literatura um espelho do social. Os autores citados acreditam que Fitzgerald:

[...] Em seu primeiro romance, *Deste lado do Paraíso* (1920), o tornara imediatamente conhecido... e rico, o que lhe permitira levar uma vida luxuosa e frequentar os meios mais abastados e ociosos, Fitzgerald pôde, portanto, presenciar, em primeira mão, o consumo ostentatório em suas formas mais puras, durante os anos loucos do pós-guerra. Seu modo de vida faustoso terminara rapidamente e ele acabou por descobrir o reverso do “sonho americano”. Ainda que em parte seduzido pelo charme mirabolante da grande riqueza, Fitzgerald permanecerá lúcido e fora um crítico severo da sociedade americana em seu conjunto, notadamente no que concerne à degradação dos valores humanos submetidos ao império do dinheiro (SAYRE; LOWY, 2001, p. 8).

Pela citação acima, observa-se a questão biográfica implicada na obra. Fitzgerald está na obra, basta analisar os traços biográficos presentes nela. Temos o autor como o senhor maior da obra, mas também como um senhor que habilita o leitor a observar apenas superficialmente, já que não é claro até que ponto Fitzgerald está representado lá. Mais uma vez, a literatura encontra-se imbricada e alicerçada no social e vice-versa, uma vez que aquela retrata esta e esta proporciona toda a raiz imagética da obra literária citada. Sendo assim, ambas se entrelaçam o tempo inteiro pelas obras literárias existentes. Assim, sempre haverá uma relação de confluências e relações constantes entre literatura e sociedade.

Esta visão não está disponível apenas para leitores profissionais, como críticos literários, por exemplo, mas para qualquer leitor mais atento que busque adentrar cientificamente ao mundo da obra a que ele busca conhecer. A riqueza, no romance, supõe-se ser o fio condutor, ao mesmo tempo em que esta é a representação fiel do sonho americano na época retratada e na obra citada. Daisy casa-se com Tom por interesse, ela é incapaz de lutar por seu amor a Gatsby, pois não se sente segura quanto ao poder que a riqueza de Gatsby lhe trará. Os amigos de Gatsby também o procuram sempre por interesse, as festas são claras quanto a isto. Gatsby usa sua riqueza para se aproximar de Daisy. Ele usa as pessoas, no caso Jordan e Nick, para lhe auxiliar neste momento tão esperado por ele e, inicialmente, usa sua riqueza para influenciar tais pessoas a ajudá-los.

Isto corrobora com o que Sayre e Lowy ao afirmarem que:

É preciso acrescentar que o próprio Gatsby aparece como um homem reificado, um homem que está reduzido às mercadorias que possui e a seu valor em dinheiro. Sua relação com as pessoas está sistematicamente submetida ao valor de troca, uma vez que procura sempre “comprar”, com sua generosidade, a ajuda, a aceitação ou a afeição dos outros. Esse modo de agir se estende também a Daisy, e, no dia de seu reencontro com Gatsby, este ostenta uma vestimenta nas cores ouro e prata e se apressa em lhe mostrar sua moradia e tudo que ela contém, peça por peça. Ao fim dessa visita, ele espalha diante dos olhos de Daisy toda a sua coleção de camisas. Essa cena culmina com a reação de Daisy que se desfaz em lágrimas dizendo: “Isto me deixou triste porque eu nunca vi camisas tão belas...tão belas camisas”. Essa passagem do livro ilustra bem a ação da coisa-mercadoria no mundo do casal bem como no universo do romance (SAYRE; LOWY, 2001, p. 13).

As descrições, a construção de imagens, a ostentação representada em *O Grande Gatsby* nos fazem compreender e observar a representação do sonho americano na obra. Cotejando as traduções existentes no país podemos observar a grandiosidade da obra. Isto é o que discutiremos no tópico seguinte.

AS TRADUÇÕES DE *O GRANDE GATSBY* NO BRASIL

A primeira tradução de *The Great Gatsby* no Brasil foi uma edição de 1962, da editora Civilização Brasileira, traduzida por Brenno Silveira. Esta é, sem dúvida, a mais editada e reconhecida hodiernamente. Em 2003, sai a edição traduzida por Roberto Muggiati, pela editora Record, e reedita como livro de bolso – edição bestbolso – em 2007. Em 2004, a L&PM lança a obra traduzida por William Lagos. Em 2011, sai a edição traduzida por Vanessa Bárbara pela Companhia das Letras (edição consultada para este trabalho).

Em 2013, com o lançamento hollywoodiano da obra prima no cinema, estrelado por Leonardo de Caprio, as traduções são mais que exploradas comercialmente. São lançadas quatro traduções (Editora Leya, trad. de Alice Klesck; Ed. Tordesilhas, trad. de Cristina Cupertino; Ed. Landmark, trad. de Silvia Camargo Guarnieri e pela Ed. Geração Editorial, trad. de Clara Averbuck). Quanto ao cinema, esta foi a quinta vez que a obra de Fitzgerald foi adaptada para as telas. As outras foram em 1926, 1949, 1974 e 2000.

No caso das traduções literárias, no Brasil, ainda é muito comum as traduções serem feitas por jornalistas, visto que a área de Estudos da Tradução, no país, é algo ainda recente e também que boa parte dos jornalistas também são escritores, o que facilita o contato destes com a arte da tradução. A tradução escolhida para acompanhar este estudo é da jornalista Vanessa Bárbara. Pela leitura do original (foto abaixo) e da tradução, observa-se uma proximidade desta com o leitor. Observa-se, assim, uma certa preocupação da tradutora com a “fidelidade” do texto em língua inglesa.

Da tradução literária à tradução intersemiótica (pela adaptação da obra para o filme) observam-se as dimensões da tradução que sai do meio literário e adentra outras formas de arte, no caso aqui, o cinema.

Figura 1: Algumas traduções de The Great Gatsby no Brasil



Figura 2: Capa de The Great Gatsby, 2001.

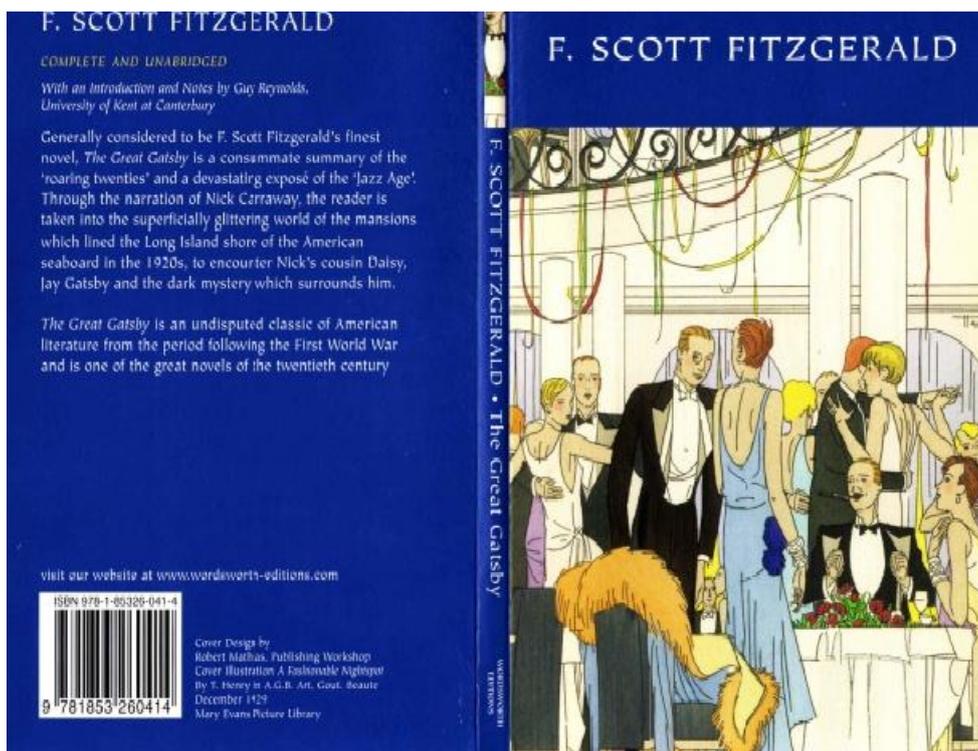
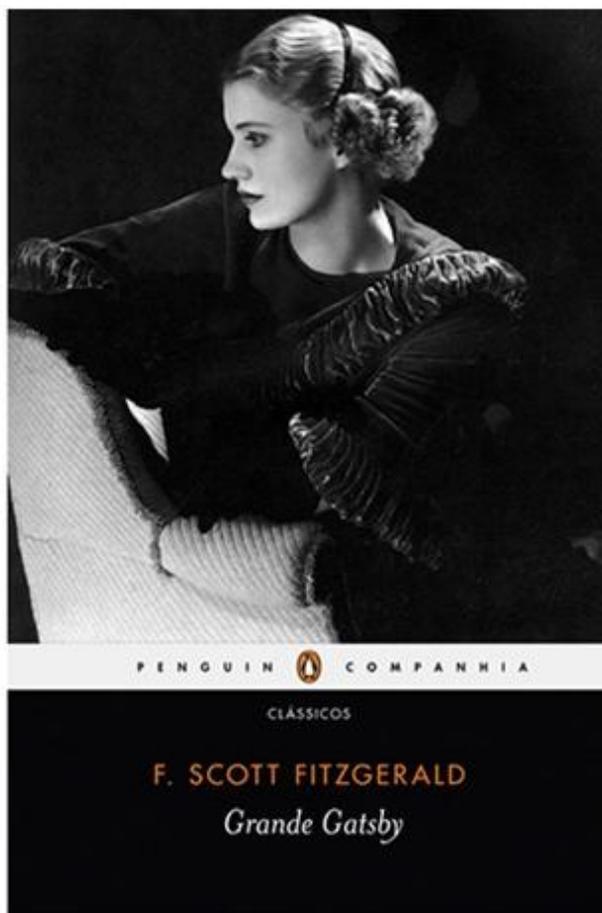


Figura 3: Tradução de Vanessa Bárbara, Companhia das Letras, 2011.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho abordou a forma sucinta a obra *O Grande Gatsby*, focando principalmente pelo viés da tradução e suas implicações na representação da ideologia do sonho americano presente na referida obra. Vimos pelo ponto de vista literário e principalmente sociológico como a obra se estrutura, observando também a inclusão do autor dentro do contexto histórico do qual a obra pertence.

Se a tradução consegue passar de forma fiel a ideia do autor, o leitor se sente próximo da obra original. A referida tradução, aqui citada, é um bom exemplo desta complexa relação (obra original – tradução). As discussões feitas aqui são importantes por questionar o papel da tradução no círculo literário e as implicações desta nas relações com as demais artes, no caso do cinema, aqui exemplificado. O grande número de traduções no Brasil comprova a importância desta obra para a literatura mundial, visto que vários tradutores e editoras se envolveram nestas traduções, o que

colabora sobremaneira para a manutenção da obra na lista dos clássicos.

REFERÊNCIAS

BRITO, Paulo H. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Tradução de Vanessa Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **The Great Gatsby**. London: Wordsworth Editions, 2001.

SAYRE, Robert; LOWY, Michael. **Reificação e consumismo ostentatório no Gastby O Magnífico**. Trad. de Márcia Teixeira de Souza. Estudos de Sociologia, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 7-21, 2001.

COLONIZAÇÃO DA AMÉRICA: DOIS PONTOS DE VISTA, UM MESMO OBJETO

Marilene Alexandre Guilherme¹⁸

Roseli Barros Cunha¹⁹

Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

A descoberta da América por Cristóvão Colombo (1451 – 1506) foi um acontecimento que trouxe novas concepções acerca do continente, destruindo a ideia de que, depois da linha do horizonte, havia um grande abismo. Colombo, curioso, resolveu organizar uma expedição, inicialmente, para saber o que havia depois daquela linha imaginária, o que lhe reservou grandes surpresas. Depois de navegar durante meses junto com seus companheiros, se deparou, enfim, com a terra firme e com o que lá havia; pessoas com costumes e posturas diferente das que estava habituado a ver, os índios, que para ele, não passavam de pessoas ingênuas e que seriam, portanto, bons servidores. Partindo dessa contextualização, pode-se afirmar que a descoberta de Colombo, bem como seu pensamento acerca dos habitantes da nova terra, abriu margem para a formação de outros diferentes pontos de vista referentes ao “povo descoberto”. O objetivo deste trabalho é analisar, em alguns relatos da época colonial, duas diferentes concepções acerca do mesmo objeto, no caso, os índios. A primeira é a do próprio Colombo, em seu *Diário del Almirante (1492)*, no qual ele faz descrições da fauna, da flora e das pessoas que lá encontrou; em seguida, trataremos do relato do capitão Hernán Cortés (1485 – 1547), presente nas *Cartas de Relación (escritas entre 1519 e 1526)*; e ainda em *La Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1552)*, escrita por Bartolomé de las Casas (1484 – 1566), um frei dominicano que participou da segunda viagem de Colombo ao novo continente, recém descoberto. Como aporte teórico essencial para esse estudo, podemos citar Todorov (1991).

PALAVRAS-CHAVE: Cartas de relação. América. Período colonial.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho originou-se da análise de alguns relatos da chamada literatura

¹⁸ Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Ceará

¹⁹ Prof^a. Dr^a. Do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará

colonial, estudados na disciplina de Literatura Hispano Americana I, na Universidade Federal do Ceará.

As narrativas estudadas foram as de Cristóvão Colombo, presentes em seu *Diário del Almirante (1492)*, nas quais o autor faz uma descrição das primeiras impressões dos europeus ao chegarem em território americano, relato este que serve de ponto de partida para a realização da pesquisa; a segunda narrativa está presente nas *Cartas de Relación (escritas entre 1519 e 1526)*, escritas pelo capitão da segunda expedição europeia às Américas, Hernán Cortés (1485 – 1547); e a terceira e última narrativa analisada foi escrita por *Bartolomé de las Casas (1484 – 1566)* em *La Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1552)*.

Os textos estudados nos permitem conhecer um pouco do modo de vida dos primeiros povos que habitavam a América, bem como, ter uma breve noção do enorme choque cultural que sofreram a partir do momento em que tiveram os primeiros contatos com os europeus, quando estes ali chegaram.

A importância dessa pesquisa encontra-se no fato de que embora os textos relatem um mesmo acontecimento, a chegada dos europeus à América, bem como o choque cultural que isso ocasionou; essas narrativas expressam esse fato sob três diferentes perspectivas, principalmente no que se refere ao modo de viver e agir dos índios que, por *Colombo*, foram considerados ingênuos, por *Hernán Cortés*, bárbaros, e, por fim, para *Bartolomé de las Casas*, eram seres humanos perfeitamente capazes de converter-se a fé cristã.

O trabalho faz uma breve análise dessas três diferentes narrativas e, conseqüentemente, o faz sobre três óticas ou perspectivas diferentes. A primeira é a do próprio Cristóvão Colombo, em seu *Diário del Almirante (1492)*, em que faz descrições da fauna, da flora e das pessoas que lá encontrou; em seguida, trataremos do relato do capitão Hernán Cortés (1485 – 1547), presente nas *Cartas de Relación (escritas entre 1519 e 1526)*; e ainda em *La Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1552)*, escrita por *Bartolomé de las Casas (1484 – 1566)*, um frei dominicano que participou da segunda viagem de Colombo ao novo continente, recém descoberto. Como aporte teórico essencial para esse estudo, utilizamos Todorov (1991), o qual aborda em sua obra intitulada *A conquista da América: a questão do outro*, questões relacionadas as conseqüências sociais que ocorrem quando se desconsidera a diversidade cultural de um povo. O autor nos mostra o choque entre duas culturas distintas (europeus e americanos) e faz uma análise deste procedimento, por meio do qual o outro é desprovido, descaracterizado e transformado no que concerne a sua originalidade cultural.

CRISTÓVÃO COLOMBO

A conquista da América por Cristóvão Colombo foi um grande acontecimento, o qual destruiu a ideia de que a terra não era redonda e que depois da linha do horizonte havia um grande abismo, onde aquele que se atrevesse a tentar ir além seria surpreendido pelas mais estranhas criaturas que lá habitavam, segundo a crença popular da época. Além dessa questão, havia também o interesse dos reis católicos e da Igreja, os quais viram na curiosidade de Colombo a possibilidade de conseguir riquezas e terras, assim como a vinda de mais adeptos para o Cristianismo.

A importância de Colombo se dá principalmente por acreditar que a terra tinha o formato de uma esfera, como uma laranja, por exemplo; e também por concluir que a existência de um abismo depois da linha do horizonte era falsa.

A partir desse pensamento, Colombo conseguiu o apoio da rainha da Espanha e organizou uma expedição em busca de novas terras, com o objetivo de encontrar riquezas, levar os princípios do Cristianismo e, conseqüentemente, conseguir reconhecimento, uma vez que as pessoas não acreditavam na existência de terras, muito menos de pessoas depois da linha do horizonte.

O visionário europeu e seus companheiros partiram de Granada, Espanha, no dia doze de maio de 1492, segundo Bartolomé de Las Casas, e seguiu até as Índias, onde chegaram somente em outubro do mesmo ano.

Colombo relatava diariamente o que acontecia na viagem, uma vez que ele teria que dar satisfações ao rei e à rainha da Espanha quando voltasse, e à medida que ia passando o tempo, ia narrando através de cartas o que havia na nova terra e como eram as pessoas que ali habitavam; pessoas com costumes totalmente diferentes dos que estava habituado a ver, fato que causou um grande estranhamento tanto por parte dos europeus como por parte dos índios.

As primeiras palavras de Colombo mostram os índios como pessoas ingênuas, que seriam facilmente convertidas ao Cristianismo, também conhecido como “santa fê”. Seus relatos descrevem imparcialmente, sem implicações emocionais, o povo que acabara de encontrar, bem como, dá-nos uma ideia de como eram a fauna e a flora do lugar. Podemos perceber isso no fragmento a seguir:

[...] Y yo creí y creo que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por cautivos. Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos; que me pareció que ninguna secta tenían. Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mí partida seis a Vuestras Altezas para que aprendan a hablar.

[...]

Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y muchas aguas y una laguna en medio muy grande, sin ninguna montaña, y toda ella verde, que es placer de mirarla (CASAS, 1892, p. 11).

Com essas palavras, Colombo expressa seu ponto de vista em relação aos índios, os quais viam como passivos e de fácil catequização. E para comprovar que o que estava narrando nas cartas era verdadeiro, levou seis índios para a Espanha para que os reis tomassem conhecimento e também para que esses índios tivessem contato com a civilização e aprendessem a língua dos espanhóis, fato que viabilizaria a comunicação entre estes e o restante de seu povo, o que pode ser percebido no seguinte excerto: “Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestras Altezas para que aprendam a hablar” (CASAS, 1892, p.11).

Estes relatos, apesar de pouco aprofundados, têm uma grande importância por nos dar uma pequena dimensão desse primeiro contato entre os europeus e os índios que habitavam a América, relatos estes que tinham um propósito basicamente documental, mas que servem de pontapé inicial para outras viagens, novas descobertas, e sobretudo, novos pontos de vista acerca do novo continente então descoberto.

HERNÁN CORTÉS

O segundo texto estudado foi *Las Cartas de Relación*, do conquistador espanhol Hernán Cortés. Esses relatos fazem referência à conquista do território que pertencia aos *maias* e aos *astecas*, região que atualmente conhecemos como México. Estes relatos são narrados a partir da perspectiva de Cortés, o qual era capitão da segunda expedição de Colombo à América, e cujo objetivo era reconhecer as terras mexicanas, encontrar mais riquezas e conseguir mais adeptos para o Cristianismo.

Estas cartas foram escritas pelo conquistador espanhol entre 1519 e 1526, de diversas cidades da Nova Espanha, e eram enviadas ao rei, Carlos V, com o objetivo principal de informá-lo acerca do que havia e do que acontecia naquelas terras.

Os relatos de Cortés ao afirmarem que “tiene esta ciudad muchas plazas donde hay continuo mercado y trato de comprar y vender.” (1519-1526, p. 234), diferentemente dos de Colombo, mostram a existência de uma sociedade organizada, forte, onde existiam atividades comerciais, presença de religiosidade, como se percebe nesse trecho: “hay en esta gran cibdad muchas mezquitas o casa de sus ídolos de muy hermosos edificios por las colaciones” (1519-1526, p. 237), aqui há uma referências ao aspecto religioso daquela nova civilização e faz uma crítica sutil ao politeísmo dos índios; o fato de adorarem vários deuses, e até ofertarem sacrifícios a eles, causou um grande estranhamento e fez com que o capitão Hernán Cortés se revoltasse contra os índios, julgando-os impuros e desprovidos de alma, fato que o fez tentar impor violentamente os princípios

do Cristianismo e que pode claramente ser observado no seguinte fragmento:

[...] Los más principales de estos ídolos y en quien ellos más fee y creencia tenían derroqué de sus sillas y los fice echar por las escaleras abajo y fice limpiar aquellas capillas donde los tenían porque todas estaban llenas de sangre que sacrifican, y puse en ella imágenes de Nuestra Señora y de otros Santos que no poco el dicho Muteçuma y los naturales sintieron, los cuales primero me dijeron que no lo hiciese porque si se sabía por las comunidades se levantarían contra mí, porque tenían que aquellos ídolos les daban todos los bienes temporales y que, dejándolos maltratar, se enojarían y no les darían nada y les secarían los frutos de la tierra y muriría la gente de hambre. (CORTÉS, 1519 – 1526, p. 238-239).

No que concerne a sua concepção acerca dos povos ameríndios, Cortés não considerava que estes fossem pessoas ingênuas e pacíficas, como narra Colombo. Para ele, os índios eram bárbaros e cruéis e, portanto, desprovidos de alma. Por pensar assim, o capitão espanhol encontrou bastante resistência por parte dos povos que defendiam e lutavam bravamente contra os espanhóis, em defesa da sua identidade.

Os escritos deixados por Hernán Cortés são importantes fontes de investigação na história da conquista do território onde atualmente situa-se o México, como também da própria figura desse homem visto ao mesmo tempo como um herói, por ter sido peça fundamental na conquista do México; e também como um homem cruel e estrategista, autor de grandes atrocidades cometidas contra sua cultura indígena.

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

O terceiro texto estudado sobre o período colonial é de autoria frei Bartolomé de Las Casas, um frei dominicano, cronista, teólogo e bispo de Chiapas (México); o qual participou da segunda viagem de Colombo, narrativa intitulada de *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* (1552).

Bartolomé de las Casas, apesar de representar a cultura espanhola, não concordava com a violência com a qual os conquistadores tratavam os índios, fato que se posicionou em favor destes, os quais ele descreve como:

[...] indianas gentes, pacíficas, humildes y mansas que a nadie ofenden...Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer de bienes temporales; e por esto no soberbias, no ambiciosas, no codiciosas. Su comida es tal, que la de los sanctos padres en el desierto no parece haber sido más estrecha ni menos deleitosa ni pobre. (LAS CASAS, 1552, p. 02 e 03).

O texto de Bartolomé de Las Casas, considerado um grande defensor dos índios, diferentemente de Hernán Cortés, faz uma descrição de algumas das barbáries cometidas pelos espanhóis contra as populações indígenas que foram encontrando ao longo do caminho. O próprio título nos sugere uma notável diferença de perspectiva quando fala em *destruição*, enquanto que em outros relatos, os autores falam em *conquista*. Pode-se observar, a seguir, algumas dessas barbáries, quando o autor afirma que “las matanzas y estragos de gentes inocentes y despoblaciones de pueblos, provincias y reinos que, en ella, se han perpetrado y que en todas las otras no de menor espanto” (LAS CASAS, 1552, p. 1).

Las Casas tinha muitos conhecimentos, era um homem de grandes leituras, e estas lhe davam um poder de retórica muito grande, principalmente quando se dirigia ao rei para interceder pelos índios, um exemplo disso pode ser facilmente percebido no excerto em que diz “Suplico a Vuestra Alteza lo resciba e lea con la clemencia e real benignidad que suele las obras de sus criados y servidores que puramente, por sólo el bien público e prosperidade del estado real, servir lo desean” (LAS CASAS, 1552, p. 2).

Uma das principais características que diferenciam Bartolomé de Las Casas de Hernán Cortés encontra-se no fato de que, para Cortés os índios eram seres desprovidos de alma, já na perspectiva de Las Casas, os índios eram seres dotados de alma e, portanto, poderiam perfeitamente ser convertidos a “Santa fé” cristã.

Não concordava, dentre outras coisas, com o fato de muitos considerarem os índios como bárbaros e cruéis, pode-se perceber isso com a seguinte afirmação “Cierto estas gentes eran las más bienaventuradas del mundo si solamente conocieran a Dios.” (LAS CASAS, 1552, p. 4), essa afirmação contribuiu para a criação do mito do bom selvagem de Rousseau, o qual afirma que o homem é bom por natureza, mas é a sociedade que o corrompe. Ou seja, para ele, o fato dos índios reagirem violentamente aos espanhóis não implicava dizer que eram bárbaros, mas que eram seres humanos que estavam defendendo bravamente os seus costumes, a sua terra, a sua cultura.

Entre as atitudes arbitrárias dos espanhóis que Bartolomé criticava em seus relatos, estavam a ambição, a obsessão em conseguir bens materiais que fez com que os espanhóis cometessem grandes atrocidades contra os índios. Apesar de ser cristão e pregar o Evangelho, é notável que frei Bartolomé não estava de acordo com essas manifestações de tirania que eram cometidas contra os habitantes das terras que iam sendo encontradas ao longo do caminho, quando afirma que

[...] en todas las partes de las Indias donde han ido y pasado cristianos, siempre hicieron en los índios todas las crueldades susodichas, e matanzas, e tiranias, e

opresiones abominables en aquellas inocentes gentes; e añadían muchas más y mayores y más nuevas maneras de tormentos, e más crueles siempre fueron porque los dejaba Dios más de golpe caer y derrocarse en reprovado juicio o sentimiento. (LAS CASAS, 1552, p. 9-10).

Ou seja, diante das três diferentes narrativas analisadas na realização da pesquisa, essa é a que, claramente, manifesta um pensamento mais brando e humano em relação aos ameríndios. No entanto, a partir do pensamento de Las Casas em não concordar com a exploração e escravização da mão de obra indígena, surgiu outro problema: a importação de negros, os quais eram escravizados para suprir a mão de obra indígena nas colônias que pertenciam à Espanha. Abrandando-se, portanto, o sofrimento de uma raça em detrimento da exploração de outra.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esse processo de descoberta e “conquista” da América serviu de base para muitas análises, principalmente no que concerne ao choque ocasionado quando duas culturas diferentes entram em contato, e uma, como ocorreu no processo de colonização da América, julga-se culturalmente superior em relação à outra, o que faz com que, na maioria dos casos, haja uma descaracterização e desaculturação, como aconteceu com grande parte dos povos que foram colonizados.

O aporte teórico do presente trabalho fundamenta-se na análise feita por Tzvetan Todorov (1939), o qual, em sua obra intitulada *A conquista da América – a questão do outro*, toma como exemplo este período para observar e refletir acerca da questão do outro, de como esse choque cultural entre europeus e americanos trouxe sérias consequências no que se refere ao não – reconhecimento da identidade cultural de um povo.

Todorov, em sua referida obra, mostra as consequências sociais que ocorrem quando se desconsidera a diversidade cultural, como fez o conquistador espanhol, Hernán Cortés, o qual se chocou violentamente com os índios, principalmente por não respeitar as diferenças culturais existentes entre sua cultura e a dos habitantes das terras descobertas. Todorov aprofunda a análise dos resultados deste tipo de procedimento, como o realizado por Cortés, por meio do qual, o outro é descaracterizado e transformado no que diz respeito a sua identidade cultural.

Sua análise é feita sob os seguintes aspectos: a não percepção do outro enquanto humano, a comunicação como forte instrumento de dominação e por fim, as variações da percepção do outro.

Na primeira parte, o autor torna evidente o contato entre Europa e América, a busca das

Índias por Colombo, a qual resultou na descoberta do Novo Mundo. Por preocupar-se basicamente em descrever o que havia nas novas terras, Colombo não conseguiu relacionar-se com o outro, tornando-se indiferente às pessoas que ali existiam; fato que, para Todorov, deixa claro o sentimento de superioridade do europeu para com o outro. O autor observa que: “[...] *Colombo descobre a América, mas não os americanos* [...]”, afirmação que pode ser comprovada pelo fato de que só é possível saber da existência do outro devido às descrições físicas das pessoas e do ambiente feitas por Colombo, no entanto, o mesmo não priorizava a comunicação humana porque não os considerava seres humanos. Portanto, para Todorov, Colombo não descobriu a América, ele apenas a encontrou.

Na segunda parte de sua obra, Todorov torna evidente o modo pelo qual se consolidou a conquista do continente americano, ressaltando a comunicação como fator decisivo para o processo de dominação do outro. Feito que se evidencia nas narrativas feitas por Cortés, que embora cruel e arbitrário, utilizou a comunicação como uma forte estratégia na consolidação da conquista do território onde hoje se localiza o México. Segundo Todorov, “A comunicação é diferente entre Cortez, que a concebe de modo inter-humano, e Montezuma, que a concebe com o mundo (assim como Colombo). Ou seja, essa comunicação inter-humana, bem como a aproximação com o líder político – religioso Montezuma –, proporcionaram a Cortés uma melhor compreensão da mentalidade desse povo, fato que teve grande contribuição no processo de dominação do território americano.

Já na terceira parte, há uma oscilação de intensidade na recusa que se faz do outro. Para uns, o índio é visto como um mero objeto, um ser que está no intermédio entre os homens e os animais; e para outros, como, por exemplo, Bartolomé de Las Casas, deve ser atribuído um certo grau de humanidade aos índios, ainda que inferiormente aos europeus. Portanto, segundo Todorov, não existe um respeito à identidade do outro, uma vez que essa “humanidade” só é concebida se integrada na cultura do “eu”, ocorrendo então uma assimilação, uma integração da cultura do outro à europeia.

A obra de Todorov, a qual intitula-se *A conquista da América – a questão do outro* (1993), ao analisar a relação entre povos de culturas totalmente diferentes, remete-nos a nossa sociedade atual e nos faz refletir acerca das nossas próprias atitudes no que se refere ao tratamento ou ao julgamento que fazemos de outras pessoas, as quais pertencem a culturas totalmente diferentes da nossa. O autor nos mostra que essa questão de projeção de uns valores em detrimento de outros pode, de certa forma, ser um reflexo dos pressupostos coloniais, os quais acreditavam na superioridade europeia em relação aos habitantes das novas terras.

Essa talvez seja uma das maiores contribuições da obra de Todorov, refletir acerca da

questão do outro, que durante todo o processo de colonização foi privado de assumir a sua própria identidade, tendo que suprimir sua cultura em prol da sua sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os três relatos do período colonial que foram analisados, observamos que, embora tratem de um mesmo acontecimento, a descoberta do continente americano, os textos são escritos de maneiras diferentes, de acordo com a perspectiva pessoal de cada autor, de acordo com a maneira e também com os interesses que moviam cada um deles.

Tendo em vista os textos que serviram de base para a realização da pesquisa, e, conseqüentemente, os autores com seus respectivos pontos de vista acerca do processo de colonização da América, que se refletiram em suas narrativas, pode-se afirmar que, embora inseridos na literatura de cunho mais documental, são de extrema relevância por se tratar das primeiras manifestações literárias feitas na América colonial.

As narrativas também nos mostram as diferentes visões dos autores no que diz respeito ao modo como enxergavam os povos ameríndios que ali residiam, a relação inter-humana, da qual nos fala Todorov, em sua obra *A conquista da América – a questão do outro* (1993), é diferente nos três textos que foram estudados e analisados.

No primeiro, de Cristóvão Colombo, não havia preocupação com a relação entre os povos, o autor limitava-se basicamente em descrever como era o espaço físico, o que havia, incluindo as pessoas, as quais, não eram vistas como seres humanos dotados de inteligência como os europeus, o que nos faz observar o sentimento de superioridade dos europeus para com os povos que ali encontraram.

No segundo texto, de Hernán Cortés, *Las Cartas de Relación* (1519 – 1526), existe uma aproximação entre Cortés e o líder político – religioso, como uma estratégia para conhecer e se interar das fraquezas do povo, com o intuito de instaurar o seu domínio, sobre aqueles os quais considerava bárbaros e infiéis.

E por fim, o texto de Bartolomé de Las Casas, intitulado “*Relación del primer viaje de Cristóbal Colón para el descubrimiento de las Indias*” (1892), é o que, ainda que de modo singelo, confere um certo grau de humanidade aos índios e os considera pessoas dotadas de alma e, portanto, capazes de ser convertidas ao Cristianismo, como era vontade dos reis católicos que bancavam a expedição.

Tendo em vista as informações citadas ao longo do texto, é interessante ressaltar a importância de conhecermos esses relatos de cunho mais documental, mas que nos proporcionam

uma noção das diferentes perspectivas que podem surgir acerca de um mesmo fato histórico, como é o caso desses textos que narram, sob três diferentes óticas, o processo de colonização do continente americano por parte dos europeus, mais precisamente, os espanhóis.

REFERÊNCIAS

CORTÉS, Hernán. **Cartas de Relación**. 2ª Relación. Madrid: Clásicos Castalia.

DE LAS CASAS, Bartolomé. **Brevísima relación de la destrucción de las Indias**. España, 1552.

DE LAS CASAS, Bartolomé. **Relación del primer viaje de Cristóbal Colón para el descubrimiento de las Indias**. Edición anónima: España, 1892.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993

É PARA RIR OU É PARA CHORAR?

Solange Maria Soares de Almeida

Ana Maria César Pompeu

Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

Neste artigo, tenciona-se discutir alguns traços trágicos, presentes nas peças cômicas *Os Cavaleiros* e *As Vespas*, do poeta grego Aristófanes. Assim como a Tragédia e a Comédia, o trágico e o cômico parecem ser as duas faces de uma mesma moeda. A tênue linha divisória existente entre os dois permite que, muitas vezes, estes elementos se aproximem e até se confundam. Para o embasamento teórico desta pesquisa serão utilizados autores como Aristóteles (*Poética*), Bergson (1983), Minois (2003) e Silva (1987). Como resultado ver-se-á que as cenas cômicas apresentadas podem ser vistas também como trágicas e que o riso pode surgir acompanhado do descontentamento.

PALAVRAS-CHAVE: Cômico. Trágico. Riso. Descontentamento.

O CÔMICO E O TRÁGICO

Há uma frágil linha entre o que é trágico e o que é cômico. Tão frágil que, hoje em dia, existem expressões corriqueiras como “seria cômico se não fosse trágico” ou palavras como “tragicômico”. Onde estaria este limite? Seria ele facilmente perceptível? Esses questionamentos serão levantados tomando como *corpus* de pesquisa alguns trechos de duas peças de Aristófanes: *Os Cavaleiros* e *As Vespas*, encenadas, respectivamente, em 424 e 422 a.C.

Quais recursos utilizaria o poeta para evitar que aflorassem no público o “temor” e a “piedade”? Não seriam estas as emoções causadas pela poesia trágica, segundo Aristóteles, em sua *Poética*? Qual seria o grande diferencial entre a encenação trágica e a cômica, que permitiria sentimentos tão diversos em seus espectadores? Será que não haveria nada considerado “trágico” em uma comédia? Então, por qual motivo, até hoje, algumas pessoas não conseguem rir, e muitas vezes até se entristecem, diante de algumas situações tidas como “cômicas”?

Segundo Aristóteles, em sua *Poética*, a “poesia é imitação” (1447a). Porém, a poesia trágica e a poesia cômica apesar de se assemelharem, por serem ambas “imitação”, se distinguem pelo fato de a primeira “imitar os homens melhores do que eles ordinariamente são” e a segunda

“imitar os homens piores” (1448a).

O filósofo apresenta, ainda, duas causas que, possivelmente, geraram a poesia: “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o maior imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções)”, e “os homens se comprazem no imitado” (1448b).

Entretanto, qual seria a diferença desta imitação na poesia trágica e na poesia cômica? Um fato é perfeitamente visível: a comédia imita com exagero e, até hoje, este exagero se torna o motivo do riso. Que tipo de exagero Aristófanes usaria para tornar cômico mesmo o que não pareceria ser?

Minois (2003, p. 38) afirma que Aristófanes “apresenta uma leitura da aventura humana, ao mesmo tempo cômica e coerente, demonstrando que é bem possível atravessar a existência sob o ângulo da derrisão”. E este riso exagerado, cheio de zombaria, perpassaria todas as suas peças.

OS CAVALEIROS E A DISPUTA PELO POVO

Os Cavaleiros, segunda peça completa de Aristófanes que chegou aos dias atuais, mostra alguns dos truques que os políticos corruptos usavam para enganar o Povo (*Demos*), representante do povo de Atenas. Nesta peça, Aristófanes critica duramente Cléon, demagogo muito querido pelo povo, que “governou” Atenas logo depois de Péricles. O ódio comum ao demagogo une os cavaleiros (coro) ao poeta (corifeu).

Aristófanes usa e abusa de metáforas para identificar os dois rivais da peça: Paflagônio (Cléon) é um curtidor de couros, e o Salsicheiro, um cozinheiro, preparador de chouriços; para os dois, respectivamente, o poeta usa palavras e termos relacionados ao curtume e à culinária.

Logo no início da peça, é descrito o relacionamento do personagem Povo com seus serviçais: Escravo 1, Escravo 2 e Paflagônio (Demóstenes, Nícias e Cléon²⁰). Este último escravo põe a culpa de tudo quanto é ruim nos outros dois, que vivem apanhando do patrão. Em contrapartida, dá sempre um jeitinho de agradar o Povo, nem que para isso tenha que roubar os alimentos preparados pelos outros serviçais.

Um dos escravos reclama: “tinha eu estado em Pilos, a amassar um pão da Lacônia [...] e vai ele servi-lo, o pão que eu tinha amassado” (v. 55-57). Aqui, Aristófanes faz uma clara alusão ao episódio no qual, no ano anterior, o General Demóstenes, estando em Pilos, com um plano

²⁰ Algumas edições trazem os escravos nomeados desta forma.

estratégico pronto a ser executado, recebe o apoio inesperado de Cléon e este volta a Atenas como herói vitorioso. Cléon “serviu” ao povo de Atenas o “pão já amassado” por Demóstenes.

O relacionamento entre o escravo Paflagônio e seu patrão Povo é sempre envolto por preocupações de sustento: “Povo, despacha primeiro um processo - não mais que um! - e vem tomar a tua banhoca”; “Depois toca a papar, mete para o bucho, chega-lhe bem. Aqui tens os três óbolos”; “Queres que te sirva outra ceia?” (v. 51-53). Na verdade, este “sustento” manteria o Povo (povo de Atenas) satisfeito e o Paflagônio (Cléon), em troca do trióbolo, continuaria fazendo o que bem entendesse.

Depois, persuadindo o Salsicheiro a governar Atenas, um dos escravos do Povo (Demóstenes) diz: “É muito simples. Continua a fazer aquilo que já fazes: mistura os negócios públicos, amassá-los todos juntos, numa pasta. O povo, conquistá-lo quando quiseres, com umas palavrinhas delicodoces, lá da tua especialidade” (v. 214-217.).

Através do riso e da piada, Aristófanes apresenta o que há de “sujo” e “podre” no Governo de Atenas e não permite que o público esqueça aquilo que é realmente grave: “Afirma o poeta ter-vos prestado muitos e bons serviços, ao impedir que vocês fossem redondamente enganados por discursos de estrangeiros, que se deixassem levar por lisonjas, que se tornassem numa gente mole” (*Os Acarnenses*, v. 630-635).

Uma das cenas do *agón* entre os personagens Salsicheiro e Paflagônio resume-se a um desfiar de acusações ao outro. Os dois querem conquistar a preferência do Povo e, para isso, trocam farpas e alfinetadas. O Salsicheiro acusa Paflagônio de enganar os juízes e passar a mão no dinheiro público e, em troca, escuta do demagogo a acusação de ter roubado trinta mil dracmas.

Salsicheiro

Imundíssimo, ó Povinho, e faz a maior das maldades.

Quando tu estás abestalhado, os caules

Dos juízes arranca até o talo e

Engole, depois com as duas mãos

Papa/suga o dinheiro público.

Cléon

Não te alegrarás! Mas por roubares,

Pegar-te-ei com trinta mil dracmas.

Salsicheiro

Para que tu fazes chover no molhado?

O pior de todos és para o povo

De Atenas! E te apontarei,

Por Deméter! Que eu morra, se não

Aceitaste presentes de Mítilene,

Mais de quatro mil dracmas.²¹

(v. 824-835).

²¹ Tradução nossa.

Nesta cena, o Salsicheiro disputa o cargo de “Governante de Atenas” com Paflagônio e, para isso, utiliza-se de mil artimanhas para derrubar o adversário e agradar o Povo. Minois (2003, p. 39) afirma que “Tudo isso nos parece engraçado, mas o mundo real não o é menos: os dirigentes fazem-se de importantes, mentem, enganam, traficam, roubam, desviam, brutalizam os mais fracos, sempre dando lições de moral...”

Por que achar graça das mentiras, dos enganamentos, dos roubos e das opressões dos políticos? Será que as pessoas são ingênuas e bobas, como o personagem da peça, e deixam-se enganar por qualquer palavreado? Elas não deveriam achar a corrupção política algo trágico?

Na cena seguinte, Aristófanes usa o que a comédia faz de melhor: a imitação com exagero. O poeta mostra que o Povo, extremamente satisfeito com um simples par de sapatos, passa a achar que o Salsicheiro seria um ótimo governante, pois ninguém até agora teria cuidado tão bem da cidade e dos seus pés.

Salsicheiro

Só dize-me isso: tu, que vendes tanto couro deste já a este aí algum pedaço da tua sola para os sapatos dizendo amá-lo?

Povo

Não mesmo, por Apolo.

Salsicheiro

Bem sabes então como ele é? Mas eu para ti este par de sapatos comprei e dou para levares

Povo

Nenhum homem pra mim tem sido melhor que tu ao povo, julgo-te de tantos que conheço ao povo o melhor homem nem mais cuidadoso pra cidade e pros meus pés.
(v.869-874)²²

Mas, será que não era isso que realmente acontecia? Ou ainda acontece? Como não achar trágico a facilidade com que os políticos enganam toda a cidade? Será que o público presente ao espetáculo não se identificaria com aquele personagem tão tolo? E, se isso acontecesse, será que eles teriam motivo para rir?

Segundo Minois (2003, p. 39), no riso de Aristófanes “residem aspectos muito mais sérios. Uma derrisão tão generalizada tem sempre laivos niilistas; e no domínio político, em particular, ela não ocorre sem amargura e pessimismo”. Pode-se dizer que Aristófanes pretendia “acordar” o povo e fazer com ele visse o quanto era enganado pelos políticos.

Aristófanes enfrentou Cléon, em *Os Cavaleiros*, no auge de sua carreira política: “Eu,

²² Tradução inédita do GEA - Grupo de Estudos Aristofânicos.

quando Cléon era poderoso, golpeei-o no ventre” (*As Nuvens*, v. 549). Mas, apesar dos processos movidos pelo demagogo contra o poeta, este deu continuidade à sua invectiva pessoal nas peças seguintes.

AS VESPAS E A MANIPULAÇÃO DOS TRIBUNAIS

No século VII a.C., a partir das reformas dos arcontes Drácon (621 a.C.) e Sólon (594 a.C.), a Lei Divina (*Thémis*) é substituída pela Lei dos Homens (*díke*). A administração da justiça deixa de ser um privilégio real e passa às mãos do cidadão comum. Segundo Filocléon, protagonista da peça *As Vespas*, este novo juiz sentia-se muito poderoso e semelhante a Zeus: “Não é grande, por ventura, o meu poder? Em nada é inferior ao de Zeus; aliás, fala-se de mim como de Zeus!” (v. 620-622).

Os demagogos aproveitam esta oportunidade para, vergonhosamente, transformar a organização judiciária em uma das mais vulneráveis e corruptas instituições da democracia ateniense, manipulando de todas as formas estes “poderosos” magistrados. É para atacar esta corrupção que Aristófanes encena *As Vespas*.

Quarta das peças completas de Aristófanes, n’*As Vespas* há também um conflito entre pai e filho, porém, ao contrário das anteriores, *Os Convivas* e *As Nuvens*, cabe ao filho educar o pai, um velho viciado em tribunais. O escravo Xântias descreve a doença do seu senhor: “É apaixonado por tribunais, como nenhum outro homem. Sua paixão é julgar e fica desesperado, se não ocupa a primeira fila dos juízes” (v. 90-92).

Os personagens principais da peça são Bdelicléon (o que odeia Cléon) e Filocléon (o que ama Cléon), respectivamente, filho e pai. Seus nomes denunciam que se trata de mais um ataque a Cléon, pois Aristófanes sabia o quanto a justiça ateniense era manipulada por políticos como ele.

Silva (1987, p. 99-100) afirma que: “Entre os aliados que lhe serviam de preciosos sustentáculos, Cléon contava os tribunais, que sabia manobrar de acordo com objetivos pessoais e políticos”. Ainda de acordo com a autora, Aristófanes criticaria Cléon de maneira indireta: “Trata-se agora de um ataque direto ao sistema legal e à instituição judiciária, a que naturalmente a figura do demagogo anda ligada”.

De maneira geral, os atenienses eram loucos por tribunais. Tudo era motivo para levar alguém a estes. Principalmente, porque o acusador recebia como recompensa parte da multa aplicada: no século V a.C. era três quartos desta e, no século IV a.C., a metade. O poeta sabia que seria difícil “curar” este povo “doente” e, na voz de Bdelicléon, profere: “Na verdade é uma

empresa difícil e que exige uma inteligência forte e superior às forças dos poetas cômicos curar uma doença inveterada, infusa na cidade” (v. 650-651).

Esta “doença” piorara a partir do governo de Cléon, que subira o salário dos juízes (criado por Péricles) de um óbolo para três (um trióbolo). Este pagamento tornou-se um perigo para os pobres, que se apinhavam cedo à porta do tribunal e só queriam saber de julgar mais e mais processos. E estes juízes, necessitados e famintos, seriam facilmente manipulados por aquele que havia lhes proporcionado esta “fonte de renda”.

Uma cena que retrataria o quanto este trióbolo era usado como sustento de várias famílias é a que traz o diálogo entre uma criança e o coro de velhos, entre os quais está o seu pai, a caminho do tribunal. A criança pergunta ao pai o que farão se o tribunal não for aberto e o pai lhe responde que não sabe.

Uma criança

Dize-me, pai, se o Arconte não abrir hoje o tribunal,
que haveremos de almoçar?

Tens alguma salutar esperança a nos oferecer ou
apenas “o caminho sagrado de Hele?”²³

Coro

Ai! Ai! Por Zeus, não sei realmente como almoçaríamos!

Uma criança

Ó desgraçada mãe, por que me deste à luz?

Coro

Para me dares trabalho em criar-te!

Uma criança

Ó meu saquitel, para mim que te possuo,
inútil ornamento!²⁴

Coro e criança

Ai! Ai! Nós dois só temos que gemer!

(v.305-15).

Esta é uma cena que poderia ser considerada trágica, pois nela é mostrado que, na falta do pagamento do trióbolo, só restaria ao pai e ao filho morrer de fome. Aristófanes carrega-a ainda mais de tragicidade, transcrevendo no diálogo dos dois trechos de duas tragédias: *Ino* e *Teseu*, ambas de Eurípides. De acordo com Bergson (1983, p. 7), “O maior inimigo do riso é a emoção”. Portanto, consegue rir desta cena o espectador que não emocionar-se com ela.

A próxima cena a ser descrita traz o momento em que Bdclicléon mostra ao pai o quanto este é explorado por Cléon. O velho, que achava excelente seu salário de magistrado,

²³ Frixo e Hele, fugindo pelo ar, da crueldade da madrasta, num carneiro de velo de ouro, deveriam chegar à Cólquida, mas Hele, tomada de medo, caiu no mar, que recebeu seu nome: *Helesponto*.

²⁴ Paródia do *Teseu* de Eurípides, em que um dos jovens que deveria ser devorado pelo Minotauro recitava este verso, ao qual Hipólito acrescentava: “Pai, geraste-me como ornamento inútil de teu lar”.

descobre qual seria o valor anual das receitas públicas (cerca de dois mil talentos²⁵) e vê que os juízes, na verdade, recebem uma miséria. Filocléon, espantado, reclama que seu salário não vale nada.

Bdelicléon

Escuta então, meu pai, e desenruga um pouco tua fronte.
Faze primeiro um cálculo bem simples,
não com pedrinhas, mas com os dedos,
da totalidade dos tributos que nos pagam as cidades aliadas.
Conta, além disso, e separadamente, os impostos,
os numerosos centésimos, as consignações, o rendimento das minas,
os impostos dos mercados e dos portos, as rendas, as confiscações:
a soma de tudo isso nos proporciona quase dois mil talentos.
Calcula sobre essa soma o salário anual de seis mil juízes
(pois jamais este número foi ultrapassado neste país):
isto perfaz, penso eu, cento e cinquenta talentos.²⁶

Filocléon (*Espantado*)

Nosso salário não é nem a décima parte das receitas públicas!
(v.655-664).

Esta cena é mais um dos ataques de Aristófanes a Cléon. Enquanto Bdelicléon mostra ao pai que ele, como juiz, não passa de um escravo do demagogo; Aristófanes aproveita para expor aos espectadores a desonestidade com a qual Cléon explora os atenienses. Minois (2003, p. 39) afirma que “Aristófanes é, antes de tudo, um pensador político, que quereria provocar reflexão nos meandros do poder”.

Neste confronto, quem termina com a razão é o filho, Bdelicléon, o que nos leva a crer que Aristófanes era um conservador, que queria de volta o passado glorioso, queria de volta a mítica Idade de Ouro. De acordo com Minois (2003), “Como na festa, o riso da comédia visa ao confronto da norma, a repetir um rito fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social”.

Aristófanes consideraria a democracia uma desordem? Provavelmente. O que se via em Atenas, eram políticos manipuladores, que usavam o regime democrata em benefício próprio. Por este motivo, eles não toleravam ser expostos ao ridículo e alegavam que zombando deles, Aristófanes zombava do povo que os elegeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

²⁵ 1 talento vale 60 minas, 1 mina vale 100 dracmas, 1 dracma vale 6 óbolos e o salário dos juízes equivale a 3 óbolos (1 trióbolo).

²⁶ O talento vale 60 minas, a mina vale 100 dracmas, a dracma vale 6 óbolos e o salário dos juízes, três óbolos (trióbolo).

De acordo com o exposto, pode-se depreender que a Comédia Ática era feita de riso e de descontentamento. Segundo Bergson (1983, p.65) “Mistura-se a ele (ao prazer de rir) uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não a temos. Insinua-se a intenção inconfessada de humilhar, e com ela, certamente, de corrigir, pelo menos exteriormente”. Esta “intenção de humilhar”, possivelmente, fora usada por Aristófanes, nestas duas peças, na tentativa de aplicar um corretivo nas autoridades políticas, que durante a democracia ateniense, tornavam-se cada vez mais poderosas e corruptas.

O ataque nominal ou invectiva pessoal foi o instrumento preferido do poeta, apesar da ameaça de desaparecimento deste que era um dos “temperos” mais fortes da comédia antiga. Aristófanes denuncia o uso desonesto deste artifício cômico, na parábase d’*As Vespas*: “se algum amante, desejoso de ver satirizado em uma comédia o objeto dos seus amores, agora odiado, o solicitava a esse respeito, jamais, confessa ele, cedeu às suas instâncias” (v. 1026-1027).

Silva (1987, p. 45) cita alguns decretos: “o ‘decreto de Moríquides’, no ano 439 a.C., que proibia a paródia nominal” (seria revogado pelo arconte Epígenes, dois anos depois) e “um novo decreto, em 414 a.C., proibitivo do ataque pessoal, proveniente de um tal Siracósio”²⁷. Mas, apesar destes decretos, parece que os poetas eram protegidos por uma certa imunidade.

Aristófanes virava Atenas pelo avesso para expor as farsas e os enganos existentes na *pólis*. Sua *mimesis* mordaz não poupava nada nem ninguém. Instituições e figuras poderosas tornavam-se alvo de seus ataques. Em suas peças, as mazelas da cidade eram expostas e, junto a estas, desgraças e desventuras eram vividas por seus personagens. Assim como a vida, tragicômica, a poesia cômica foi feita para rir e para chorar.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Tradução de Gilda M. R. Starzynski. São Paulo: DIFEL - Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. *As Vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. In: BRANDÃO, J. S. **Teatro Grego**: Eurípides e Aristófanes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

_____. **Os Acarnenses**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: INIC - Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

²⁷ Conforme o *schol. Ach.* 67 e o *schol. Av.* 1297.

_____. **Os Cavaleiros**. Tradução de Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SILVA, Maria de Fátima Sousa. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Série Estudos de Cultura Clássica 2. Coimbra: INIC, 1987.

IMAGENS DA INFÂNCIA E DA FAMÍLIA NAS PRIMEIRAS NARRATIVAS DO ROMANCE DE 30 DO NORDESTE BRASILEIRO

Margarida Pontes Timbó
Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

Este trabalho discute algumas das imagens da infância e da família presentes nas primeiras narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro, cujo quadro literário é constituído por: *A Bagaceira* de José Américo de Almeida; *O Quinze* de Rachel de Queiroz; *Menino de Engenho* de José Lins do Rego; *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Cacau* de Jorge Amado. O Romance de 30 consiste na produção artística e política realizada pelos escritores brasileiros do referido período histórico, problematizando à época da realidade brasileira. Logo, esse conjunto de narrativas abarcou designações como romance social, romance proletário, romance de seca, além da tendência regionalista. O objetivo desta pesquisa consiste em apresentar particularidades das obras literárias em tela, através da forma como as categorias infância e família podem revelar a subjetividade na desconstrução do regionalismo. A metodologia de carácter teórico-bibliográfica fundamentou-se no pensamento dos autores: Ariès (2006), Bueno (2006), Coutinho (2012), dentre outros que discorrem acerca da produção escrita do período investigado e sobre infância e família a partir da literatura. Observamos que os romances estudados revelam imagens expressivas acerca das duas categorias referidas e as narrativas fraturam algumas das classificações estipuladas pela fortuna crítica. A análise da família proporciona a localização do desejo de agregação dos sujeitos ficcionais e particularidades da criança presentes nos romances. Assim, a infância pode constituir-se num dos elementos epistemológicos do Nordeste, por meio das figurações do ficcional criadas pelo Romance de 30.

PALAVRAS-CHAVE: Infância. Família. Romance de 30.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para iniciar a discussão torna-se necessário nortearmos o leitor acerca do modo como relacionaremos, neste estudo, as categorias de infância e de família interligadas ao grupo de textos

formadores das primeiras narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro, cujo quadro literário é constituído por: *A Bagaceira* de José Américo de Almeida; *O Quinze* de Rachel de Queiroz; *Menino de Engenho* de José Lins do Rego; *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Cacau* de Jorge Amado.

Para tanto, tomamos a seguinte direção: procuramos descobrir o modo como a representação literária da infância manifesta-se nos romances *corpus* da pesquisa, associando suas imagens à ideia de família suscitadas pelos textos. O Romance de 30 consiste na produção artística com conotações política realizada pelos escritores brasileiros do referido período histórico, problematizando a época da realidade brasileira. Portanto, esse conjunto de narrativas abarcou designações como romance social, romance proletário, e mais frequente romance regional.

O QUE FOI O ROMANCE DE 30 DO NORDESTE BRASILEIRO?

Conforme nossa leitura acerca da fortuna crítica do referido período histórico e literário do decênio de 30, as narrativas selecionadas para este estudo foram rotuladas apenas de romances regionalistas, de caráter documental:

Já o romance nordestino, alimentado pelo subdesenvolvimento e miséria da região, associa muito bem a herança da cultura brasileira, latifundiária e patriarcal, ao espírito cumulativo do capitalismo incipiente, gerador de miséria e desemprego, isto é, do “exército de reserva” necessário às fases de prosperidade e à cobiça do lucro. Talvez o conjunto de romances do Nordeste constitua o documento mais enfático da disparidade social do País, pois a situação geográfica e histórica da região, de uma pobreza histórica e dependente, facilmente pode gerar mais vivamente o sentimento de protesto. Ali foi denunciada a atuação simultânea das forças telúricas e das instituições humanas para o esmagamento do homem e para tornar mais pronunciado o desnível entre as classes (LUCAS, 1987, p. 46).

Esse nivelamento entre a questão telúrica, as classes sociais, culturais e a condição humana possibilita compreendermos os elementos que formam a identidade regional e as dicotomias que ela provoca no Romance de 30 do Nordeste brasileiro, cujo intuito apontado pela crítica foi documentar determinado tempo e espaço do Brasil. Assim, observamos a recorrência nesses textos de uma linguagem enxuta, direta ou sem idealizações exageradas até mesmo quando apresenta as personagens crianças. Nas relações familiares, a autoridade do chefe de família adquire um enfoque cultural, pois a sociedade patriarcal quase sempre fez parte desses enredos ficcionais, possuindo na figura do pai o símbolo do poder. Logo, analisamos conflitos familiares que abarcam outras relações como os enfrentados pelos personagens Lúcio e Dagoberto, em *A Bagaceira*; Cearense e seu tio, em *Cacau*; Carlos de Melo e o fantasma da mãe morta, em *Menino de Engenho*,

dentre outros. Esses romances apresentam muitos elementos formadores de uma identidade regional do Nordeste brasileiro porque manifestam o ambiente rural. Tratam-se de tecidos literários onde o espaço narrativo é o sertão, então revelam traços de uma cultura nacional, embora possam ser mais conservadores ao representar os costumes de uma dada época histórica e social.

Entretanto, a maneira como configura-se a infância e a família nestes textos torna-se bastante diversificada e amplia a discussão, pois ambas categorias demonstram a existência de inúmeras imagens as quais podem servir de análise e reflexão ao estudioso literário do século XXI. Desta maneira, dialogar com o regionalismo literário presente no *corpus* de pesquisa possibilita-nos construir apontamentos para a infância e para a família enquanto eixos de subjetividade destes enredos ficcionais.

IMAGENS DA INFÂNCIA E DA FAMÍLIA NAS PRIMEIRAS NARRATIVAS DO ROMANCE DE 30 DO NORDESTE BRASILEIRO

A infância na literatura apresenta particularidades sintomáticas: o escritor pode reportar-se ao relato autobiográfico para falar da infância, de um tempo passado, vivido e, que, por isso mesmo, merece ser recordado, como por exemplo, o que acontece no discurso narrativo de *Menino de Engenho* de José Lins do Rego e de *Cacau* de Jorge Amado. Além disso, o escritor pode reconstruir infâncias com base na sua imaginação criativa, como por exemplo *O Quinze* de Rachel de Queiroz, *A Bagaceira* de José Américo de Almeida e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

Ao descrever perfis de personagens crianças ou mesmo promover um discurso que remete a infância, o escritor acaba promovendo uma série de imagens dessa fase da existência humana, que pode ser permanente ou transitória para a construção de seus personagens. Como atesta Vânia Maria Resende no livro *O Menino na Literatura*: a infância representa “significados humanos e estéticos profundos”, que nascem de um “mundo metafórico, onde estão entrecruzados símbolos da imaginação criadora e imagens da realidade infantil” (RESENDE, 1988, p. 23). Esses símbolos e imagens permitem ao leitor perceber o trânsito dos tipos humanos diversificados e coerentes com a proposta da narrativa literária. Tudo isso é possível graças os dados da imaginação criadora do autor. Nesse sentido, para analisar um discurso sobre a infância a partir dos romances selecionados precisamos compreender também a forma como a noção de família pode orientar as imagens encontradas.

A família representada nos romances em estudo assume ideias paradoxais, isto é, primeiro parte da tentativa de desagregação dos personagens, todavia em sua profundidade evidencia também a necessidade de continuidade, ou seja, ao mesmo tempo em que aponta o

rompimento dos pares consanguíneos sugere sua união, sobretudo, quando reporta-se a infância. Em *A Bagaceira*, o personagem Lúcio retoma as lembranças de criança para justificar a falta de afinidade com o seu pai Dagoberto. Logo, é na meninice de Lúcio que estarão todas as possibilidades de compreensão para o conflito entre pai e filho. Assim também, no final do romance, o aparecimento do seu irmão, filho de Soledade e Dagoberto, faz com que Lúcio absorva o valor verdadeiro da família, nesse sentido é possível aceitar a criança como seu parente, sem culpas e sem mágoas.

No romance *O Quinze*, a família de Chico Bento e Cordulina sofre com os prováveis desencontros ao longo do percurso de retirada, as crianças figuram como um dos motivos da saída, pois os pais precisam garantir-lhes a sobrevivência. Ao mesmo tempo elas podem ser vistas como vítimas dessa atitude do casal de retirantes, mas simbolizam o desejo da família de permanecer próxima. Em contrapartida, *Menino de Engenho* apresenta a imagem de uma família aparentemente unida, mas que não reconhece as dificuldades, quase ontológicas, enfrentadas pelo garoto Carlinhos. Como narrador personagem este acaba revelando ao leitor todos os seus anseios mais profundos, permitindo compreender sua angústia de criança, bem como o desejo de permanecer no engenho Santa Rosa, sem ter que quebrar os laços afetivos. *Vidas Secas* amplia a relação familiar desde a forma como são apresentados os personagens, afinal cada membro da família adquire um espaço individual na história. Por outro lado, talvez essa seja o grupo familiar que se encontra mais próximo nessas primeiras narrativas da década de 30, embora o narrador conceda-lhes voz e espaços individuais. As crianças filhos do casal Fabiano e Sinhá Vitória veem nos pais a segurança para lidar com os perigos do mundo, embora sejam elas incompreendidas e silenciadas pelas atitudes paternas. Em *Cacau*, a noção de família sofre fratura a partir do relato da morte do pai do narrador personagem. Este recupera na infância os segredos para a revolta contra os poderosos. Na verdade, essa ira Cearense trará consigo na vida adulta, bem como o desejo ardente de lutar pelos mais fracos, rejeitando até mesmo seu amor pela filha do fazendeiro, afinal a recusa de misturar seu sangue com o de alguém que possui determinado poder significa a manutenção da coerência ideológica que o personagem possui desde a infância. Contudo, a efetivação da necessidade de agregação familiar pode ser representada pelos companheiros de trabalho, que procuram acudi-lo nos momentos difíceis.

Diante disso, podemos notar que infância e família são categorias implícitas e correlatas às primeiras narrativas do Romance de 30, pois juntas, elas conseguem dar sustentáculo ao enredo nos mais variados momentos. Como o leitor crítico acostumou-se apenas a acompanhar o teor ideológico e regionalista dessas narrativas encobriu as imagens que essas significações reassumem para a literatura.

Nas primeiras narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro localizamos muitas particularidades sobre a infância que permitem conduzirmos a dialética da análise. Observamos que o modelo apresentado pela criança indócil em *A Bagaceira* determina o andamento de todo o enredo narrativo:

Lembrou-lhe o martírio infligido a Seu-bem, um cãozito amarelo com a cauda enroscada com um imbuá, que estivera preso ali dentro, uma semana, sem comer. Pungia-o esse remorso. Pendurara um pedaço de charque à altura de três metros. E ia ver pelo buraco da fechadura as acrobacias do cadelo esfomeado: primeiro, saltava para alcançar o bocado; depois, mais fraco, pulava e caía; afinal, so levantava a cabeça, mirando a carne inatingível. Quando o gozo gania, ele abria a porta e passava-lhe manteiga no focinho. Ocorriam-lhe outros malfeitos de menino arteiro: deitava sal no dorso leitoso dos cururus; mudava de ninho os passarinhos nuelos... Convocava, nessa superexcitação, todos os episódios de infância indócil (ALMEIDA, 1972, p. 12).

O fragmento narra a maneira como o personagem Lúcio relembra suas peripécias de menino travesso. Notamos traços bem diferentes no que diz respeito a infância enquanto fase biológica da existência humana. Pelo excerto de *A Bagaceira*, podemos constatar uma perspectiva negativa para a categoria analisada, assim como o próprio narrador enuncia a partir da expressão “infância indócil”.

Dessa maneira, podemos falar até numa espécie de crueldade ou sadismo envolvendo a infância²⁸. Em suas *Confissões*, Santo Agostinho (*apud* COUTINHO, 2012) identifica uma visão negativa acerca da categoria analisada, especialmente, no que tange à ingenuidade. Ao tentar desassociar a criança da noção de inocência, Santo Agostinho deixa margem para pensarmos na própria maldade inerente ao ser humano, e, mais especificamente, refletirmos acerca da maldade que se manifesta na criança. Apesar de sintético, o fragmento do texto de José Américo de Almeida dialoga com a questão apontada por Santo Agostinho, sobretudo, quando atribui essa particularidade no menino Lúcio, isto é, criança “indócil” e atrevida, consciente dos males, por isso transgressora. Quando adulto, o personagem disputará o amor de uma mulher com o pai, embora se acovarde e abra mão de viver sua paixão por Soledade. Percebemos assim, que a problemática envolvendo infância e família instala-se desde o primeiro momento de *A Bagaceira*.

Em *O Quinze*, romance de Rachel de Queiroz, notamos que a família apresenta traços mais cordiais e porque não dizer amorosos. A obra evidencia dois planos narrativos: de um lado está

²⁸ A despeito da temática do mal desde os primeiros anos na infância, abordado pela literatura, publicamos o artigo intitulado: “O processo demoníaco da criança no romance *O Morro dos Ventos Uivantes*: perspectivas do Mal na Literatura”. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/8228>. Acesso 03/06/2014.

o idílio amoroso entre Conceição e Vicente; do outro, a história de Chico Bento e sua família. Contudo, em ambas famílias a amistosidade entre os sujeitos torna-se sutil. A despeito disso, existem elementos coerentes aos aspectos culturais da família chefiada pelo homem sertanejo que quase sempre não demonstrava afeto pelos filhos pequenos, porém quando o fazia era à sua maneira, ou seja, de forma rude e tosca:

Lá fora, um menino fazia o cachorro ganir, cutucando-o com uma varinha. E gritava entre risadas:

- Diabo ruim! Pisca! Limpa-Trilho! Pisca!

O cachorro pulou. E o menino e cão saíram correndo pelo terreiro varrido, levantando redemoinhos de poeira. Chico Bento, deixando que explodisse na brutalidade do berro a opressão que o angustiava desde manhãzinha, assomou à janela, congesto, a mão enfurecida cortando o ar:

- Limpa-Trilho! Josias! Pra dentro, seus sem-vergonha! (QUEIROZ, 1992, p. 13).

O trecho selecionado indica a maneira na qual o personagem Chico Bento – o chefe daquela família – mostra a tentativa de ensinar e a autoridade de pai ao reclamar a falha do filho pequeno quando maltrata o animal de estimação.

Os personagens Cordulina e Chico Bento desejam prover o mínimo de atenção e conforto aos meninos. No momento delicado em que uma das crianças envenena-se ao ingerir um alimento tóxico podemos notar a atitude desesperadora dos pais:

Assombrado, e sentindo a dor mais forte, o pequeno começou a chorar. Cordulina, aturdida, topando no madeirame do chão, andou até ao terreiro limpo, procurando na terra varrida, umas folhas para um chá. Depois, caindo em si foi às trouxas, e do fundo de uma lata tirou um punhado ressequido de sene.

E enquanto fazia o chá, gritava, num pranto, para o marido, que mais longe trocava algumas palavras com um passante:

- Chico! Chico! Valha-me Nossa Senhora! O Josias se envenenou!

Agora, esgotadas as mezinhas, findos os recursos, sozinha, o marido longe – Chico Bento saíra de manhãzinha a ver se descobria alguém que ensinasse um remédio – de cócoras junto à criança moribunda, a cabeça quase entre os joelhos, um filho agarrado à saia, Cordulina chorava sem consolo (QUEIROZ, 1992, p. 34).

A representação dessa infância marginalizada contrasta com a maneira sensível que os pais consideram o infortúnio das crianças. A família procura amenizar as dificuldades da caminhada para os meninos, mas é na doença que a angústia dos adultos evidencia o carinho dedicado à prole. Podemos dizer até que este dado tornou-se um elemento histórico e cultural, assim como a própria ideia de infância.

No primeiro capítulo de seu livro intitulado *História Social da Criança e da Família*, Philippe Ariès (2006) destaca através da iconografia como configurou-se historicamente a noção de infância desde o período da Idade Média. Esse sentimento ou mesmo sua ideia podem ser

vistos como construções sociais:

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII (ARIÈS, 2006, p. 28).

Os textos literários em discussão neste trabalho mostram como a questão sociocultural problematiza ao mesmo tempo em que sensibiliza a personagem da criança. Tratam-se de textos que informam as mais variadas imagens: a criança interagindo com a família, com o flagelo da seca, com a doença, com os animais, com a fome, com o exílio, com o abandono, com o seu próprio corpo e com a morte. Essas representações foram possíveis devido a forma como a categoria organizou-se historicamente e culturalmente, gerando o sentimento de infância atrelado à sensibilidade.

Ariès sugere que o gosto pelo pitoresco e gracejo proporcionados pelo ser pequeno geraram, sobretudo, nos adultos, a mesma sensibilidade com que admiravam um animal de estimação: “[...] nós adultos, nos divertimos ‘para nosso passatempo, assim como nos divertimos com os macacos’” (ARIÈS, 2006, p. 23). Essa analogia da figura da criança com o animal indica a maneira como a percepção humana do adulto compreendeu a fragilidade da vida em formação.

Em *Menino de Engenho* do romancista José Lins do Rego, a doença fragilizará a infância do personagem Carlinhos, especialmente, quando apresenta suas crises de asma. Diante desse problema, toda a atenção da tia, do avô e dos criados é direcionada ao menino, como um bezerro novo que merece mais afeto por parte do rebanho:

Um médico que veio ao engenho me examinou de meu puxado. Perguntou por tudo, de que morrera minha mãe, de que sofria meu pai. Disse então que era preciso um tratamento rigoroso para meu caso, fazer uma série de injeções. E porque não se pudesse aplicar ali no engenho o seu tratamento, passaria uns remédios internos.

Fiquei preso aos horários dos frascos de mezinhas e às dietas exageradas. O meu avô com cuidados. Ninguém brigava comigo. Certa ocasião o primo Silvino queria uma coisa que eu também desejava. Deram-me, e porque o meu primo protestasse: - Carlinhos é doente, ninguém pode fazer raiva a ele (REGO, 1994, p. 67).

A doença para esta criança está representada por uma espécie de paparicação por parte da família, e, ainda, serve de alibi para o menino conseguir as coisas que deseja. Se a infância do narrador personagem é mais afetuosa, o discurso narrativo paradoxalmente informa outras vertentes de infância, como por exemplo, a menção ao garoto que nasceu com problemas físicos e era tratado como um bicho pela família:

[...] Eram três os meninos da Maria Pitu. E um doente, coitado, sempre sentado num caixão, e com uma cabeça enorme, pendendo. Não andava, não falava, a cabeça arriada para a frente, com o peso, olhando para o mundo com uns olhos queimados de vivacidade. Desde que nascera que era assim. *A mãe tratava dele como de um bicho doméstico.* Dava-lhe a comida com uma colher de pau, deixando-o esquecido dentro do caixão, no terreiro. *Fazia-me horror essa criatura quase desumana.* Mas os seus olhos pareciam mesmo de gente. Pretos e vivos, fitavam-me com um interesse que me perturbava. Era, sem dúvida, por se tratar de coisa estranha da casa. *Não tinha nome, não fora ainda batizado.* Chamavam-no de Cabeção, e ele respondia com um riso de boca mole, que fazia nojo. *Às vezes ficava com medo dele, com aqueles guinchos que lhe saíam da boca. Era fome. E davam-lhe um pedaço de brote para roer. A mãe desejava-lhe a morte em todas as conversas.*

- *Deus Nosso Senhor devia levar aquilo do mundo. Só dava trabalho, aquele aleijão. Seria até um alívio para o pobrezinho* (REGO, 1994, p. 68. Grifos nossos).

Pelo excerto visualizamos diferentes imagens de infância nesta família: primeiro a dificuldade do narrador personagem em compreender uma criança que vive diferente de si, sobretudo, devido o aspecto físico do deficiente. Sendo assim, causa-lhe horror e desprezo aquele corpo grotesco, embora pequeno em sua constituição. Apenas os olhos desse ser pareciam com os de um humano, logo compreendemos que a sensibilidade dessa infância poderia ser de ordem mais profunda. Além disso, o fato da mãe tratar o menino como um bicho remete ao tom desumano que permeou muitas das imagens de crianças no Romance de 30 do Nordeste brasileiro.

A criança descrita na citação está literalmente à margem da família e da sociedade, não está incluída nem mesmo nas brincadeiras com os demais meninos, muito menos apresenta nome próprio. Fato este que demonstra a despersonalização desse sujeito. A fome é outro fator que manifesta a falta de afeto a esse menino, afinal a ele é cedido apenas um pedaço de pão para consumir, roendo o alimento como se fosse um rato. Portanto, à mãe só resta desejar-lhe a morte precoce, a fim de amenizar o seu sofrimento e o do pobre infante.

Vidas Secas, de Graciliano Ramos instala-se no limiar entre as duas categorias analíticas, pois apresenta uma família desprovida de comunicação entre seus membros e duas infâncias bastante sintomáticas. A linguagem do romance evidencia um drama existencial do homem no meio do cenário da política impiedosa daqueles que governaram o sertão.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa no cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás (RAMOS, 1981, p. 9).

Este texto já apresenta no primeiro momento todos os membros da família de Fabiano. Os filhos são expostos por último, como espécies de coadjuvantes da história.

O conflito existencial do romance circunda as imagens da infância das duas crianças, personagens da narrativa. Em outras palavras são elas que procuram reorganizar a família, na medida em que interagem e forçam os pais para um entendimento do mundo. Nesse sentido, podemos inferir que todos os personagens do romance estão imobilizados de alguma maneira, seja em virtude das relações de poder, da ausência de comunicação e da maneira estratégica na qual eles aparecem nos capítulos. Sua individualidade ou intimismo trazem ao romance um jogo de sujeitos, ou melhor, de uma família impossibilitada de fala. Desta maneira, para uma das crianças resta a frustração com o *logos*; para a outra a imaginação aguçada pelo elemento maravilhoso que idealiza o pai:

De repente a cilha rebentou e houve um desmoronamento. O pequeno deu grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo. Fabiano tinha caído em pé e recolhia-se banheiro e cambaio, os arreios no braço. Os estribos, soltos na carreira desesperada, batiam um no outro, as rosetas das esporas tiniam (RAMOS, 1981, p. 47-48).

O trecho relata a “grande admiração” que o Menino Mais Novo sente pelo pai, afinal aprecia a bravura do adulto ao tentar amansar a égua selvagem. O pai torna-se referência para o menino, que mais adiante tentará imitar tanto a vestimenta quanto a mesma conduta do seu genitor. No entanto, há uma magia que assola essa passagem do romance, haja vista a percepção da criança diante do heroísmo. Segundo Fernanda Coutinho (2012, p. 137), “além do traje, índice de magnificação de seu portador, a colocação dos elementos na cena discursiva aponta para a vigência de um distanciamento da realidade, a começar pela anulação do tempo como medida objetiva”.

A subalternidade em que se encontram as personagens crianças e a família mantém conectividade com o projeto estrutural da narrativa, ou seja, situar cada personagem no seu canto, dificultando-lhes a interação, por isso essa família torna-se problemática, mas nem por isso deixa de manifestar o sentido de agrupamento.

Em contrapartida, Coutinho esclarece que atribuir a “denominação de família para este grupo soa algo forçado, pois, na verdade, a carência verbal que os identifica aprisiona-os, como se fossem autistas, no isolamento da incomunicabilidade” (COUTINHO, 2012, p. 131). Esse ponto de vista é bastante esclarecedor e chama nossa atenção pelo modo como os personagens encontram-se fechados em si mesmos. Nesse sentido, a ideia de família no texto de Graciliano Ramos torna-se paradoxal, pois também remete à individualidade de cada um dos sujeitos ficcionais e não

exclusivamente a uma união e fortalecimento dos liames familiares que compõem o desenrolar da trama.

No romance *Cacau*, de Jorge Amado, o narrador personagem – ora chamado de Sergipano, ora de Cearense – aponta para a ausência de afeto no tocante à família. Este narrador personagem apresenta pontos correlatos ao romance *Menino de Engenho*, especialmente, quando aquele rememora o episódio traumático da morte do pai. A infância neste romance de Jorge Amado ganha papel importante, pois lá está a chave para a ideologia que acompanhará a trajetória de vida de Sergipano.

Em *Cacau*, a percepção infantil aponta para os futuros problemas que o personagem virá a ter com o tio. Os tons de revolta e crítica do menino são apresentados como fundamentais para caracterizar a narrativa. Assim, na infância do garoto Sergipano já se delineava o choque com aquele parente, ou ainda, uma espécie de desafio que a família deverá enfrentar mais adiante. Nesse sentido, essa primeira narração sugere que os laços de família serão desfeitos ao longo da história. Por outro lado, também pode remeter a ideologia que marca a personalidade do personagem.

O conflito familiar faz com que Sergipano abra mão da herança em nome daquilo que defende, assim abandona seus bens para viver pelo coletivo: ideal revolucionário que o personagem levaria por toda a vida:

Minhas mãos estavam então calejadas e meus ombros largos. Esquecera muito do pouco que aprendera na escola, mas em compensação sentia um certo orgulho da minha situação de operário. Não trocava meu trabalho na fiação pelo lugar de patrão. Meu tio, o dono, estava bem mais velho e mais vermelho e mais rico. A barriga era o índice da sua prosperidade (AMADO, 1982, p. 21-22).

O relato demonstra a crítica de Cearense à ganância do tio. Aliás, reforça seu reconhecimento diante da felicidade da sua condição de operário, afinal não explora ninguém nem age de má fé com os outros, tal como seu tio faz constantemente. Nesse sentido, o texto literário em discussão, considerado o primeiro romance proletário da década, inicia o assunto político a partir de um conflito de família que assume caráter inovador para a linguagem das narrativas de 30.

A partir do lançamento de *Cacau*, as bases da literatura proletária alargam-se, Alberto Passos Guimarães analisa na obra “[...] a concretização de um projeto de literatura engajada na revolução, e essa postura atribuirá a esse romance uma importância enorme para a literatura brasileira do período” (GUIMARÃES *apud* BUENO, 2006, p. 162). O crítico assume tal argumento porque a ficção está permeada de uma consciência política que revela-se primeiramente na memória da infância:

Depois que ele morreu, mamãe passou um ano meio alucinada, jogada para um canto, sem ligar aos filhos, sem ligar às roupas, fumando e chorando [...]. Quando após esse ano ela voltou ao estado normal e quis acertar os negócios de papai, meu tio provocou, com uma papelada imensa, que a fábrica era dele só, pois o meu pai – afirmava com o rosto vermelho e as mãos levantadas num gesto de escândalo – meu pai, meio louco e meio artista, deixara unicamente dívidas que meu tio pagaria para não se desmoralizar o nome da família (AMADO, 1982, p. 15).

Observamos a crítica emitida pelo narrador acerca da incapacidade da viúva em administrar os bens de família, sobretudo, devido a ambição e o poder do cunhado. O peso do nome de família aparece no discurso narrativo como aquilo de que o narrador personagem procura desligar-se constantemente, justificando que o problema de família deixa de ser o principal para ceder lugar à dificuldade da coletividade. As questões apontarão para um discurso crítico acerca da vida dos empregados nas fazendas de cacau, destacando as particularidades regionais e o mundo dos sujeitos mais frágeis, neste caso as crianças: “Jaca! Jaca! Os garotos trepavam nas árvores como macacos. A jaca caía – tiburum – eles caíam em cima. Daí a pouco restava a casca e o bagunço que os porcos devoravam gostosamente” (AMADO, 1982, p. 77). O fragmento expressa o perfil dessas crianças que viviam num ambiente de exploração e marginalidade, ao mesmo tempo que remete para a ludicidade, afinal o episódio da comilança de jacas remete a aventura para as crianças.

O perfil dessa infância é apresentado num registro de ironia e revolta. Ao mesmo tempo porque são crianças famintas que buscam saciar-se exageradamente com a degustação da fruta. A gula, característica tão comum da infância, apresenta enfoque trágico, pois os meninos comem para saciar a fome de afeto. Essas crianças acabam sendo vítimas dos donos da terra, das doenças típicas da idade e da falta de conforto em virtude de sua condição subalterna. Observamos que, ao longo de toda sua obra torna-se recorrente a simpatia de Jorge Amado por esse tipo de criança “rebelde”, livre e até consciente de seu papel transgressor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto podemos dizer que nos romances abordados são muitas as imagens de infância intimamente relacionadas a ideia de família. Além disso, as narrativas investigadas conversam entre si como se uma complementasse o que estava ausente na outra.

Esse primeiro conjunto de textos literários do Nordeste brasileiro em grande parte privilegiou a ideia de coletividade até mesmo quando apresentava suas personagens, daí tratarem-se de famílias ora em processo de desagregação, mas com o desejo implícito de ajuntamento.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 2006.

ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1972.

AMADO, Jorge. **Cacau**: romance. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

BUENO, Luís Gonçalves. **Uma História do Romance de 30**. UNICAMP. Campinas. São Paulo: Instituto de Estudos de Linguagem. 2006.

COUTINHO, Fernanda. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios).

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 48. ed. São Paulo: Record, 1981.

REGO, Jose Lins do. **Menino de Engenho**. 61. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

IMAGENS IMPRESSIONISTAS NO ROMANCE *CLARISSA*, DE ÉRICO VERÍSSIMO

Arlene Fernandes Vasconcelos
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O encanto das telas, em sua magia de cores, é apresentado ao leitor nas páginas da obra *Clarissa*, primeiro romance do escritor gaúcho Érico Veríssimo. Com uma escrita peculiar, o autor apresenta características da escola impressionista de pintura, as quais este artigo se propõe a identificar, analisando personagens como a própria protagonista, a adolescente Clarissa, e seu admirador, o músico frustrado Amaro. Utilizando teóricos como Arnold Hauser, Meyer Shapiro e Maurice Serullaz, a análise abordará a utilização das cores na obra, detalhes distorcidos pela aproximação, bem como a noção de efemeridade do momento.

PALAVRAS-CHAVE: Érico Veríssimo. Clarissa. Impressionismo.

*Que encanto misterioso há nesta tela?
Que magia, que sortilégio sutil a envolve? Não sei...
(Érico Veríssimo. A Aquarela Chinesa)*

O estilo de escrita de Érico Veríssimo é todo particular. A um só tempo ele escreveu e pintou. Admitiu coexistirem dentro de si, com o romancista, “um pintor e um poeta frustrados” (VERÍSSIMO, 1980, p. 255). Descreveu seu primeiro romance publicado, *Clarissa*, como uma “coleção de cenas em aquarela em torno da vida cotidiana” (VERÍSSIMO, 1980, p. 254). Escrito em uma base realista que se utiliza de olhares fotográficos nos detalhes os quais descreve, o romance apresenta a adolescente Clarissa, que deixa uma cidade do interior para estudar em Porto Alegre, passando a morar na residência de sua tia Eufrasina, na qual também funciona uma pensão. Sendo assim, as observações de mundo se dão tanto através dos olhos da jovem interiorana como dos demais moradores da casa.

A menina Clarissa é personagem recorrente de Érico Veríssimo e podemos acompanhar o desenrolar de sua vida em obras posteriores do autor, fazendo par com seu primo Vasco.

Entretanto, para esta análise, apenas a sua fase inicial de adolescente será utilizada.

Trataremos, pois, de tentar identificar, através do detalhamento descritivo do autor, essa “coleção de cenas em aquarela” presente no romance e de que forma essas imagens aproximam-se da pintura impressionista.

Inicialmente, buscaremos identificar as principais características da escola impressionista de pintura. Esta escola de arte procurava representar as impressões do pintor, sua visão particular das coisas, sem os conhecidos conceitos que as encobrem, bem como a realidade urbana em que estava inserido o artista, mesmo que este buscasse inspiração nos campos.

O impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida citadina. E justamente como tal é que implica uma expansão enorme da percepção sensorial, um novo aguçamento da sensibilidade, uma nova irritabilidade, e, como o gótico e o romantismo, significa um dos mais importantes pontos de mutação na história da arte ocidental (HAUSER, 1998, p. 896-897).

Seus pintores buscavam “a imagem do realmente visto” (SHAPIRO, 2002, p. 22), e “incentivavam entre si o desenvolvimento de um estilo totalmente pessoal” (SHAPIRO, 2002, p. 23), partindo do exterior captado com o olhar e repassado à tela através do interior. O abandono do claro-escuro é notável, sendo substituído pelo colorido dos reflexos da luz. Esta característica é marcante na pintura impressionista, principalmente em Claude Monet. Nenhum outro pintor levou “a novidade pictórica da cor e da pincelada tão longe quanto ele” (SHAPIRO, 2002, p. 21).

Através de pinceladas, Monet e outros artistas, sem misturar as cores anteriormente na paleta, lançavam na tela pontos de cor que somente faziam sentido à distância. Para Arnold Hauser, “a visão impressionista transforma a natureza num processo de crescimento e decomposição. Tudo que é estável e coerente se desintegra, por ele, em metamorfoses e assume o caráter do incompleto e do fragmentário” (HAUSER, 1972, p. 1050).

Essa inovação revolucionária surgiu no final do século XIX, em uma época de grandes conturbações políticas e econômicas, que conduziu “à renovação das tendências idealistas e místicas” (HAUSER, 1972, p. 1048). A aceleração no estilo de vida reflete-se na arte: “A técnica moderna introduz, assim, na atitude perante a vida um dinamismo sem precedentes, e é exatamente este sentimento de rapidez e de variação que encontra a sua expressão no impressionismo” (HAUSER, 1972, p. 1049).

Diretamente relacionada a essa dinamicidade da vida urbana e às tensões do mundo moderno, a pintura impressionista valoriza os instantes fugazes, “as impressões súbitas, pungentes,

mas sempre efêmeras da vida das cidades” (HAUSER, 1972, p. 1049).

Todas essas características são perceptíveis na obra *Clarissa*. Já no prefácio, Érico Veríssimo nos apresenta, de sua janela, a “rapariguita” que lançou ao escritor a inspiração para a personagem central: “de minha janela eu a contemplava com a sensação de estar ouvindo uma sonata matinal e ao mesmo tempo vendo uma pintura animada” (VERÍSSIMO, 1980, p. I). Aliás, o prefácio é rico em comparações com imagens. Em outro momento, ele deseja saber “pintar, para prender numa tela as imagens daquele minuto glorioso” (VERÍSSIMO, 1980, p. I).

Jorge Andrade, após uma entrevista com o escritor, observou: “Érico vive desligado do mundo que o cerca, profundamente preso ao interior” (ANDRADE, 1980, p. 5). Podemos interpretar essa observação como sendo o autor de *Solo de clarineta* alguém que recebe as informações do mundo, internaliza-as e devolve suas impressões a ele de uma forma bem pessoal.

Clarissa marcou uma nova fase na carreira literária do escritor, que vinha de uma publicação anterior de contos. E ele revela, num linguajar de artista plástico:

Considero o retrato dessa adolescente dos melhores de toda a minha galeria de ficcionista. Não terá, certo, o acabamento dum *portrait* à maneira de Ingres; é possível que lembre a técnica ou a ausência de técnica dum primitivo – mas a verdade é que a criatura lá está com as cores e o relevo da vida (VERÍSSIMO, 1980, p. III).

Nas duas citações anteriores, podemos perceber a preocupação, em Érico Veríssimo, de captar as cores da própria vida, o que o aproxima da escola impressionista. No parágrafo que inicia a obra, dispondo as sentenças em suaves “pinceladas”, o autor descreve, com seu estilo cromático, um quadro emoldurado pela janela e através dos olhos de Amaro, um dos moradores da pensão:

Só agora Amaro acredita que a primavera chegou: de sua janela vê Clarissa a brincar sob os pessegueiros floridos. As glicínias roxas espiam por cima do muro que separa o pátio da pensão do pátio da casa vizinha. O menino doente está na sua cadeira de rodas; o sol lhe ilumina o rosto pálido, atirando-lhe sobre os cabelos um polvilho de ouro. Um avião cruza o céu, roncando – asas coruscantes contra o azul nítido.

Amaro sente no rosto a carícia leve do vento. Infla as narinas e sorve o ar luminoso da manhã.

Não há dúvida: a Primavera chegou. Os pessegueiros estão floridos, as glicínias se debruçam sobre o muro, o menino doente já mostra no rosto magro a sombra dum sorriso.

- Lindo! - exclama Amaro interiormente.

E se tentasse exprimir em música o momento milagroso? Quem sabe? Clarissa ainda corre sob as árvores. Grita, sacode a cabeleira negra, agita os braços, pára, olha, ri, torna a correr, perseguindo agora uma borboleta amarela.

Longe, lampeja um pedaço do rio. Mais longe ainda, a sombra azulada dos morros. E por cima de tudo, a porcelana pura do céu (VERÍSSIMO, 1980, p. 1).

Analisando esse trecho inicial de Clarissa, podemos observar como Érico Veríssimo trabalhou com as cores e com os raios de luz do sol no cabelo da criança, comparando-os a polvilhos de ouro. Com a referência à chegada da primavera, cabe ao leitor projetar, no fundo desse quadro delicado, um céu azul com poucas nuvens. Juntando a esse azul o rosa das flores do pessegueiro, o roxo das glicínias e o dourado do sol, podemos visualizar claramente um quadro impressionista. Porém o leitor somente terá a visão do todo quando se afastar dessa tela, por meio da leitura completa da obra, e perceber que os diversos elementos contidos nela estão relacionados e têm todo o sentido que falta à primeira vista.

Para fazer contraposição a Clarissa com sua iluminada musicalidade e frescor da juventude, temos Amaro, homem maduro, músico frustrado, sempre calado e contido. A presença da adolescente torna mais evidente a imobilidade de Amaro perante a vida, pois ela simboliza a vitalidade de seus sonhos passados, o contraste entre luz e sombra, alegria e tristeza, movimento e inércia:

Clarissa ergue-se com uma repentina vontade de correr mais, muito mais... Como é boa a vida, meu Deus! E este sol, este sol, este sol!

Olhando Clarissa que ainda corre e salta no pátio, Amaro sente como nunca o peso de sua imobilidade. Ele - o homem parado, a negação do movimento. Sempre ali, fechado com os seus poetas, os seus músicos, no quarto pequeno de solteiro. Sempre prisioneiro. Lá fora, as paisagens faiscantes, as raparigas em flor, um mundo que se oferece todo cheio de surpresas e de oportunidades de prazer e beleza.

Com um fogo estranho nos olhos, Amaro recorda.

O menino pálido do passado tinha tido um sonho muito grande. Vontade de correr mundo, de ver, de ouvir, de viver...

[...] Sim, era uma vez um menino tolo que não queria ficar em casa, quieto... Achou que devia existir um mundo extraordinário além do horizonte... Então [...]

O rapaz desobediente acreditava na Glória. E partiu...

[...] Levou na mala a carta do coronel chefe político; na cabeça, uns rudimentos de música aprendidos com o velho professor da vila; e no coração um grande sonho, tão grande que nem ele próprio lhe conhecia os limites.

[...] Bateu cabeça pelo mundo.

Principiou assim: o coronel não estava em casa. Depois continuou não estando em casa. Um dia, pegado de surpresa, disse que estimava muito o coronel lá da vila, que teria muito prazer em servi-lo, que isto, que aquilo... mas que presentemente - sentia muito! - não havia vagas...

E o moço pálido, na cidade hostil, achou tudo diferente. Não via nas janelas as caras familiares que perguntavam:

- Bom dia, seu Amaro, como estão todos lá em casa?

Os homens passavam apressados. Ninguém conhecia ninguém. E o mesmo estribilho por toda parte o perseguia: "Não há vagas..." (VERÍSSIMO, 1980, p. 59-61).

Contudo as características impressionistas da obra não se limitam às cores e contrastes

entre luz e sombra. As pinceladas do pintor estão representadas pelo autor através de sentenças curtas, que não se conectam de imediato, todavia ajudam a formar o quadro final. O trecho a seguir, que descortina para o leitor a rua por onde Clarissa passa na ida à escola, exemplifica bem o “escrever por pinceladas” do escritor, bem como a luminosidade do sol e a descrição do movimento da vida urbana, ambos elementos da escola citada:

A recomendação da tia não lhe sai nunca da memória. É preciso ter postura; andar a passo normal, não rir alto, não saltar... Caminhar como o seu Amaro: descansadamente, braços caídos, cara séria, sem olhar para os lados nem para cima... Andar como um boneco de mola. Ora bolas! Ora bolas! Ora bolas!
O sol brilha, as casas estão encharcadas de luz, o vento bole nas árvores úmidas, a manhã cheira a sereno e a flor... As pedras do calçamento, as vidraças, os globos leitosos dos combustores, os automóveis que rodam nas ruas – tudo lampeja... (VERÍSSIMO, 1980, p. 11-12).

É interessante observar, também, que essa descrição se refere a um instante apenas. À medida que Clarissa anda, esse momento se perde. É a efemeridade das coisas. A preocupação com o efêmero é uma das principais características da escola impressionista; bem como de Amaro, músico frustrado, que vê na juventude de Clarissa todo um futuro de possibilidades que ele já não tem. Por Amaro e Clarissa, o leitor vai se inteirando dos pequenos fatos cotidianos, porém fugazes, da pensão de D. Eufрасina e da vida cidadina. E é também pelo olhar de Amaro que observamos uma das mais belas cenas da obra *Clarissa*, o momento em que a adolescente brinca com as crianças da casa vizinha. A descrição das cores, dos movimentos, das suaves vozes em coro e do olhar encantado de Amaro, tem algo de mágico.

Amaro sonha...
Era uma vez uma infância que ficou lá atrás, perdida e sem brilho... Era uma vez um homem triste que não tinha parentes, nem amigos, nem mocidade...
Zuza resvala e cai. Tumulto: gritos, palmas, risos. A um canto, sobre a relva, a boneca de Ana Maria está deitada, olhos fechados. As formigas lhe passeiam sobre o rosto pintado
Amaro está deslumbrado. Enfim, a vida tem momentos brilhantes que compensam a dor de viver. Lá fora os homens se acotovelam e agridem, se dizem palavras duras e se odeiam. Mas aqui há agora algo de puro e de fresco. Seis almas que vivem o minuto milagroso da infância, no meio das flores.
Uma sombra anuvia o semblante de Amaro. Porque o minuto milagroso vai passar. E amanhã, que surpresas virão? (VERÍSSIMO, 1980, p. 114).

Amaro observa tudo isso debruçado na janela da pensão. Diversos momentos são assim “pintados” pelo autor, tendo como molduras janelas, portas, espelhos e vitrines. O que reforça a ideia de que temos mesmo um quadro, “uma suave aquarela” diante dos olhos, desenvolvendo-se através das palavras do narrador.

Imergindo em um mundo de acontecimentos corriqueiros, esse narrador revela o olhar da protagonista sobre a realidade circundante. E é assim, através da observação das pequenas coisas e pelo resgate de memória, que Clarissa vai percebendo o mundo e ampliando sua consciência sobre o mesmo. É a menina que se encanta com um universo de descobertas, de tonalidades e movimentos, de acontecimentos e sensações (TAVARES; SILVA, 2012, p. 4).

Em outros momentos podemos encontrar menção indireta à pintura impressionista. Quando Clarissa observa a vida refletida em seu aquário:

Clarissa senta-se de novo. Sobre uma coluna de madeira escura, a um canto da sala, rebrilha o aquário. Pirolito está agitado. Será que a luz elétrica o assusta? Clarissa acerca-se do vaso de cristal. Agora nota que a água está toda cheia de rebrilhos. A janela, as lâmpadas, os móveis, tudo se reflete no vidro do aquário (VERÍSSIMO, 1980, p. 142).

Em um momento anterior, a menina se vê refletida em uma vitrine de forma vaga:

Clarissa para diante duma vitrina e vê, por trás do vidro liso e fino, um mundo de objetos coloridos: vasos de porcelana, pratos, xícaras, copos de cristal, e, bem no centro, um aquário bojudo de vidro branco, dentro do qual um peixinho dourado se move...

- Que encanto! Se eu tivesse dinheiro...

Os olhos de Clarissa se agrandam. Agora ela percebe que o vidro da vitrina espelha o seu rosto moreno em cujos lábios vermelhos e úmidos cintilam estrelinhas de sol. Dá um passo à retaguarda e mira-se no vidro com mais atenção. Um encantamento! Ela tem a impressão de que a sua imagem penetrou na vitrina, vaga e apagada como um fantasma, e como o aquário lhe fica à altura do peito, parece que o peixinho nada ao redor de seus seios: - tudo assim engraçado e impossível como em certos sonhos confusos que a gente sonha...

- Se eu tivesse dinheiro, comprava esse peixinho... (VERÍSSIMO, 1980, p. 14).

E a descrição das “pinturas horríveis e berrantes, com desenhos monstruosos: uma galinha que parece uma girafa, garrafas de vinho que lembram homens barrigudos e um pobre peixe com cara de gente...” (VERÍSSIMO, 1980, p. 6) também ressaltam essa impressão do disforme.

Ora, o reflexo das coisas em um vidro de aquário é difuso, sem contornos definidos; a imagem de Clarissa na vitrine é descrita por ela mesma como “engraçada e impossível”; ambos são exatamente o que vemos em pinturas impressionistas, que vistas de muito perto podem se tornar “desenhos monstruosos”, como os quadros da parede da sala de jantar de D. Zina.

Porém, não é só o disforme que faz relação com a pintura impressionista. Também a luz refletindo nos objetos, e dando a eles outra vida, remete a algumas obras desta estética – como as pinturas da ponte chinesa nos jardins de Monet, retratadas em diversos momentos do dia e com variadas tonalidades de luz. No ambiente doméstico, os detalhes são sempre observados e

valorizados por Amaro e Clarissa, sendo os efeitos da luz quase sempre citados. Em determinado momento, a menina observa os efeitos da iluminação nos objetos da sala e em seu gato, Micefufe:

Os copos e cálices na cristaleira coruscam ao sol da manhã, que salta para dentro, através das janelas escancaradas. Como tudo fica bonito, tocado de luz! Micefufe está deitado na faixa dourada que se estende sobre o linóleo de losangos tricolores. Micefufe, com sua penugem amarela cheia de reflexos brilhantes, parece que está chispando fogo. Tem os olhos semicerrados. Será que sonha? (VERÍSSIMO, 1980, p. 57).

A análise de todos os elementos citados no trabalho permite entender que Érico Veríssimo recebeu influência das artes plásticas impressionistas e a transferiu para suas obras. O próprio autor reforça esta afirmação quando, em *Solo de clarineta*, comentando sobre o romance *Clarissa*, informa: “Decidi usar nos futuros romances outros desenhos e outras tintas” (VERÍSSIMO, 1980, p. 255). Fica ao leitor, após a leitura da obra, a sensação de haver visitado uma galeria de arte.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jorge. “O galho da nespereira”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias**. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.

CHENEY, Sheldon. **História da Arte**. São Paulo: Livaria Martins Editora, [s.d.].

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972, tomo II.

REYNOLDS, Donald. **A arte do século XIX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.

SERULLAZ, Maurice. **O impressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1989.

SHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Trad. Ana Luiza Dantas. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

TAVARES, Carla Rosane da Silva; SILVA, Dânae Rasia da. *Clarissa: Reflexões sobre a personagem*

feminina no contexto romanesco de Érico Veríssimo. **Revista Linguagem**. Edição 20, out., Nov., dez. 2012.

VERÍSSIMO, Érico. A aquarela chinesa. In: **Fantoches/Outros contos**. 8. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.

_____. **Clarissa**. 35. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.

_____. **Solo de clarineta**. 14. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.

VINCENT, Jean Anne. **História da arte**. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, [s.d.].

INÉS DE LA CRUZ: MULHER E POETISA DO SÉCULO XVII

Andernísia Ferreira do Nascimento de Messias

Roseli Barros Cunha

Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

Sóror Juana Inés de la Cruz (1648 -1695) é considerada a maior personalidade das letras hispano-americanas do século XVII. Durante uma época em que o domínio da cultura e do conhecimento se encontravam centralizados nas mãos dos homens, Sóror Juana foi a precursora em romper com tais convenções sociais que restringia somente ao universo masculino o acesso ao conhecimento, limitando, o papel da mulher e seus direitos em uma sociedade patriarcal. O objetivo do presente trabalho é analisar dois pontos recorrentes na vida e obra da poetisa mexicana: a) A relação que Sóror Juana possui com a figura masculina e o seu universo; e b) Sóror Juana como uma mulher à frente de seu tempo. Como objeto de análise utilizaremos o poema “Hombres necios que acusáis las mujeres sin razón” e como suporte teórico trabalharemos com dois grandes estudiosos da autora em estudo: o filólogo e tradutor mexicano, Antonio Alatorre, em seu estudo intitulado *Sor Juana y los hombres* (1986) e seu biógrafo, Octavio Paz, em sua obra titulada *Sor Juan Inés de la Cruz o trampas de la fe* (1982). Sorór Juana Inés de la Cruz é uma grande autora que contribuiu para a sua literatura e representa a “voz” por uma sociedade justa para as mulheres. Estudar a autora mexicana é conhecer parte do universo literário hispano-americano e sua diversidade.

PALAVRAS- CHAVES: América Hispânica. Mulher. Poesia. Barroco.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Juana Inés Ramírez Asbaje (Asuaje), mais conhecida como Sóror Juana Inés de la Cruz, é considerada a maior figura exponencial das letras hispano-americanas do século XVII. Dotada de um espírito inquieto e por uma sede insaciável pelo saber, a *Fénix Americana*, como intitularam-na a crítica e estudiosos, produzira obras memoráveis de inestimável valor para as Literaturas de língua espanhola, em diversas áreas do conhecimento, como por exemplo: Filosofia, Arte, Astronomia, Música, Cultura Clássica, Mitologia e Literatura, segundo estudos realizados por Alatorre e Paz,

ambos estudiosos de sua obra. Reconhecida por sua originalidade, por seu ímpeto fervoroso na busca pelo conhecimento e pela superioridade de suas obras, Sórora Juana representa um marco em sua época por confrontar seus ideais de liberdade, tais como os convencionalismos de seu tempo que não enxergavam com bons olhos a manifestação dos pensamentos de um mulher, além do mais freira, de forma livre e com intelectualidade.

Nascida em San Miguel de Neplanta em Nueva España, atual México, em 1648, filha de uma *criolla*, isto é, a mescla entre espanhóis e índios, e sem paternidade reconhecida, Juana Ramírez encontrou em seu avô paterno, Pedro Ramírez, o incentivo pela cultura, ciência e letras. Nos primeiros anos de sua infância, precisamente, aos três anos de idade aprendera a ler e a escrever e aos oito produzia loas (é um tipo de prólogo representado), arcos (construções teatrais e aparatosas) e *villancicos* (espécie de canção popular). É notório que, desde a infância, a poetisa mexicana demonstra inclinações para a atividade intelectual, como afirma na Carta de Respuesta a Sor Filotea de La Cruz: “Yo, desde niña, me sentí inclinada a la actividad intelectual” (1691, p. 3) Admirada por seu talento e precocidade, aos quatorze anos foi dama de Leonor Carreto, esposa do vice-rei Antonio Sebastián de Toledo. Com seu ingresso na corte vicerreinal ganhou prestígio por sua erudição, inteligência e por sua habilidade versificadora.

Estudar a obra de Sórora Juana é adentrar em seu mundo particular de reflexões acerca de seu meio social, de sua condição como mulher, *criolla* e freira diante de uma sociedade hierárquica e autoritária. Faz-se necessário compreender a relação da autora mexicana com a figura masculina e seu universo, já que o domínio da produção cultural e intelectual da época centrava-se nas mãos dos homens, e observar quais as influências e contribuições desse contexto na produção da autora.

A RELAÇÃO QUE SÓRORA JUANA POSSUI COM A FIGURA MASCULINA E O SEU UNIVERSO

O contexto social do século XVII é marcado pela predominância do pensamento machista e pelo regime patriarcal que defendia o homem como principal detector do conhecimento. É o que nos revela Alatorre ao definir o grau de influência da cultura masculina na vida social nesse período: “Algo que los biógrafos de Sor Juana suelen olvidar, dice también Octavio Paz, es ‘el carácter acentuadamente masculino de la cultura novohispana’. Yo diría mejor ‘el carácter acentuadamente masculino de la cultura occidental en el siglo XVII’” (1986, p. 330-331).

E diante desse cenário, em que a figura feminina é tida como peça secundária ou quase inexistente na construção da sociedade, somos levados a refletir a respeito do papel ou dos papéis

atribuídos a mulher no século XVII. A mulher era menosprezada e subjugada ao homem. Somente possuía dois papéis nesse contexto: o matrimônio ou a vida religiosa. Em ambos era impensável o acesso à educação, ao direito de expressão, bem como, ao trabalho, e até mesmo, à igualdade de direitos com relação aos homens. Adentrar no mundo *sorjuanino* é encarar de frente o “espírito de uma época” como afirma Paz:

Entre la vida y la obra encontramos un tercer término: la sociedad, la historia. Sor Juana es una individualidad poderosa y su obra posee innegable singularidad, al mismo tiempo, la mujer y sus poemas, la monja y la intelectual, se insertan en una sociedad: Nueva España al final del siglo XVII (PAZ, 1982, p. 3).

O autor completa seu raciocínio alegando que: “No basta con decir que la obra de Sor Juana es producto de la historia; hay que añadir que la historia también es producto de esa obra” (PAZ, 1982, p. 3). A poetisa mexicana reflete a realidade vivenciada por sua classe marginalizada e questiona em suas produções o verdadeiro papel da mulher no meio social. Optou pela vida religiosa, pois não lhe agradava a ideia de se casar e, dessa forma, seria livre para estudar e alimentar-se da fonte inesgotável do conhecimento, já que a igreja era a instituição que detinha o poder cultural e sua disseminação.

[...] Quería vivir sola, sin ruido, sin obligaciones que estobaran la libertad de mi estudio. Siempre sentí total negación al matrimonio. Sabía perfectamente que un convento no era el ambiente ideal para desarrollarme como yo quería, pero los usos sociales no me dejaban otra alternativa. Me hice monja por razones de conveniencia (ALATORRE, 1986, p. 330).

Paz afirma que: “La decisión no fue una cuestión de ‘santidad’ sino de ‘decencia’ y tiene que ver con su negación al matrimonio” (1982, p. 4). Nota-se no fragmento acima que Sórora Juana possuía uma visão de mundo completamente distinta de seus contemporâneos já que era inimaginável que a mulher de seu tempo pudesse renegar o sacramento do matrimônio, bem como, viver sozinha e ter direito à educação. Em meio a todo esse anseio por liberdade, a igreja e a sociedade reagiram de forma escandalizada ao clamor de uma mulher à frente de seu tempo, com uma visão de mundo futurista e igualitária. Defende que seu ingresso no convento foi ocasionado por motivos, unicamente, relacionados aos usos sociais que não proporcionavam benefícios à classe feminina e, muito menos, valorização.

Diante desse clamor pela liberdade de expressão e por direitos, Sórora Juana enfrentou a opressão da igreja e suas condenações, principalmente, na pessoa de seu confessor, o padre jesuíta Antonio Nuñez de Miranda, que alegava ser impróprio o comportamento da freira e que se escandalizava com suas produções direcionadas ao mundo profano. Da boca do padre Nuñez

prolifera-se o discurso dominante do *machismo espiritual*, como define Alatorre, que propõe a submissão da figura feminina imposta pelo sistema masculino em vigor e que condenava tais atitudes como rebeldia. Sórora Juana se impõe ao seu confessor reivindicando o seu direito de exercer a arte e de escrever, questionando se existe algum documento alegando que tal atividade é proibida, assim como, a capacidade de racionalidade das mulheres.

Yo, queridísimo P. Nuñez, voy a seguir ejercitando esta facilidad de hacer versos que todos saben que tengo. Es lástima que Dios, al dar-me ese don, haya olvidado de preguntarle a usted si estaba bien. Pero dígame, ¿Dónde consta que lo hago este prohibido? ¿Acaso las mujeres no somos seres racionales como los hombres? (ALATORRE, 1986, p. 337).

E continua defendendo seu direito de escrever: “Dios me inclinó a eso, y no me pareció que era contra su ley, ni contra la obligación de mi estado. Yo tengo este genio. Nací con él y con él he de morir” (1986, p. 338).

O teórico Antonio Alatorre defende que Sórora Juana sonhava em ser homem. Isto não significava tornar-se um indivíduo do sexo masculino, mas sim, um indivíduo do gênero *homo sapiens*. A palavra homem aqui não está empregada no sentido de contraposição à mulher, mas em contraposição ao animal racional ou irracional. A autora se propôs em demonstrar que uma mulher era tão homem (tão plenamente ser humano) como qualquer outro homem.

Octavio Paz expressa a relação existente entre Sórora Juana e a sociedade através de sistemas de proibições e autorizações, ou seja, regras variáveis de um contexto social para outro, que ditam o comportamento e o discurso do indivíduo. Paz faz menção ao “código de lo decible” que, geralmente, é violado pelos escritores e diz o que não se pode dizer, mas que somente eles, os escritores, podem expressar. Afirma Paz: “Por su voz habla la otra voz: la voz reprobaba su verdadera voz. Sor Juana no fue una excepción. Al contrario: sus contemporáneos percibieron muy pronto, en su voz, la irrupción de la voz otra” (1982, p. 4).

No trecho acima Paz aponta que a autora mexicana expressa os seus anseios, como também, os de sua classe social, da sociedade onde está inserida, etc. O autor defende que a leitura da obra *sorjuanina* deve ser realizada frente ao silêncio que rodeia as suas palavras. O silêncio não é a ausência de sentido, ao contrário, é aquilo que não se pode dizer e que está vinculado a ideias e interesses de um grupo dominante. Para a compreensão da obra de Sórora Juana é necessário levar em consideração a proibição (ou proibições) enfrentada (s) por suas obras.

O representante do universo masculino na vida de Sórora Juana foi seu avô materno Pedro Ramírez. Este foi o grande responsável em estimular o amor ao conhecimento. Segundo Octavio Paz, Pedro Asbaje era um pai ausente, isto é, morto que talvez Sórora Juana não chegou a

conhecer. Paz se utiliza dessa suposição psicanalítica em que a relação natural de identificação entre mãe e filha é alterada, já que a filha passa a se identificar com o pai. Dessa forma, se explicaria o que autor entende como masculinização da autora. Não devemos esquecer que Sórora Juana está em um meio puramente masculino, porém caracterizá-la como masculina é não considerar seu propósito de provar que era capaz de realizar atividades intelectuais e que o conhecimento não pertencia, somente, ao homem ou à mulher, mas que era comum aos dois. Como afirma Alatorre: “Varias veces sostiene que el entendimiento o la inteligencia, no es cosa masculina o femenina, sino ‘común de los dos’” (1986, p. 348).

Segundo Alatorre, Sórora Juana se espelhou na imagem de um homem velho, porém dotado de cultura e dono de uma biblioteca, isto é, “dueño de un tesoro no menos valioso que la sexualidad viril”. Já Octavio Paz observa que a virilidade de Sórora Juana se convertera em saber.

Pedro Ramírez substituyó como arquetipo paternal a las dos figuras antagónicas que dividieron su infancia: el fantasma del padre ausente y la presencia de: virilidad sublimada un nuevo amante de su madre. El abuelo era un hombre de libros y era viejo; así encarnaba una suerte de virilidad sublimada: el sexo convertido en saber (PAZ, 1982, p. 8).

De fato, Sórora Juana encontra na cultura e no conhecimento a sua verdadeira inclinação. Essa característica que lhe é tão peculiar fez com que suas produções fossem únicas e de riquíssimo valor, pois abordam temáticas atuais e reflexões acerca do mundo no qual estava inserida.

ANÁLISE DO POEMA “HOMBRES NECIOS QUE ACUSÁIS A LAS MUJERES SIN RAZÓN” E SUAS TEMÁTICAS

A obra *sorjuanina* está inserida na estética Barroca do século XVII. Segundo Alatorre a escritora recebera influências de autores espanhóis renomados como Luis Góngora y Argote (poesia), Calderón de la Barca (teatro), Pérez de Montoro (novela) e Francisco de Quevedo (poesia burlesca), bem como, apresenta alguns aspectos do Romantismo.

Em “Hombres necios que acusáis a las mujeres sin razón”²⁹, a autora mexicana constrói seu poema nos moldes formais do barroco, geralmente, em redondilhas caracterizadas por apresentarem estrofes formadas de quatro versos octassílabos no qual a rima é consonante ou perfeita na forma ABBA. Há a presença de elementos retóricos bem característicos do movimento literário, como: a apóstrofe (figura de linguagem que invoca um interlocutor); a antítese (figura de linguagem caracterizada pela apresentação de palavras de sentidos opostos); o paralelismo (é a organização de

²⁹ O poema em análise foi extraído do livro *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*.

ideias e expressões de estruturas idênticas); a metáfora (consiste em utilizar uma palavra ou expressão em lugar de outra, sem a existência de uma relação real, mas devido à circunstância é possível associar e depreender entre esses elementos certa semelhança) e a gradação (é uma figura de estilo que consiste no emprego de uma sequência de palavras, sinônimas ou não, que intensificam a mesma ideia).

O poema em análise possui o teor satírico e reflete a sociedade novo-hispânica, predominantemente masculina, e suas temáticas que até os nossos dias permanecem atuais. No poema a autora critica o retrato dessa sociedade através do comportamento dos homens e o tratamento que estes impõem às mulheres.

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:

Na primeira estrofe a autora faz uso de uma apóstrofe, “*hombres necios*”, em que o eu-lírico questiona a índole dos homens, isto é, a sociedade machista e preconceituosa que se considerava superior as mulheres.

Combatís su resistencia,
y luego con gravedad
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.

Queréis con presunción necia
hallar a la que buscáis
para pretendida, Tais,
y en la posesión, Lucrecia.

Na estrofe acima, observa-se a insistência do homem e sua imposição em satisfazer seus desejos carnavais. Aqui a poetisa se utiliza de suas leituras clássicas e realiza uma metáfora entre duas mulheres da antiguidade: Tais e Lucrecia. Estas representam dois estereótipos da figura feminina com caráter distintos, sendo a primeira uma prostituta e a segunda uma mulher honrada e pura. Sórora Juana denuncia a realidade vivenciada pelas mulheres nesse período e sua condição de inferioridade não muito distante da antiguidade clássica.

No fragmento:

Con el favor y el desdén
tenéis condición igual,

quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien.

Os leitores se deparam com o tripé ideológico que sustenta a cultura masculina da época: o machismo, o preconceito e a desvalorização da figura feminina. Esses três elementos culminam na concepção da mulher como um objeto sem voz, sem vida própria, sem direitos, e muito menos, sem liberdade.

Outra temática recorrente no poema em estudo é o da prostituição, muito comum, em meio ao universo masculino e até mesmo em nossos dias. No trecho:

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.

A autora denuncia a traição ao sagrado matrimônio que, para a igreja, é considerado um ato condenável; para os homens, não importava, pois possuíam o poder e a liberdade para fazerem o que queriam.

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga
o el que paga por pecar?

Esse trecho enfatiza o papel passivo atribuído às mulheres pelo universo masculino. A autora questiona de forma filosófica a condição da mulher que peca para sobreviver e a outra que paga por pecar, isto é, aquela que é inferiorizada, traída, marginalizada. Vale ressaltar que ambas possuem condições de vida adversas e que a estas não podiam escolher para mudar os seus destinos já que em seu contexto social não existia direitos que assegurassem, à mulher, cultura, educação, cidadania, trabalho, expressão de suas ideias, pensamentos, etc.

Por fim, o fragmento abaixo:

Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.

Sóror Juana, no desfecho de seu poema, utiliza a simbologia para expressar a sua insatisfação diante da realidade social medíocre e injusta de sua época. A expressão “*armas profundas*” funciona como metáfora que denuncia o poder dominante da figura masculina; na

expressão gradativa “*diablo, carne y mundo*”, a palavra *diablo* representa a reprovação das atitudes masculinas conforme os preceitos religiosos e morais; a *carne* significa a luxúria e o desejo, e por último, o *mundo* representa a corrupção e os elementos profanos. “O poema”, diz Octavio Paz, “foi uma ruptura histórica e um começo – pela primeira vez na história da nossa literatura uma mulher fala em causa própria, defende seu sexo e, com graça e inteligência, usando as mesmas armas de seus detratores, acusando os homens pelos vícios que eles atribuem às mulheres” (1998, p. 14).

SÓROR JUANA COMO UMA MULHER À FRENTE DE SEU TEMPO

Sóror Juana é considerada uma mulher à frente de seu tempo por seus anseios pelo conhecimento, por retratar de forma particular a condição vivida por ela e pelas demais mulheres no seu entorno social; por defender os direitos de sua classe, bem como, o ideal de liberdade, conhecimento e cultura como construção do pensamento crítico. Apesar de não ter recebido o devido reconhecimento em vida, a *Fênix Americana* foi uma mulher forte e uma verdadeira heroína que se eternizou para a história de seu povo e de sua literatura.

A mensagem, dirigida aos homens, que a poetisa mexicana deixa em suas produções e que ao longo destas enfatiza, é: “las mujeres valemos lo mismo que ustedes”, isto é, como afirma Alatorre que: “esta visión igualitaria del género humano es, para mí, el verdadero mensaje de Sor Juana. Y es un mensaje revolucionaria en sentido absoluto” (1986, p. 348). Sóror Juana almejava uma sociedade igualitária, justa e com direitos para as mulheres, sonhava em ingressar na universidade, em expressar livremente seus pensamentos e opiniões. É fato que a autora é revolucionária em sua obra por lutar contra o regime machista de sua época e defender seus ideais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sóror Juana Inés de la Cruz é uma poetisa, intelectual, freira, *criolla* e mulher que rompe com as imposições e limitações impostas pelo seu sistema social. Diante de tantas dificuldades e perseguições, deixou em seu legado produções literárias e multidisciplinares de grande significação para a história literária espanhola e hispano-americana. Defende uma visão igualitária de sociedade e sustenta a tese de formação para o pensamento crítico pautado no conhecimento, educação e arte. Alatorre defende que Sóror Juana é a pioneira indiscutível (pelo menos no mundo hispano-americano) do movimento moderno de liberação feminina, já que denuncia os abusos e a falta de direitos enfrentados por sua classe social. De fato, o que a autora defende é a igualdade e a liberdade de expressão, bem como, o acesso as esferas formadoras de

conhecimento e cultura, isto é, se o homem era capaz de produzir tais esferas, a mulher também possuía essa capacidade. É justamente essa visão futurista de mundo que a torna única, atual e tão impactante, já que suas obras possuem vasto conteúdo humano e apresentam ideais considerados modernos para sua época.

Estudar Sórora Juana é adentrar no universo de uma mulher com ímpeto inquieto pelo saber e por seu universo. Sórora Juana prova que a mulher em pleno o século XVII tem seu valor e importância como elemento chave na formação da sociedade. Atualmente, as mulheres possuem seus direitos e deveres garantidos, mas ainda sofrem abusos sociais e preconceitos, têm acesso a cultura e são as que mais buscam formação no meio social.

REFERÊNCIAS

ALATORRE, Antonio. **Sor Juana y los hombres**. México, 1986.

BARROS, Gracinda Vieira. **Sórora Juana Inés de la Cruz: A mulher na cidade das letras**. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA, V, 2011, Juiz de Fora. **Literatura e Política**. Juiz de Fora: UFJF, 2011. P. 1-10. Disponível em: <www.ufjf.br/darandina> Acesso em: 22 de janeiro de 2015.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. “Carta Respuesta a tan ilustre Sor Filotea de la Cruz” [1691] In: _____. **Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. “Hombres necios que acusáis las mujeres sin razón” [1689] In: _____. **Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. México, 1982.

_____. **Sórora Juana Inés de La Cruz: as armadilhas da fé**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1998, p. 14.

LITERATURA E MEMÓRIA EM “O APOCALIPSE PRIVADO DO TIO GEGUÊ”, DE MIA COUTO

Fernanda Maria Diniz da Silva³⁰
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O presente trabalho tem por objetivo principal analisar o conto “O apocalipse privado do tio Geguê”, do autor moçambicano Mia Couto, a partir do estudo das representações da memória, entendendo memória como registro do vivido, preservação de imagens e reconstrução da experiência humana. O conto a ser analisado compõe o livro *Cada homem é uma raça*, publicado em Portugal em 1990. O estudo levará em conta as contribuições dos estudos desenvolvidos por Le Goff e Fernanda Cavacas. Mia Couto recria no conto “O apocalipse privado do tio Geguê”, a realidade do país, estabelecendo situações de conflito vivenciadas por uma sociedade que ainda estava perdida após o fim da imposição europeia, por meio da construção de uma narrativa engajada e mítica. Desse modo a leitura dos contos de Mia Couto nos conduz ao reconhecimento de importantes marcas de moçambicanidade em uma perspectiva cultural, por meio de um trabalho artístico que tem como base a (re)construção da história e da memória de seu povo.

PALAVRAS-CHAVES: Mia Couto. Moçambique. Memória.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p. 471).

Este trabalho busca analisar o conto “O apocalipse privado do tio Geguê”, de Mia Couto, a partir do estudo das representações da memória, entendendo memória como registro do vivido, preservação de imagens e reconstrução da experiência humana.

Segundo Jacques Le Goff, no livro *História e Memória* (1994), memória é a

³⁰ Graduada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Ceará (2005). Mestra em Letras (2008) e doutoranda do PPGLetras da mesma Universidade. Pertence ao Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC) da UFC. É professora efetiva da rede estadual de ensino do Ceará. Atua como Assessora Técnica na Secretaria da Educação do Estado do Ceará e como Tutora do Curso de Letras do Instituto UFC Virtual.

propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas.

Além da memória individual, o estudioso francês aborda o conceito de memória coletiva, que é composta pelas lembranças que foram vividas pelo indivíduo ou que lhe foram repassadas, mas que não lhe pertence exclusivamente, uma vez que são entendidas como propriedade de uma comunidade, um grupo. Assim, é de nosso interesse verificar como a memória é trabalhada na obra de Mia Couto.

O trabalho terá ainda como fundamentação teórica as contribuições da pesquisadora Fernanda Cavacas (2006).

MIA COUTO: RESUMO BIOBIBLIOGRÁFICO

Mia Couto, pseudônimo de António Emílio Leite Couto nasceu na cidade de Beira em África, aos 5 de Julho de 1955. No mesmo local foi escolarizado, o que foi importante para o entendimento das complicadas relações entre homens de raças diferentes, principalmente em situações de desigualdade social, tendo em vista que a Beira era a cidade de Moçambique onde a discriminação racial era mais forte.

Aos catorze anos de idade, já teve seus primeiros poemas publicados no jornal *Notícias da Beira*. Em 1971, mudou-se para a cidade capital de Lourenço Marques (atual Maputo). Iniciou os estudos universitários em medicina, mas logo os abandonou, passando a exercer a profissão de jornalista. Mia Couto trabalhou na *Tribuna* até 1975, ano em que suas instalações foram destruídas por colonos que se opunham à independência. Mia Couto foi nomeado diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) e, durante o tempo da guerra de libertação, formou ligações de correspondentes entre as províncias moçambicanas.

O escritor atuou também como diretor da revista *Tempo* até 1981. Em 1983, publicou o seu primeiro livro de poesia, *Raiz de Orvalho*, “como uma espécie de contestação contra o domínio absoluto da poesia militante, panfletária.” (CAVACAS, 2006, p. 61).

Em 1985, demitiu-se da posição de diretor para continuar os estudos universitários na área de biologia.

Mia Couto, biólogo e escritor moçambicano, tem uma obra literária bastante rica, incluindo diferentes gêneros, tais como: poesia, conto, romance e crônica. Em muitas das suas obras, observa-se que o autor tenta recriar a língua portuguesa com uma influência moçambicana,

utilizando o léxico de diferentes regiões do país e produzindo um novo modelo de narrativa africana.

Vale destacar que *Terra Sonâmbula*, o seu primeiro romance, publicado em 1992, ganhou o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos em 1995 e foi considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX por um júri criado pela Feira do Livro do Zimbabué.

Em 2013, foi honrado com o Prêmio Camões, que lhe foi entregue em 10 de Junho no Palácio de Queluz. Mia Couto recebeu o Prêmio das mãos do presidente de Portugal Cavaco Silva e da presidente do Brasil, Dilma Rousseff.

Em 1990, Mia Couto publica *Cada homem é uma raça*, livro composto por onze contos, a saber: “A Rosa Caramela”, “O apocalipse privado do tio Gegê”, “Rosalinda, a nenhuma”, “O embondeiro que sonhava pássaros”, “A princesa russa”, “O pescador cego”, “O ex-futuro padre e sua pré-viúva”, “Mulher de mim”, “A lenda da noivo e do forasteiro”, “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” e “Os mastros do Paralém”.

De acordo com Cavacas, “a partir daí Mia Couto torna-se o escritor moçambicano mais conhecido fora de Moçambique e vai ganhando terreno no país natal” (2006, p. 65).

oncluiremos esse breve comentário biobibliográfico com o autorretrato apresentado por Mia Couto, por meio do qual é ressaltada a importância da sua cultura e do seu idioma para o processo de construção da identidade nacional:

Sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias. O gesto de bordar me ensina que estou inventando uma outra ordem e nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam (COUTO *apud* CAVACAS, 1999).³¹

REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA EM MIA COUTO

O conto “O apocalipse privado do tio Gegê”, que compõe o livro *Cada homem é uma raça*, se insere no universo da literatura engajada e tem como tema a representação de elementos da história de Moçambique no universo ficcional do conto.

O conflito do conto já se inicia a partir da representação da memória quando o tio Gegê traz para casa uma bota, símbolo que remete aos tempos de luta a favor da independência.

³¹ Excerto do artigo “Auto-retratos”, *Jornal de Letras*, 08/10/1997.

Ele presenteia o sobrinho que logo depois a joga fora: “Um dia me trouxe uma bota. Grande, de tamanho sobrado. Olhei aquele calçado solteiro, demorei o pé” (COUTO, 2013, p. 14). Mais adiante: “Pegou na bota e atirou para longe. O estranho então sucedeu: lançada no ar a bota ganhou competência volátil” (COUTO, 2013, p. 14).

Assim, observa-se que a bota, importante símbolo que no conto chega a ser comparada à pátria amada: “A botifarra estava garantida pela história: tinha percorrido os gloriosos tempos da luta pela independência” (COUTO, 2013, p. 14), ao ser atirada para longe, simbolicamente é como se o seu próprio valor histórico estivesse sendo ignorado. Esse sentimento de esquecimento das lutas travadas pelo povo moçambicano é abordado por Mia Couto ao longo do enredo.

No decorrer da narrativa, o tio se torna vigilante do local onde viviam: “Meu tio, vigilante? Não era possível. Um vigiado, ainda vá lá. Porque, em justiça, ele apenas merecia desconfianças. Seu sustento era digno de gorda suspeita” (COUTO, 2013, p. 16). No entanto, essa figura, que inspira desconfiança e até mesmo riso, vai passar a agir de maneira oportunista e fria para alcançar vantagens, usando para isso o seu sobrinho: “– Vai, não demora” (COUTO, 2013, p. 20). A seguir: “Ele acrescentou aquilo era um começo. Seguiam-se outras casas. Eu devia espalhar confusões, divulgar medos. Geguê se implementava, acrescido de farda, promovido de poderes” (COUTO, 2013, p. 20). Dessa forma, Mia Couto tenta mostrar a importância de valores como ética e honestidade para o desenvolvimento da sociedade e da própria condição humana.

Outro ponto de conflito na narrativa é a chegada da bela sobrinha chamada Zabelani: “Não passava de uma rapariga da minha idade. Era bela, com os olhos de convidar desejos, o corpo à flor da pele” (COUTO, 2013, p. 17). Como se nota, a personagem é marcada pela sensualidade e pelo apelo erótico.

O tio proíbe que o sobrinho se aproxime dela: “Essa menina vai desafinar o teu juízo, rapaz” (COUTO, 2013, p. 18). No entanto, o casal se apaixona e passa a se encontrar. Ao descobrir a desobediência dele, o tio leva a menina embora: “E logo ordenou que Zabelani arrumasse suas coisas. Seria levada dali, separada de mim, posta em lugar que só ele saberia” (COUTO, 2013, p. 19).

O sobrinho começa então a se dedicar às atividades ilícitas por ordens do tio vigilante, pois sabia que obedecendo às ordens dele, estaria, de alguma forma, garantindo a segurança de Zabelani: “Eu me neguei. Primeiro, sofri suas ameaças. Eu recusasse e ele muito se consenquenciaria. Não esquecesse eu que ele guardava o destino de Zabelani. Depois, escutei suas promessas: se eu aceitasse não haveria de me lamentar” (COUTO, 2013, p. 20-21).

É assim que o menino se transforma, juntamente com o tio, em responsável pela desordem e pelo caos: “Aos poucos, por obra minha e do Geguê, nascera uma guerra” (COUTO, 2013, p. 22). Tal passagem lembra o caos que Moçambique enfrentava com a guerra civil.

Durante um mal-entendido, o tio revela onde está Zabelani. O rapaz vai a um encontro que não acontece e descobre que seu tio é o responsável pelo sumiço dela: “Era um desses milícias. Não se retratara o focinho mas devia ser um amigo, um familiar. Porque Zabelani, ao ver o dito, saíra por sua vontade, braços abertos” (COUTO, 2013, p. 25).

A narrativa se encerra quando o jovem retorna a casa e atira no tio: “O tiro me ensurdeceu. Não ouvi, não vi. Se acertei, lhe cortei o fio da vida, isso ainda hoje me duvido. Porque, no momento, meus olhos se encheram de muitas águas, todas que me faltaram em anteriores tristezas. E fugi, correndo dali para nunca mais” (COUTO, 2013, p. 25).

Vale salientar que a palavra “apocalipse”, presente no título do conto, nos remete ao fim do mundo. Era exatamente esse sentimento de destruição e finitude que assolava Moçambique pós-independência. Depois de ter lutado contra o colonizador, a população precisou lutar internamente numa guerra civil que aos poucos aniquilava o país. O caos e o terror estavam presentes em toda parte, como bem representou a personagem Zabelani que fugira do campo: “Ela se relatou: viera fugida dos terrores no campo. O mundo lá se terminava, em flagrante suicídio. Seus pais tinham desaparecido em anónimo paradeiro, raptados por salteadores” (COUTO, 2013, p. 18).

Desse modo, é possível notar que a luta armada, que foi a guerra civil de Moçambique, está retratada claramente no final do conto, mediante a descrição do caos que reinava em todos os lugares. Contudo, com a morte do tio, uma nova chama de esperança surge, pois, sem querer saber o verdadeiro destino do tio, o sobrinho representa agora o povo que busca a renovação e a construção de uma nova história para Moçambique:

Agora penso: nem me merece a pena saber do destino daquela bala. Porque foi dentro de mim que aconteceu: eu voltava a nascer de mim, revalidava minha antiga orfandade. Ao fim, eu disparava contra todo aquele tempo, matando esse ventre onde, em nós, renascem as falecidas sombras deste velho mundo” (COUTO, 2013, p 25).

É assim que se observa, no conto, a realidade de Moçambique independente. Depois de tanto tempo sob o jugo da colonização, a população, dita livre, se viu desorganizada e desestruturada, o que acarretou muitos problemas internos, como uma guerra civil e intensa criminalidade.

Nesse contexto, não é de se estranhar a presença de um sentimento de desilusão diante de uma realidade que não corresponde em nada àquela sonhada nos anos de luta por ideais de

igualdade: “Tão cedo havia, tão cedo ardia. Entre os mais velhos já se espalhara saudade do antigamente” (COUTO, 2013, p. 22). Mais adiante: “Foi para isto que lutámos?” (COUTO, 2013, p. 22). Assim, para a maioria da população, a independência não trouxe as mudanças positivas imediatas que eram almejadas.

No conto em estudo, é válido observar o caráter mítico da obra a partir de várias simbologias. Já no próprio título aparece a palavra “apocalipse”, que é carregada de simbolismo.

Vejamos o seu conceito apresentado por Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*: “Em primeiro lugar, o apocalipse é uma revelação que se apóia em realidades misteriosas; em segundo, uma profecia, pois essas realidades ainda estão por vir; finalmente uma visão, cujas cenas e cifras valem como símbolos” (2006, p. 65).

Como se percebe, a ideia de apocalipse apresentada no conto nos remete ao prenúncio não só do fim trágico do tio Geguê, mas também de toda a situação caótica a ser enfrentada por Moçambique depois da tão sonhada independência.

Outro aspecto é a maldição de Geguê, no início da narrativa, devido ao fato de o sobrinho não querer usar a bota: “Então, ele me malditou: eu era um sem-respeitoso” (COUTO, 2013, p. 14). Podemos citar também os sonhos reveladores e orientadores com a mãe: “Ela continuava seus conselhos, insistindo no valor das bondades” (COUTO, 2013, p. 14).

Além disso, o fogo da arma e as lágrimas do sobrinho são como elementos representativos de um renascimento para um novo mundo: “Ao fim, eu disparava contra todo aquele tempo, matando esse ventre onde, em nós, renascer as falecidas sombras deste velho mundo” (COUTO, 2013, p. 25). Fogo e lágrimas representam, pois, a purificação e a regeneração necessárias à reconstrução de uma sociedade mais humana e igualitária.

Outra importante característica da produção de Mia Couto é o uso da oralidade como forma de resgate da memória do seu povo. Fernanda Cavacas explica que:

A tradição oral é em África um sistema de auto-interpretação concreta. Por ela, a sociedade explica-se – e explica a si própria. A história dos africanos dir-se-ia uma verdade ontológica. E vários são os veículos de que a tradição oral se serve para transmitir aos vivos o significado ontológico do grupo (CAVACAS, 2006, p. 69).

Destarte, Mia Couto reconstrói a memória, a partir das contribuições de seus antepassados: “Trata-se – no nosso entender – de contribuir para a memória em construção, memória comum que respire o chão dos antepassados, o solo sagrado da pátria moçambicana” (CAVACAS, 2006, p. 70).

Por fim, é importante reforçar que Mia Couto recria, no conto “O apocalipse privado do tio Geguê”, a realidade do país, estabelecendo situações de conflito vivenciadas por uma sociedade que ainda estava perdida após o fim da imposição europeia, a partir da construção de uma narrativa engajada e mítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mia Couto publicou *Cada homem é uma raça*, em Portugal em 1990 (posteriormente há várias reedições), quinze anos depois que Moçambique tornou-se independente do domínio português. Todavia, é importante salientar que, após dois anos de independência, o país mergulhou em uma intensa guerra civil que durou de 1977 a 1992.

Na obra de Mia Couto, portanto a memória se faz presente no resgate das tradições moçambicanas, mas, sobretudo se torna viva por meio da valorização das lutas que naquele momento pareciam já esquecidas. Nessa perspectiva, a memória é compreendida como um patrimônio da cultura essencial para a história do desenvolvimento do homem, não só enquanto ser individual, mas, sobretudo enquanto ser histórico e social.

Sendo assim, pretendemos buscar uma reflexão sobre questões da própria sociedade a partir do estudo da memória, numa perspectiva interdisciplinar que proporciona relações da literatura com a História, a Sociologia e a Filosofia, por exemplo.

Ao final do texto, nota-se que o jovem rapaz vai embora e deixa para trás todo aquele contexto de exploração que vivera, o que pode demonstrar a necessidade de recusa àquela situação. Ao chorar, suas lágrimas proporcionam o seu renascimento para uma realidade mais justa e livre, o que também se espera do próprio país.

Ademais, a leitura dos contos de Mia Couto nos conduz ao reconhecimento de importantes marcas de moçambicanidade em uma perspectiva cultural, por meio de um trabalho artístico que tem como base a (re)construção da história e da memória de seu povo.

Segundo Le Goff, “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (2003, p. 471). Dessa maneira, percebemos que, por meio da arte literária, Mia Couto soube resgatar a memória para construção da história, compreensão do presente e organização do futuro.

REFERÊNCIAS

ABDALA Junior, Benjamin. “Notas históricas sobre as literaturas dos países africanos de língua

portuguesa”. In: **Revista Gragoatá**, nº 24. Niterói: Ed. UFF, 2008.

CAVACAS, Fernanda. “Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário”. In: CHAVES, Rita e MACEDO. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. **Mia Couto: Brinciação Vocabular**. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões, 1999.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain (Org.). **Dicionário de Símbolos**. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”. In: **Revista Novos Estudos**, nº 66. São Paulo: CEBRAP, 2003.

MACUNAÍMA: REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA

Adelaide Aline Portela Almeida

Maria Edinete Tomás

Universidade Estadual Vale do Acaraú

RESUMO:

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa teórico-bibliográfica e tem como objetivo fazer uma análise da representação brasileira para afirmação de uma identidade nacional na obra *Macunaíma* de Mário de Andrade. O projeto Modernista de Mário de Andrade propunha uma reflexão da identidade e da cultura brasileira, o autor na referida obra apresenta uma imagem do povo brasileiro, a partir de inovações literárias bastante modernas para a construção de uma identidade brasileira. O escritor faz de sua obra, mesmo sem ter a intenção, uma representação do brasileiro e afirma a identidade nacional que tanto buscaram os românticos. Para desenvolvimento do referido trabalho foram utilizados os teóricos Afrânio Coutinho (2004), Alfredo Bosi (2003 e 2006), Antônio Cândido (1959 e 2004), Manuel Carvalho Proença (1958) e Zilá Bernd (2003).

PALAVRAS-CHAVES: Macunaíma. Identidade Nacional. Representação do brasileiro

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra *Macunaíma*, publicada em 1928, apresenta uma imagem do povo brasileiro, a partir de inovações literárias bastante modernas para a construção de uma identidade do Brasil. A sociedade da época ainda sofria influências da cultura europeia e, com isso, não reconhecia de forma positiva uma identidade própria do Brasil. Foi o movimento Modernista, manifestado essencialmente pela arte e também pelos costumes sociais e políticos, o prenunciador e preparador de um estado de espírito nacional.

Mário de Andrade, durante o movimento modernista, tinha a ambição de tornar o Brasil uma nação com características próprias. Baseando-se em teorias históricas e filosóficas, o autor empenhou-se em produzir um trabalho que afirmasse a identidade nacional, foi através desses estudos que produziu *Macunaíma*. Estudar o conceito de identidade literária nacional na referida obra é compreender a rica diversidade de culturas que sintetizam as diversas etnias que formam o

povo brasileiro, e a importância de formar uma literatura que tivesse identidade própria, até então não adquirida.

Focalizando a vertente literária, o referido trabalho abordará a representação brasileira para afirmação de uma identidade nacional na obra *Macunaíma*. Trará como suporte teórico os autores Coutinho, Bosi, Cândido, Proença e Bernd para mostrar que a obra em apreço apresenta uma imagem do povo brasileiro e a construção de sua identidade. O trabalho está dividido em tópicos, os mesmos falam do autor e momento literário, da obra em análise, da identidade nacional, da metodologia aplicada na pesquisa, bem da análise e discussões sobre o tema central.

MÁRIO DE ANDRADE E O MODERNISMO BRASILEIRO

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) foi poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, musicólogo e ensaísta brasileiro. Deu uma enorme contribuição na Semana de Arte Moderna de 22, e teve influência decisiva para a literatura do país, é considerado um dos maiores escritores brasileiros e um dos pioneiros do movimento modernista no Brasil.

A Semana da Arte Moderna, em 1922, produziu no território nacional um grande número de obras de diversas linguagens literárias (artes plásticas, musicais, literárias revistas e jornais) e manifestos que tinham como objetivo comum à proposta de produção artística que rompesse com as velhas tradições e consolidasse uma identidade verdadeiramente nacional. A mudança dos meios de expressão proposta pelo modernismo corresponde à maturação de uma crise mais geral, envolvendo toda a estrutura socioeconômica do país, que vai se manifestar, em termos artísticos, na busca de uma verdadeira identidade cultural, dando continuidade a um processo já iniciado no século XVIII.

O modernismo brasileiro assumiu nos fins da década de 20, uma feição primitivista muito nítida. As presenças fortes de Tylor, Frazer, Levy-Brulher e Freud, além do intuito de tocar as matrizes de um imaginário “nosso” mediante a invenção artística deram forma e o tom a esse período fecundo de atividade literária de Mário de Andrade. [...] Mário retoma processos de composição e de linguagem da narrativa oral indígena ou arcaico-popular (BOSI, 2003, p.191).

A liberdade de criação foi um aspecto fundamental da produção dos primeiros escritores modernistas e envolveu tanto características formais quanto os temas escolhidos. Na linguagem os modernistas defendem o nacionalismo, Mário de Andrade, por exemplo, propõe um português mais brasileiro, incorporando palavras que refletem a maneira como o povo fala: “Minha vó, dá aipim

pra mim comer?-Sim, cotia fez. Deu aipim pro menino, perguntando: -Quê que você está fazendo na caatinga, meu neto?-Passeando” (ANDRADE, 2008, p.21).

A linguagem utilizada pelo autor foi inovadora, uma vez que apresentava uma tentativa de incorporação de termos indígenas, “O jacarèuna o jacarètinga, o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo [...]. Nos ramos das igazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio [...] espiavam babando de inveja” (ANDRADE, 2008, p.38). O Próprio título da obra *Macunaíma* é uma palavra indígena e significa *o grande mal*. O escritor Preocupava-se também em documentar aspectos do que seria a psicologia do brasileiro, como afirma Bosi (2006, p.376) “Em *Macunaíma*, a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário faz-se via Freud e consoante uma corrente psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do inconsciente e da ‘mentalidade pré-lógica’ propiciaram”.

Segundo Coutinho (2004) na produção de *Macunaíma*, cujo subtítulo é *o herói sem nenhum caráter*, o romancista utilizou como matéria-prima seus aprofundados estudos sobre o folclore brasileiro e a cultura indígena. Uma das mais citadas influências que o autor recebeu foi à pesquisa etnográfica sobre as populações indígenas da América do Sul feita pelo filólogo e antropólogo alemão Koch-Grunberg, por isso:

[...] é preciso conhecer o método de trabalho de Mário de Andrade para conhecer como foi possível em tão pouco tempo, uma semana, redigir um livro no qual se acumula um desatino de lendas, superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem, tudo sistematizado e intencional feito com pedaços, aparentemente juntados porventura, que descrevem em conjunto a paisagem do Brasil e a figura do brasileiro comum [...] (PROENÇA 1955, p.15).

Assim a obra em discussão configura um momento de ruptura na literatura brasileira e instaura um novo olhar para o Brasil e para o brasileiro no que diz respeito à construção e representação de uma identidade nacional nos seus vários aspectos, sejam físicos, psicológicos e na valorização da linguagem brasileira.

IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

A identidade nacional é uma criação moderna, começa a ser construída no século XVIII e desenvolve-se plenamente no século XIX. Em *A construção da identidade brasileira* Fiorin (2009) afirma que uma nação deve apresentar um conjunto de elementos simbólicos e materiais: uma história, que estabelece uma continuidade com os ancestrais mais antigos; uma série de heróis, modelos das virtudes nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares

importantes e uma paisagem típica; representações oficiais, como hino, bandeira, escudo; identificações pitorescas, como costumes, especialidades culinárias, animais e árvores-símbolo que definem a nacionalidade. Essa nacionalidade pode ser compreendida como sendo uma identidade, o Brasil possui esses elementos simbólicos e materiais, Porém a constituição da nação brasileira apresenta uma mistura de elementos de outras culturas.

Na literatura brasileira surge com os autores românticos, com especial destaque para Alencar, a busca da construção da identidade nacional. É nesse período que começa-se a construir a noção de que cultura brasileira se assenta na mistura. Na primeira metade do século XX, há outro movimento de construção da identidade, o Modernismo, que se assenta também sobre a mistura, pois considera a mestiçagem como o jeito de ser brasileiro. A construção da identidade de um povo é indissociável da narrativa e, conseqüentemente da literatura. Segundo Bernd:

Identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é em última análise narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra [...] poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual está coletividade se encontra (BERND, 2003, P.19).

Macunaíma é uma obra inovadora por haver um rompimento com os modelos clássicos de narrativa brasileira. O autor procura mostrar a realidade popular tanto do índio quanto do negro no Brasil, incluindo estas raças em nossa literatura. A obra em apreço tem a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória, participando assim da construção da identidade de nosso povo.

O Brasil celebra a mistura da contribuição de brancos, negros e índios na formação da nacionalidade, exaltando o enriquecimento cultural e a ausência de fronteiras de nossa cultura. A identidade autodescrita do brasileiro é sempre a que é criada pelo princípio da participação, da mistura. De tal modo *Macunaíma* é uma das obras da literatura brasileira que tem a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória participando assim da construção da identidade do povo brasileiro. Temos no herói, Macunaíma, a junção de várias características humanas, tantas boas quanto más, e a junção de várias raças.

MACUNAÍMA: REPRESENTAÇÃO DO BRASILEIRO

Mário de Andrade na obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* causa uma ruptura com o processo de idealização do índio, representando-o com características antes inadmissíveis em

um herói, revelando aspectos tidos como deferências e reinterpretados como superioridades. Cândido (2002) a esse respeito afirma que na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização.

Macunaíma, o protagonista da rapsódia de Mário de Andrade, é marcado pela junção de opostos. É herói, pois possui características incomuns, fantásticas e, ao mesmo tempo, é anti-herói, pois também surge com características humanas, com fraquezas físicas e morais. Por vezes mostra-se mitificado, outras desmistificadas.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia, tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Sio incitavam a falar exclamava: If — Ai! que preguiça!... e não dizia mais nada (ANDRADE, 2008 p.13).

O herói no decorrer da narrativa mostra-se múltiplo, ao iniciar a narrativa Macunaíma é uma criança feia que de forma mágica se transforma em um príncipe lindo para desfrutar dos amores da cunhada Sofará “[...] ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. [...] Quando voltaram pra maloca à moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o herói tinha brincado muito com ela” (ANDRADE, 2008, p.15). Ao casar-se com a amazona Ci, Macunaíma transforma-se no imperador do mato virgem, título que terá prazer em ostentar mesmo quando se torna um malandro na cidade de São Paulo. Por fim, após tantas outras mutações, o herói se aborrece de tudo e decide tornar-se um brilho inútil das estrelas “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, 2008, p.140).

Macunaíma seria uma espécie de retrato do brasileiro, indivíduo e não sociedade, mas que atinge a coletividade. O autor escreveu a obra como uma tentativa de investigação do caráter do brasileiro, foi uma interpretação, antes de tudo, psicológica. As características desse herói fogem completamente aos modelos que até então se conhecia, mas ainda assim se apresenta como um típico herói. Para Helena

Ele é herói que se configura “sem nenhum caráter” não porque nele se revele a figura em que se acumulam inúmeras lendas, superstições, frases feitas e modismos,

mas sim porque nele se encontra fragmentada alegoricamente toda esta confluência de matéria mítico-histórico que se estrutura como índice de nossa gente. Macunaíma, que faz seu périplo em busca da Muiraquitã, o ideal-talismã perdido, é uma alegoria do brasileiro [...] (HELENA, 1983, P.83).

Muitos elementos de uma cultura nacional aparecem na obra, possui psicologia e expressão própria, mesmo nos excessos do personagem Macunaíma é configurado com pedaços do Brasil. Coutinho (2004, p.291) afirma que “o herói sem nenhum caráter, visa a personificar a falta de caráter, o caos de moralidade e pitoresco do jovem Brasil, herdeiro ladino, mas ignorante, de todas as ideologias, de todas as culturas, de todos os instintos, de todos os costumes e música de diversas raças”. Assim a obra apresenta uma síntese de vários elementos que caracterizam e representa o brasileiro através de um herói fruto da miscigenação, com características peculiares, mas inovadoras, na consolidação do brasileiro.

METODOLOGIA

Com o objetivo de analisar a representação brasileira para afirmação de uma da identidade na obra *Macunaíma* de Mário de Andrade foi efetuado uma pesquisa de caráter explanatória. Para realização da mesma foi utilizada o método teórico-bibliográfico, onde inicialmente foi feita uma seleção de autores (Alfredo Bosi, Antônio Cândido, Afrânio Coutinho, Manuel Proença, e Zilá Bernd) e textos que trata do tema em questão. Logo, após foi realizada uma leitura da obra em foco, a fim de detectar traços que caracterizam o brasileiro. No procedimento seguinte foi utilizada a investigação literária para encontrar uma ideia que afirmasse o tema geral. Logo após iniciou-se o estudo e a produção de referido trabalho que foi aos poucos sendo construído e sofrendo alterações quando necessário.

ANÁLISE E DISCUSSÃO

A busca de identidade nacional, na literatura brasileira, responde á necessidade de caracterizar uma produção própria do brasileiro, que desejava alcançar dois objetivos: manter a fidelidade á metrópole (assegurar assim um espaço nos cânones da literatura universal) e atingir uma originalidade apoiada nos elementos característicos da terra, que lhe configurasse o privilégio de fundarem uma literatura nacional.

Antônio Cândido (1959) enfatiza que a construção de um cânone literário brasileiro toma grande impulso com os debates e as propostas do período romântico, os mesmo estavam

motivados pelo anseio de criar uma tradição literária. Os projetos desenvolvidos por intelectuais e artistas brasileiros fundamentaram-se na criação da obra literária como expressão da subjetividade ora enfatizando-se o aspecto individual, ora tomando o indivíduo como síntese de um espírito coletivo, quer essa ideia de “coletivo” se refira a uma época ou a uma nacionalidade.

No Brasil em diferentes perspectivas os escritores brasileiros do século XIX vão partilhar a ideia de que, para atingir o universal precisavam primeiramente elaborar um pensamento nacional, o que vai alimentar o esforço de várias gerações para realizar um retrato totalizador da nação, capaz de configurar a essência de ser brasileiro e de instituir uma literatura genuína. Com o Romantismo nasce a ideia de exprimir a realidade local Segundo Cândido

[...] Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente. [...] assim como a ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-se para uma visão construtiva do país, a Independência desenvolveu nela, no romance e no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma “literatura nacional” (CÂNDIDO, 1959 p.09-10)

Um dos autores românticos exemplo desta busca por uma literatura nacional é o escritor José de Alencar, um dos principais mentores do projeto estético nacionalista, que propõe em sua obra encontrar um modelo de representação da sociedade brasileira, delineando o perfil cultural do seu povo. É na obra alencariana que se dissemina a *construção da identidade nacional*. O autor concilia perfeitamente duas culturas e dois povos diferentes na obra “Iracema”. Iracema como indígena que ama incondicionalmente Poti, o grande guerreiro, o irmão inseparável, ambos subservientes a Martim, o branco civilizador. Foi da união – representada entre Martim e Iracema – que nasceu o mestiço Moacir, o filho da dor e de duas culturas que não se interpenetram.

Conscientes de estar retomando ideias dos românticos, Mário de Andrade também direciona reflexões estéticas para a busca de um caráter nacional, que ele próprio denomina como “entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na história, no andadura, tanto no bem como no mal” (ANDRADE, 1974, p.87). Para o aytor de *Macunaíma* o nacionalismo estético seria indispensável como fase inicial de uma arte brasileira que ainda estava se formando no país. A meta final, entretanto, seria de chegar naturalmente a uma integração na arte universal. Arte pura e desinteressada era coisa inútil num país onde tudo tinha que ser feito. E arte interessada significava arte nacional, voltada para a realidade do país.

Assim o projeto de traçar um retrato do Brasil, delineando o caráter do homem brasileiro é retomado no Modernismo. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, ou seja, sem identidade definida, aponta para a impossibilidade de um retrato homogêneo, enfatizando o conflito e valorizando a ingestão como estratégia para se criar tanto uma noção autêntica de brasilidade quanto uma arte capaz de expressar tal subjetividade. Falando da produção de *Macunaíma* afirma Proença:

Ele criara *Macunaíma* como um ataque às desvirtudes nacionais acumulando e exagerando os defeitos que reconhecia sofrendo, no brasileiro. Acabou configurando um tipo nacional que, pela acumulação de baixeiras, o irritava. [...] Decepcionou ao ver que o brasileiro não era o que ele queria que fosse não era aquilo que o coração desejava, mas o que o raciocínio penetrante e culto e o sentimento de justiça descobriam: cheio de erros (PROENÇA, 1955, p.12).

Além dos aspectos físicos utilizados para dar um caráter de brasilidade à obra, Mário de Andrade preocupou-se em abordar aspectos da psicologia do brasileiro na figura do personagem *Macunaíma*, não no sentido da moral humana, mas como a representação do processo de construção de uma identidade do Brasil, totalmente desregionalizado, a fim de abordar o país em todos os seus aspectos como o próprio Mário de Andrade afirma:

Minha intenção foi esta: aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. [...] Brasileiros. E tudo debaixo de um caráter sempre lendário porém como uma lenda de índio e de negro. O livro quase não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato [...] Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abrigar e trabalhar material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. [...] Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro.

Segundo Proença (1955, p.16) “*Macunaíma* é especificamente brasileiro, porém pertence ao gênero Sul-americano e se aproxima das espécies bolivianas, chilenas, etc. E por que é do mesmo gênero, é que ele troca a própria consciência pela de um Sul-americano e se dá bem da mesma forma”. O personagem seria uma espécie de retrato do brasileiro, indivíduo e não sociedade, ou seja, seria uma tentativa de investigação do caráter do brasileiro.

Mário de Andrade relata que, ao criar a obra, não pretendia inventar símbolos nem uma personagem que representasse todos os brasileiros. No entanto, à medida que dava vida ao herói curiosamente por suas “desqualidades” de preguiçoso, mentiroso, e covarde, foi percebendo inúmeras semelhanças entre ele e os brasileiros. Em carta a Manoel Bandeira, Mário de Andrade contesta aqueles que pretenderam ver em *Macunaíma* um “símbolo do brasileiro”. Suas

constatações provinham de que “o brasileiro não possui nem civilização própria nem consciência tradicional”, afirmação que incita discussões que vão além do aspecto moral e induz a reflexão sobre a situação social do país, já que o Brasil foi formado a partir de três etnias: branca, negra e indígena, e conseqüentemente essa miscigenação representa o brasileiro. Nesse sentido, o autor fez Macunaíma negro, transforma-o em índio, depois em branco e em índio novamente. E afirma ainda que: “Não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. E, agora, depois dele feito que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa.” (ANDRADE, 1974, p. 205).

Embora Mário de Andrade não admitisse tal intento, muitos elementos de uma cultura nacional e representação do brasileiro aparecem na obra, possui psicologia e expressão própria, mesmo nos excessos do personagem Macunaíma, configurado com pedaços do Brasil. O fato é que a obra representa o Brasil tão unido que o mesmo aparece desgeograficado no clima, na flora, fauna e no próprio homem. Assim, o brasileiro está representado na obra, uma vez que configura simbolicamente um presumido modo de ser brasileiro descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de uma literatura que se dizia brasileira, mas que não representava o Brasil de fato, Mário de Andrade lança a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* e nela revela o País em toda a sua extensão, sua fauna e flora, tradição, folclore, cultura, mas em pleno desenvolvimento industrial, a fim de uma atualização da literatura brasileira, no sentido de construção e valorização de uma identidade, com inovações artísticas que causaram alvoroço no público.

A obra *Macunaíma* representa a plena realização do projeto nacionalista dos escritores Modernistas, o autor relatou lendas, de origens diversas, incluiu anedotas da história brasileira a aspectos da vida urbana e rural do país e introduziu personagens reais e fictícias, além de feitiçaria, erotismo e o absurdo surrealista. O vai e vem da ficção e realidade dá um toque na leitura e desperta a reflexão crítica do leitor.

Conclui-se Mário de Andrade na obra *Macunaíma* resgata as tradições genuínas brasileiras e apresenta uma síntese de vários elementos que caracterizam e representam o brasileiro no seu processo de construção da identidade, através de um herói cômico, fruto da miscigenação, com características peculiares, mas inovadoras, na consolidação de uma literatura, de fato, brasileira.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Prefácios para Macunaíma**. IN:*Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hicitec, 1974. (p. 87-95);

BERND, ZILÁ. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006:

_____. **Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, 2003;

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. São Paulo: T. A. Queiroz/Editor, 2002;

_____. **A formação da literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004;

FIORIN, José Luiz. **A construção da identidade brasileira**. São Paulo, v.1, n.1, p.115-126, 1ºsem, 2009;

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006;

HELENA, Lucia. **Uma literatura antropofágica**. Fortaleza: Edições UFC, 1983;

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. São Paulo: Anhembi, 1955.

MASTRO-DON GESUALDO, DE GIOVANNI VERGA: UMA VISÃO SOBRE SUA ADAPTAÇÃO

Sara Silva Oliveira³²

Jacqueline Celedônio Pereira³³

Prof. Dra. Marinês Lima Cardoso

Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

Este artigo propõe um estudo sobre a obra *Mastro-don Gesualdo* (1889), do escritor italiano Giovanni Verga (1840-1922) e sobre sua adaptação feita, em 1964, pelo diretor Giacomo Vaccari, para a apresentação televisiva em seis capítulos. O romance é ambientado no sul da Itália, no final do século XIX, mais precisamente, no período de unificação política do Estado italiano. Durante esses anos, a Itália viu surgir, no contexto cultural, o verismo, cuja preocupação maior era a representação da realidade, isto é, sobre os diferentes modos de aproximar a literatura ao vero, entendido como verdade. O objetivo desse trabalho é desenvolver uma análise sobre a adaptação televisiva da obra literária em foco a partir dos pressupostos teóricos de Julio Plaza (1987). Serão discutidas as estratégias narrativas, como o narrador, os personagens, o tempo e o espaço, utilizados por Vaccari na série televisiva com base nos estudos de A. Cândido (1998) e A. Moscardello (1985). Como resultado parcial, pode-se dizer que a obra de Vaccari constitui uma releitura da obra literária de Verga, ou seja, uma obra nova que foi adaptada tendo em vista se tratar de um sistema de representação diferente do da obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Intersemiótica. Adaptação. Narratologia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho desenvolve uma análise acerca da obra *Mastro-don Gesualdo* (1889), escrita por Giovanni Verga, e sua adaptação televisiva, de Giacomo Vaccari que foi a público em 1964, pelo canal de televisão, RAI 1.

³² Orientanda do Grupo de Estudos *Do texto narrativo à narrativa fílmica*, orientado pela Prof. Dra. Marinês Lima Cardoso cursando o 7º semestre do curso de Letras Português-Italiano (UFC).

³³ Orientanda do Grupo de Estudos *Do texto narrativo à narrativa fílmica*, orientado pela Prof. Dra. Marinês Lima Cardoso, cursando o 10º semestre do curso de Letras Português-Italiano (UFC);

A análise proposta neste trabalho perpassa a teoria intersemiótica, interna aos estudos da tradução. Durante muito tempo, acreditou-se que a atividade de tradução estivesse pautada unicamente na tradução literal, aquela feita palavra por palavra, dicionarizada. Na realidade, tal forma de tradução não existe, pois nem sempre um termo em uma determinada língua apresenta um correspondente em outra.

O conceito de tradução mais recorrente em nossos dias é que mais se aproxima do que foi descrito por Júlio Plaza, em sua obra *Tradução Intersemiótica* (1987). Segundo Plaza, a tradução, sendo mais do que um processo puramente literal, atua como mônada, considerando a história em sincronia e, em especial, atua tendo o signo como coisa plástica, que se pode modular ou aproximá-lo de uma representação semelhante em outras línguas ou campos de estudo, mas, jamais, sem substituir um signo pelo outro, tal como propunha a tradução *ipsis litteris*.

Dentre os quatro tipos de tradução previstos hoje, como a interlingual (tradução entre línguas diferentes); sociolinguística (tradução baseada nas convenções sociais); intralingual (tradução dos pensamentos em forma de nebulosa para vocábulos) e, finalmente, aquela intersemiótica que parte de um texto verbal para aquele não-verbal, optamos por aquela intersemiótica, visto que, em nosso objeto de estudo, apesar de termos uma obra literária, temos também a sua adaptação televisiva, ou seja, das palavras como matéria-prima na obra literária para a representação dramática e à sujeição ao julgamento do público telespectador, condição enfrentada pelas obras que alcançam grandes públicos, como aquelas de origem televisiva.

Em *Mastro-don Gesualdo*, de Giovanni Verga, observamos algumas características do verismo. Verga, autor de obras que mais tarde seriam reunidas sobre a alcunha de “Ciclo dei Vinti”, ou “Ciclo dos Vencidos”, é um dos autores do chamado verismo. Profundamente ligado às teorias científicas do século XIX, como o positivismo, essa escola literária faz uma releitura do que seria o realismo e naturalismo franceses, combinando o romance documental realista com a análise social das classes mais baixas, desvincilhando-se da visão historicista e idealista romântica. Em particular, na obra *Mastro-don Gesualdo*, temos a clara oposição à ascensão social do protagonista, característica necessária ao “Ciclo dei Vinti”: a trama, cujo protagonista é homônimo à obra, apresenta os jogos de poder na sociedade italiana, descrevendo a ascensão e o inevitável declínio da personagem, marcado pela obscuridade total do mesmo ao final do enredo.

O verismo encontrou condições propícias para se desenvolver em território sulista italiano, em especial, siciliano. A Sicília, região marginalizada na Itália pela dureza das condições de vida de seus habitantes, geralmente, menos afortunados que aqueles do norte italiano, durante o século XIX, participou ativamente das disputas pela reconquista do território italiano, no episódio conhecido como “Risorgimento Italiano”.

Diante do que foi descrito acima, iniciaremos este trabalho descrevendo a contribuição fundamental siciliana para o início dos trabalhos dos veristas, partindo para uma análise do *Ciclo dei Vinti*, ciclo composto por obras verguianas, entre elas, *Mastro-don Gesualdo* e, em seguida, para a consequente análise intersemiótica entre a obra literária de Verga e a adaptação feita por Giacomo Vaccari.

A SICÍLIA E A UNIFICAÇÃO ITALIANA

Em 1861, a Itália pode contemplar, finalmente, a unificação de seu território, como consequência das guerras pela reconquista e tomada do poder detido pela casa dos Bourbons, em meio a um ambiente caótico de independência política.

A Sicília, por sua posição geográfica privilegiada, tanto militarmente quanto economicamente, desenvolveu papel importante no processo de unificação italiana, conhecido por “Risorgimento”, ou seja, “Ressurgimento” um termo cunhado pelos próprios italianos para frisar o ressurgir de uma nação dominada e “morta”, como descrita pelo poeta francês, Alphonse Lamartine, em seu poema *Le dernier chant du pèlerin d’Harold* (1825): “Italie! Italie! Adieu, bords que j’aimais! Mes yeux désenchantés te perdent pour jamais! O terre du passé, que faire en tes collines?”. Esse mesmo poema foi motivo de revolta entre os italianos, impulsionando a já delicada situação de sublevação iminente.

O sentimento de unificação, além de ser uma necessidade basicamente política e nacionalista (pautada no idealismo Romântico), já prevalecia há muito tempo sobre a península itálica, reforçada pela literatura de Dante Alighieri e Francesco Petrarca no fim da Idade Média. Entretanto, essa aspiração à unificação não havia encontrado ainda nenhuma oportunidade concreta para tal, tendo visto que o Congresso de Viena, que separou a Itália em oito reinos diferentes, tornou muito mais distante a concretização do desejo de unificação.

A Sicília, durante este período, era basicamente rural, com um sistema de governo baseado em “chefes locais” e facções políticas como foi observado por Lucy Rall, em seu livro *La Sicilia e l’unificazione italiana: politica liberale e potere locale*: “(...) si basava essenzialmente sulla campagna, al cui intento esistevano zone assai diversificate quanto a sistemi di coltivazione, livelli di commercializzazione, forme di proprietà terriera e struttura sociale” (2004, p. 45). Tais facções locais se viram ameaçadas quando os Bourbons retornam do exílio trazendo consigo políticas para a construção de um estado centralizado, adotando medidas aplicadas na França. A insatisfação local foi visível: surgem as primeiras revoltas populares.

A repressão dada às sublevações populares tornou o governo dos Bourbons impopular e

com características autoritárias. Por volta de 1860, a situação financeira e política eram insustentáveis e o descontentamento popular era já latente. O agravamento dos problemas da região propiciou a entrada de Garibaldi e dos seus “Mil homens”, que tendo já unificado parcialmente o Norte italiano, necessitava majoritariamente unificar o Sul, para garantir a vitória dos revoltosos:

Il desiderio di Cavour e dei suoi successori di avere in ogni modo la meglio sui loro oppositori politici e la paura che essi ebbero della protesta sociale e politica li orientò verso una linea di conservazione dello status quo in Sicilia. In pratica, ciò impegnò i liberali a sostenere quei gruppi che avevano meno da guadagnare dal governo liberale, e a tenere in piedi nelle campagne siciliane un ordine sociale instabile e segnato dalla violenza.

Come indicò Gramsci, il nuovo governo si legò così a un'alleanza politica della quale non poteva che trarre scarso profitto. Il risultato fu che nella Sicilia postunitaria il sistema burocratico piemontese, che prima del 1860 aveva tratto la sua legittimità dalla capacità di garantire l'ordine sociale, vennero meno efficaci dalla resistenza oppostagli da una popolazione animata dal risentimento (RIALL, 2004, p. 263 e 264).

VERGA: IL CICLO DEI VINTI

O processo de unificação do território italiano deixou entrever aspectos que, até então, não haviam ganhado evidência. A população que habitava o sul italiano, em especial, aquela siciliana, era formada de pequenas comunidades, muitas vezes pobres ou miseráveis, vivendo sob o controle de um líder local. A iniciativa de Garibaldi, de unir a população siciliana em torno de uma iniciativa nacionalista comum, logo deixou transparecer um problema recorrente naquela região: a falta de consenso do governo e a conveniente desordem que mantinha as relações de exploração dos “contadini” ou pequenos agricultores e lavradores de terra.

É em meio a essa situação, que foi agravada depois do “Risorgimento”, que surge uma escola literária que propicia a descrição desse panorama: o verismo.

O verismo italiano surgiu a partir dos trabalhos de Luigi Capuana (1839-1915), autor de obras como *Giacinta* (1879) e *Profili di donne* (1877). A escola verista, inspirada no Naturalismo francês, toma parte também das teorias evolucionista e positivista, tornando a obra verista um estudo objetivo sobre a sociedade e o comportamento do homem italiano do sul. O Naturalismo francês, convém dizer, trata especificamente do comportamento patológico humano, usando para isso, as teorias de Darwin e Taine, conferindo quase uma completa falta de autonomia da personagem naturalista, sujeita à zoomorfização, enquanto o Verismo procura, no âmago das situações retratadas, os aspectos e caracteres que movem as pessoas mais simples, geralmente, os “contadini”.

In Italia, in particolare, il verismo doveva proporsi come il frutto più maturo, in letteratura, del ripiegamento riflessivo che tenne dietro al moto del risorgimento, nell'ora in cui si rendevano chiare agli occhi di molti le insufficienze della rivoluzione testé compiuta, il parziale fallimento delle speranze vagheggiate, l'instabile equilibrio dell'unità raggiunta con mezzi in gran parte esterni, provvisori, effimeri; la sopravvivenza, sotto la vernice della democrazia e della libertà, di una struttura politica essenzialmente burocratica e poliziesca, inetta a produrre una vera solidarietà delle forze sociali diverse, a sanare il conflitto fra il nord e il sud della penisola (...) le plebi meridionali soffocate dalla miseria, dall'ignoranza e da un'inverterata consuetudine di rapporti feudali (SAPEGNO, 1972, p. 300 e 301).

Em geral, a narrativa mantém-se impessoal e preserva aquelas características próprias do naturalismo francês, como a objetividade. No entanto, o grau de impessoalidade que as obras veristas alcançaram, principalmente, naquelas de Giovanni Verga, como na obra em foco e em *I Malavoglia* (1881), não pode ser comparado àquele do naturalismo francês. Nessas obras, a riqueza que os dialetos locais trazem para a obra, o que não deixa de dificultar o acesso imediato ao entendimento do leitor, a estrutura dos capítulos que constrói o cenário imediatamente, bem como a inclusão de personagens não anunciados anteriormente na obra permitem a recriação o mais realista (*vero*) possível do cotidiano dos habitantes do sul da Itália.

Outro aspecto que indicia a estética verista é o contraponto entre Norte desenvolvido e o atraso econômico do Sul italiano, que até aquela época não havia experimentado fortemente o progresso e a industrialização que pela qual passavam as regiões do norte da península. Não é coincidência o fato de que, os dois grandes representantes citados no verismo, são justamente dois sicilianos: Giovanni Verga e Luigi Capuana.

Verga, apontado por Capuana como sendo o representante mais fidedigno da estética, é também o responsável pelo conjunto de obras veristas que compõem o *Ciclo dei Vinti* (*Ciclo dos Vencidos*, em tradução livre). Esse ciclo é composto por cinco obras que tratam do mesmo tema: a luta do homem pela sobrevivência e seu comportamento diante do progresso. O ciclo dos vencidos também é intitulado por Verga como a “Marea”, ou seja, a que engole e suprime os vencidos. Entre as obras, a mais representativa dessa coletânea é *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*.

A produção literária de Verga, como já bem notamos, está ligada a este pressuposto: descobrir aquela Sicília desiludida depois do processo de unificação, das contradições daquela região, em busca de uma “Sicilia accesa e bruciata, violenta e passionale, funebre e solare; nasce tutta una serie di nuovi personaggi guidati da impulsi ciechi, da cupa voracità economica, da distruttivi lampi di follia: e nasce una nuova letteratura che nella propria ‘sicilianità’, trova la forza e la capacità di rifiutare tanti miti ed equivoci dell'Italia moderna (...)” (FERRONI, 2000, p. 788-

789).

Um dos mitos, como foi bem descrito por Ferroni, é do homem que é capaz de alcançar o sucesso através do trabalho, que segue a “lógica della roba”. Assim como Bastioni, protagonista do romance *I Malavoglia* (1881), que após perder a única barca que providenciava o sustento da casa, tem de assistir à destruição e à fragmentação da sua família, também Mastro-don Gesualdo, após um casamento vantajoso descobre a ruína com as sucessivas perdas a que tem de passar por culpa da ganância e necessidade de lucro.

No prefácio de *I Malavoglia*, primeira obra a ser publicada pertencente ao ciclo verguiano, o autor descreve o projeto do ciclo, discorrendo sobre as obras em si e sobre o centro das narrativas. É o que observamos no trecho a seguir:

I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione - dall'umile pescatore al nuovo arricchito - alla intrusa nelle alte classi - all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini, di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge - all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere (VERGA, 1985, p. 3).

No prefácio descrito acima, Verga acentua que o ciclo ou a “Marea”, pensada dentro dos parâmetros das teorias darwinista e determinista, depõe os personagens ininterruptamente, que ficam à margem do progresso, mas todos responsáveis pela parte que tomaram na “lotta per l'esistenza”, pelo “benessere” e pela “l'ambizione. São personagens responsáveis pelo destino pessimista que é relegado a todos eles e acentua ao leitor: quem observa o espetáculo da luta pela sobrevivência não pode, naturalmente, julgá-lo.

Em *Mastro-don Gesualdo*, o protagonista é o personagem homônimo que é reconhecido como o “self made man” ou o homem que faz a si mesmo. Filho de pedreiro, o protagonista consegue, a partir do seu trabalho, uma posição social mais elevada do que a de sua origem. Infelizmente, apesar da fortuna adquirida, Mastro-don Gesualdo se vê impelido a casar-se com Bianca Trao, uma moça pertencente a uma família de renome, mas que, atualmente, não possui fortuna ou herança vantajosa, além de estar grávida do primo. Para evitar o escândalo, a família Trao resolve casá-la com Don-Gesualdo que espera igualmente receber o renome da família com a

contração das bodas. No entanto, o que se segue ao casamento é uma série de desentendimentos e decepções, além da dilapidação da fortuna, que deixa, no desenlace da narrativa, o protagonista miserável e vencido.

MASTRO-DON GESUALDO: DA OBRA LITERÁRIA À ADAPTAÇÃO TELEVISIVA

Publicado em 1889, a obra *Mastro-don Gesualdo* principia com uma narrativa tipicamente verista: o anúncio de um incêndio onde os personagens se sobrepõem à medida que a narrativa se desenvolve. O choque inicial da história, já em desenvolvimento no primeiro capítulo do livro, é amenizado pelas informações que vão sendo unidas em torno daquelas. O narrador é onisciente, mas, em grande parte da narrativa, a história se desenvolve naturalmente, sem o auxílio deste.

A linguagem da narrativa se dá em *italiano standard*, mas muitas vezes é permeado do dialeto siciliano, tornando a história mais convincente.

Assim como nos romances naturalistas, em *Mastro-don-Gesualdo*, temos a representação de uma comunidade local, que serve para o estudo e para a observação da realidade. Um incêndio, elemento destruidor e transformador, age no início da narrativa, dando o mote da história e sendo também o *splot* (em termos cinematográficos) da obra televisiva. A consequente descoberta do relacionamento entre os primos Bianca e Ninì é o ponto de partida para que ela despose *Mastro-don Gesualdo* que, de início, já demonstra ser dominado pela “logica della roba”: sua preocupação com o incêndio da casa vizinha é tão somente o temor pela destruição da sua própria casa, pelo alastramento do mesmo.

Dessa forma, o protagonista é um anti-herói que assistirá à sua própria decadência e o romance está sujeito a essa mudança: a história gradativamente parte de um relato impessoal para uma visão subjetiva do personagem e termina, no último capítulo, com as visões e delírios de *Don-Gesualdo*. Outro fato interessante é o uso do discurso indireto livre que se mescla com as falas do próprio personagem: “Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso (...) Dover celare sempre la febbre dei guadagni, la botta di una mala notizia, l’impeto di una certezza; e aver sempre la faccia chiusa, l’occhio vigilante, la bocca seria! (...) la notte sempre inquieta, il domani sempre grave di speranza e di timore...” (VERGA, 1994, p. 70-80).

Após essa explanação sobre a obra literária de Verga, deter-nos-emos à obra televisiva. Em 1964, Giacomo Vaccari, diretor televisivo italiano, resolve transmitir a adaptação da obra verguiana, dividida em seis capítulos, por meio do canal RAI uno de televisão. Cada capítulo possui

cerca de oitenta minutos, no total de 428 minutos, tendo sido exibido no período de dois de janeiro a seis de fevereiro do ano já citado.

Como obra adaptada, não podemos falar de uma simples passagem do livro para a câmara. O ato de recriar a obra em cenários e atores, que se movimentam e gesticulam entre si, além de interagirem com a câmara e com os produtores televisivos; a diferença entre os recursos cinematográficos e literários permitem que a adaptação não seja confundida com a obra homônima e original, pois, segundo Thais Nogueira Flores Diniz, em sua obra “Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural”: (...) *autoria significa expressão pessoal e de que não se pode traduzir sem levar consigo um pouco de si mesmo* (DINIZ, 1999, p. 89).

Na produção televisiva, percebemos uma constante necessidade de adequá-la àquela literária, geralmente, recorrendo à manutenção das falas originais do livro. Como Júlio Plaza aponta que toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas da tradição e a elaboração das formas de recepção (PLAZA, 2010, p. 2), a obra televisiva (atentemos para este fato), obviamente, é direcionada para a capacidade de compreensão e recepção do público-alvo.

Em 1964, ano da estreia da obra de Vaccari, o índice de analfabetismo na Itália era muito alto, considerando a nação europeia e sua região sul, bem como as periferias das grandes cidades italianas. Em 1947, foi fundada, na Itália, a União Nacional pela luta contra o Analfabetismo. A RAI, como rede de televisão transmitida em todo o território nacional, iniciou nos anos sessenta uma série de programas televisivos para ajudar no enriquecimento do nível de cultura do povo italiano. Como bem aponta uma entrevista dada pela jornalista da Rai, Barbara Scaramucci ao site italiano Treccani.it, a RAI “possuía nessa época uma forte visão pedagógica”.

A obra de Vaccari assim com outras adaptações que se seguiram estão inseridas nesse contexto, ou seja, buscavam enriquecer o nível cultural dos italianos. Além de *Mastro-Don Gesualdo*, os espectadores da RAI uno, puderam acompanhar a adaptação de obras de Jane Austen e de Dostoiévski, por exemplo. Segundo Aldo Grasso, em *Storia Della Televisione Italiana*,

Una delle più grandi preoccupazioni dei dirigenti Rai è stata quella di usare il nuovo mezzo come uno strumento di promozione culturale; nelle loro intenzioni la televisione avrebbe dovuto sostituire, almeno in parte, i libri scolastici, le letture «obbligatorie», i classici della letteratura di ogni tempo. Molti programmi – riduzioni teatrali, sceneggiati, rubriche - nascevano con questi scopi pedagogici e divulgativi: dalle risposte del prof' Cutolo ai Promessi sposi, dall'appuntamento con la novella di Giorgio Albertazzi a programmi critici come L'Approdo (GRASSO, 2004, p. 14).

Além desses aspectos, há que lembrar que enquanto a narrativa de Verga possui

narrador, mesmo que, em algumas vezes, ele se confunda com os pensamentos da própria personagem, na adaptação de Vaccari, a câmera, como é natural, é quem conta a história. A perspectiva do leitor é aquela posta sobre o papel, engessada na figura de um narrador. A perspectiva do espectador é atuante, é móvel, mas se encontra restringida pelo direcionamento dado pelo diretor à câmera cinematográfica.

Em *Mastro-don-Gesualdo*, a câmera apresenta-se apressadamente, por ocasião do incêndio, denotando o nervosismo da situação. Porém, em dado momento, ao apresentar a casa dos Trao, elemento importante da narrativa verguiana, pois demonstra a falência da família, ela se detém no teto e nas colunas da casa, enquanto, ao fundo, escutamos a voz dos visitantes, lamentando e espantando-se com a miséria desta, ao mesmo que apresenta igualmente a ingenuidade e o assombramento dos “contadini”, que não tinham visto a grandeza e o luxo, mesmo que carcomido, da casa dos Trao.

Outro ponto interessante é a sugestão do flagrante dado por Don Diego quando encontra Bianca com o primo, no quarto dela. A face temerosa do ator, o voltar-se para a porta do quarto onde ela estaria e a voz em tom de lamúria, batendo com os punhos cerrados na porta, permitem que o espectador compreenda que há algo errado além do incêndio naquela casa o que é confirmado pelas feições de Bianca ao abrir a porta e deixar entrar o irmão.

A câmera, por sua vez, move-se lentamente em direção ao rosto de D. Diego sob o toque de tambores e ao rumor do choro da garota, focando depois nesta que está acuada, passando finalmente, para o rosto de Ninì Rubiera, o primo. Cria-se, assim, um efeito de suspense, como ocorre na narrativa verguiana: a descrição do nervosismo com que D. Diego repele os visitantes que desejam entrar no quarto de Bianca é a sugestão criada pelo autor que só se resolverá no capítulo seguinte, tal como na obra adaptada, quando a câmera permite ver o espanto e a exasperação da baronesa enquanto D. Diego narra o que viu no quarto de Bianca na noite anterior.

Há modificações claras na narrativa que remontam ao discurso indireto livre usado por Verga, para incluir os pensamentos da personagem à fala do narrador. Para demonstrar as lembranças de Mastro-don Gesualdo, em dado momento, o ator inicia a caminhar lentamente, com os olhos fixos sobre os trabalhadores, e sob a ação de *flashbacks*, o personagem subitamente recorda-se do passado, quando maltratava seus trabalhadores e retirava deles o lucro máximo.

O texto dramático, ao contrário daquele literário, não permite que se deixe entrever o pensamento do personagem, a não ser que estejamos falando de um monólogo, o que é bem certo. Mas, no geral, o espectador não tem acesso ao âmago do mesmo, por mais que se esforce o ator para transparecê-la. A utilização de recursos como a voz baixa e mansa (em especial, usadas pelas atrizes que representam Deodata e Bianca) ou voz alta e grave (como as da baronesa Rubiera e do

Mastro-don Gesualdo), as vestimentas e a aparência geral do ator contribuem para o entendimento num plano superficial.

Mas na obra de Vaccari, onde o intuito é manter a fidelidade ao texto de Verga, quase não há diálogos criados e montados para as cenas específicas. Salvo algumas cenas, como a do prejuízo obtido pelo protagonista com a chuva e a enchente, onde se podem ouvir gritos estridentes e falas entrecortadas, em *Mastro-don Gesualdo* (1964), o cenário, as feições estampadas pelos atores e largamente exploradas pela câmera permitem que o espectador vá apropriando-se lentamente da gama de sentidos implícitos em cada cena pelo diretor: *Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passa a constituí-las, tornando-se a fonte delas — exatamente como ocorre na realidade.* (CANDIDO, 2009, p. 21).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste estudo, como especificamos, era abordar as teorias da tradução intersemiótica inseridas no estudo das obras *Mastro-don Gesualdo* (1889), de Giovanni Verga e a adaptação feita por Giacomo Vaccari, em 1964. Pudemos observar, ao longo desse estudo elementos narrativos, empregados por Verga, e os elementos cinematográficos da adaptação para reproduzir tais elementos narrativos. Assim também como percebemos a importância histórica da Sicília para a unificação italiana, bem como sua participação ativa na emergência de um território propício para o surgimento do *Ciclo dei Vinti* e do próprio verismo. Com isso, percebemos que, tal como aborda Plaza, trata-se de duas obras diversas, servindo a necessidades distintas (há que lembrar o ciclo dei Vinti, concebido por Verga, e o processo de culturamento da população italiana nos anos sessenta) e, conseqüentemente, acompanhamos a importância da televisão italiana do início dos anos 1960 como instrumento eficaz na propagação de cultura e educação da massa. Sem mais, esperamos que este trabalho seja o início de um estudo maior, do qual apenas visualizamos uma via.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**/ Thais Flores Nogueira Diniz. – Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

GRASSO, Aldo. **Storia della televisione italiana**. Garzanti, Milano, 2004.

FERRONI, Giulio. **Profilo Storico della letteratura italiana**. Vol. II. Milano: Einaudi, 2000.

LAMARTINE, Alphonse de. **Le dernier chant du pèlerine d'Harold**. p. 64. Dondey-Dupré, 1825. Arquivo digitalizado. Disponível em: <
<https://archive.org/details/ledernierchantd00lamagoog> >. Acesso em: 25 nov. 2014.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo. Perspectiva; 2010.

RIALL, Lucy. **La Sicilia e l'unificazione italiana: politica liberale e potere locale**. Einaudi, 2004

SAPEGNO, Natalino. **Compendio di Storia della Letteratura Italiana**. La Nuova Italia, Editrice, Firenze, 1972.

TRECCANI. **Treccani.it: L'Enciclopedia Italiana**. Disponível em: <
http://www.treccani.it/scuola/dossier/2010/150anni_istruzione/scaramucci.html >. Acesso em: 25 nov. 2014.

VERGA, Giovanni. **I Malavoglia**. Principato, Milano, 1985.

_____. **Mastro-Don Gesualdo**. Tascabili Economici Newton, 1994, Roma.

O DIABO RESIDUAL NO COMPLEXO UNIVERSO DA *TRILOGIA DA MALDIÇÃO*

Romildo Biar Monteiro³⁴
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O presente trabalho busca analisar as representações do Diabo medieval e seus aspectos *residuais* no *complexo universo* da *Trilogia da Maldição*, de José Alcides Pinto, composta pelas obras: *O Dragão* (1964), *Os Verdes Abutres da Colina* (1974) e *João Pinto de Maria – Biografia de um louco* (1974). Para tanto, pautamo-nos na Teoria da *Residualidade*, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará, que se baseia no princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços. Nessa perspectiva, trabalhamos com os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural* e *cristalização*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

José Alcides Pinto nasceu em 10 de setembro de 1923, em São Francisco do Estreito, distrito de Santana do Acaraú, no Ceará. Diferente dos literatos nordestinos de sua época, não possuía ascendência aristocrática, ao contrário, era oriundo de família pobre, filho do cantador e lavrador José Alexandre. Fez seus primeiros estudos em Massapê e, posteriormente na capital do estado, embarcando no ano de 1945 para o Rio de Janeiro, porém, deixa a viagem e se instala em Recife, onde entra em contato com o movimento surrealista. Homem de personalidade marcante, José Alcides Pinto era por natureza maldito um “insubmisso, desobediente e inovador na criação de processos ficcionais e na restauração da linguagem poética” (MACEDO, 2003, p. 17). Foi o mentor do Movimento Concretista na terra de Iracema, e o seu representante mais entusiástico e atuante, lançando em 1956 o livro de poemas visuais *Concreto: estrutura visual – gráfica*.

Alcunhado de “poeta maldito” José Alcides Pinto, um dos escritores mais irrequietos de nossas letras, transitou entre a prosa, o teatro e a poesia, escrevendo ainda, crítica literária com dois volumes de *Política da arte*, nutrindo sempre o desejo da experimentação verbal. Vale ressaltar, que

³⁴Graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Integrante do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural – GERLIC. Bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2014/2015.

sua prosa possui relevo especial, sendo considerado por muitos críticos como um dos maiores escritores de nossas letras. Seu lugar natal torna-se espaço ficcional para seus personagens, principalmente na *Trilogia da Maldição*, que é composta pelos romances *O Dragão* (1964), *Os Verdes Abutres da Colina* (1974) e *João Pinto de Maria – biografia de um louco* (1974). Esses livros são *grosso modo*, variações de uma mesma história que nem sempre segue uma ordem linear, mas que converge para as mesmas matrizes temáticas de toda sua produção literária: o sexo, a loucura e a morte.

Esses temas formam o *complexo universo* da *Trilogia da Maldição*, sendo encontrados em toda a produção literária de José Alcides Pinto. O ensaísta José Lemos Monteiro, quando se refere à complexidade da obra alcidiana defende

a ideia de que essa complexidade conduz a uma unidade de valores, todos vinculados à temática do absurdo. Em suma José Alcides Pinto revela-nos em suas concepções sobre a morte e a vida, sobre o Bem e o Mal e outros contrastes um mesmo pessimismo que redundava sempre numa visão fatalista da realidade (MONTEIRO, 1979, p. 7).

Para o pesquisador, “Um só tema pode ser visto sob duas perspectivas, como se a dualidade fosse ilusão e o uno constituísse a única verdade. Assim, há constantes fusões entre o real e o imaginário, entre o lírico e o grotesco, entre o pecado e a graça”. (MONTEIRO, 1979, p. 7).

Esse mesmo pensamento é seguido por Chaves (1999), quando aponta que a obra alcidiana “contém elementos direcionadores de caos e de desordem, como os alagamentos, as secas, o grotesco, o profano, o maldito, a loucura, o diabólico, entre outros”. (CHAVES, 1999, p. 9). O pesquisador aponta também, “que o fantástico é o procedimento que ele [J.A.P] utilizará para construir grande parte do seu universo ficcional” (CHAVES, 1999, p. 10).

Exemplo raro entre aqueles que assumiram a literatura como dádiva, o “poeta sem geração” não se filiou a uma estética literária específica, encontra-se, entretanto, mergulhado no universo do fantástico no qual subverte as conceituações de temas como a loucura, o sexo, a morte e o diabólico.

ACERCA DO CORPUS TEÓRICO

No desejo de compreender como a *mentalidade* medieval acerca do *imaginário* do Diabo manifesta-se ativamente na *Trilogia da Maldição*, de José Alcides Pinto, faremos uso da Teoria da *Residualidade Literária e Cultural*, proposta teórico-investigativa sistematizada por

Roberto Pontes³⁵ que pode ser sintetizada no axioma: “na cultura e na literatura nada é original, tudo é *residual*” (PONTES, s/d, p. 01).

A Teoria da *Residualidade*, sistematizada por Roberto Pontes, busca encontrar a função do *imaginário* popular no fazer literário, ao revelar *substratos mentais* que foram ao longo dos tempos incorporados, e que são empregados, pelo autor, na criação do texto literário. Ao escrever este, aquele lapida esses *sedimentos*, num procedimento de *cristalização*, como tentaremos mostrar na *Trilogia da Maldição*, obra que mantém estreita relação com a produção poética de José Alcides. Desse modo, a teoria em questão diz respeito ao *resíduo*, isto é, a “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra” (PONTES, 2006, p. 08).

No que tange ao termo *residualidade*, podemos afirmar que este foi utilizado a partir de uma nova perspectiva, por Roberto Pontes, na obra intitulada *Literatura insubmissa afrobrasilusa* (1999), como nos fica afirmado pelo teórico. Podemos também citar um trecho em que a pesquisadora Elizabeth Dias Martins disserta sobre o termo:

A *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos *resíduos* indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas “*avant la lettre*”. Mas a *residualidade* não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que toca a crenças e costumes (MARTINS, 2003, p. 518).

Faz-se necessário compreender como o *resíduo* mantém-se vivo. Nesse sentido, podemos pensar que essa conservação dá-se através de dois processos: *hibridação cultural* e *cristalização*. O primeiro ocorre quando há a união de duas ou mais culturas, como no Brasil, em que podemos facilmente apreender *resíduos* culturais derivados das culturas portuguesa, indígena e africana. Ou seja, a *hibridação cultural* é a combinação de diferentes formas que, ao final, emergem como um novo elemento. No caso do repertório cultural brasileiro, este é formado por um pilar de caráter *afrobrasiluso*³⁶.

E a *cristalização* é a ação lapidadora pela qual determinado *sedimento* cultural passa, adaptando-se ao novo clima, a uma nova realidade, isto é, *cristalizando-se*. Entretanto, o que permanece não é algo estático, mas sim algo que está em constante transformação.

³⁵ Poeta, crítico e ensaísta. Doutor em Literatura pela PUC – Rio. Professor do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

³⁶ Termo cunhado por Roberto Pontes que “se originou da compreensão de que a identidade nacional de cada povo se dá após uma transfusão de resíduos culturais” (MARTINS, 2003, p. 519).

O *remanescente* desse procedimento é o *resíduo*; não algo que foi melhorado, mas que, ao passar por um refinamento, conserva-se vivo no presente, sob um novo aspecto, mas que mantém sua essência.

O que à primeira vista parece ser uma colcha de retalhos conceituais, na verdade traz em si um contínuo ato reflexivo acerca do termo que melhor exprime cada processo. Assim, o teórico apoia-se nas mais diversas áreas do conhecimento científico, desde a História até a Química, para sistematizar a teoria dos *resíduos*.

O DIABO RESIDUAL NA TRILOGIA DA MALDIÇÃO

A leitura atenta dos romances que perfazem a *Trilogia da Maldição*, no qual “o regionalismo, que nele se avulta como dominante, funciona como chão, base de acontecimentos, o que lhe dá mais força e uma impressionante firmeza de ritmo” (OLINTO, 2003, p. 290), revela-nos elementos de uma narrativa fincada sob o pilar do fantástico, na qual encontramos o diabólico, o mistério da morte, a simbologia do sagrado e do profano, assim como, um forte vínculo com a tradição bíblica. Desse modo, tudo “passa a configurar um mundo estranho e caótico, mas de valores universais porque dizem respeito aos sentimentos humanos diante do sobrenatural”. (MONTEIRO, 1979, p. 20) Nesse sentido, nosso objetivo é *a priori* analisar os *aspectos residuais* da representação metamórfica do Diabo medieval, que se fazem presentes na trilogia por meio de elementos que permitem entrever o *imaginário diabólico* oriundo da distante Idade Média europeia.

Durante a análise, poderemos constatar o caráter polimórfico e ambíguo acerca da efígie do Diabo. Porque mais “ainda do que as bruxas, era o diabo quem gostava de metamorfosear-se” (SOUZA, 2005, p. 248).

A MALDIÇÃO

Na medida em que avançamos na leitura da trilogia em análise, salta-nos desta complexa obra a personagem do coronel Antônio José Nunes, imigrante português que juntamente com Janica, a índia cativa que tomara para esposa, fundou a aldeia de Alto dos Angicos, e nela gerou filhos e filhas, à semelhança do povoamento bíblico, descrito no *Gênesis*, pois o coronel seguiu à risca o lema: “Crescei e multiplicai-vos”. Desse modo, “como no começo do mundo, as terras da ribeira do Acaraú iam sendo povoadas, porque não havia diferença na reprodução da espécie entre pais e filhos, irmão e irmãs” (TM, 1999, p. 158). Este acontecimento será a base norteadora de uma maldição que sobrevirá sob todos os seus descendentes, que eram “altos como

firos de bananeira, bonitos e ágeis como animais selvagens” (TM, 1999, p. 158).

Podemos compreender a maldição vindoura como uma punição pela transgressão de um código bíblico, pelo qual advém o castigo sob todos os descendentes do coronel, mesmo que estes não sejam os culpados. Nesse ponto destacamos a *residualidade bíblica*, uma vez que a culpa original é estendida às diversas gerações. Assim, “percebe-se que Alto dos Angicos passa a funcionar como símbolo de toda a terra numa época de materialização ou de esquecimento dos valores espirituais” (MONTEIRO, 1979, p. 53).

O sexo entre parentes é constantemente demonizado, é ato passível da condenação divina como verificamos no romance *O Dragão*, quando o padre Tibúrcio descobre que um jovem manteve relações sexuais com uma parenta:

Você não matou. Mas garanto que coisa boa você não fez. Do contrário, não pediria apoio ao Gonzaga.
 – Ele fez uma besteira aí...
 – Já-sei. Já-sei. “Furou” alguma moça.
 O rapaz baixou a cabeça. Gonzaga falou por ele.
 – Uma prima.
 – Uma prima? O quê? Uma prima? Então está condenado. Não há salvação (TM, 1999, p. 38).

O PACTO DIABÓLICO

O indício que nos lança na perspectiva dos *resíduos* da representação do Diabo medieval, reside na posição de pactuário do coronel Antônio José Nunes, de João da Mata, o cego curandeiro e de outras personagens:

Havia na aldeia de Alto dos Angicos, como em toda a ribeira do Acaraú, muita gente com o diabo no couro, gente que havia feito um pacto com o diabo. O coronel, o João da Mata e o Antônio Marreca eram os mais conhecidos. Mas, no litoral do Acaraú, em Almofala, todo nativo, rebento dos Tremembés, trazia o diabo no couro, herança dos pajés feiticeiros mais antigos de sua tribo. (TM, 1999, p. 186).

Assim como acontecia no período medieval, embora existisse o medo acerca de pessoas envolvidas com as artes do Diabo – bruxaria -, havia também, quem recorresse ao auxílio de curandeiros, pois, “os homens da Idade Média necessitam da presença da feiticeira como terapeuta de seus males físicos e sociais” (NOGUEIRA, 2004, p. 44). Na trilogia em análise, esse aspecto fica evidenciado, a partir do momento em que Pe. Tibúrcio sugere o nome de um curandeiro para tentar acabar com um surto de sezão:

Padre Tibúrcio mandou chamar em Campo Grande o João da Mata, o cego curandeiro que diziam ter parte com o Diabo. Todo mundo sabia disso. Mas o padre garantia que não fazia mal. Quando ele entrar em casa, rezem o Credo. E podem tomar o remédio. Eu acho que o cego é muito inteligente. Dizem que ele tem uma mosca na garrafa. Isso é bruxaria barata (TM, 1999, p. 44).

Um dos penhores *residuais* que unem a obra em análise à efígie do Diabo medieval é sem dúvida, o seu aspecto de onipresença. O diabo parece ser figura constante na narrativa e na preocupação do Padre Tibúrcio e Padre Anastácio, o Asceta. Tanto que no romance *O Dragão*, Padre Tibúrcio chega ao ponto de indagar acerca do poder de vidência do cego curandeiro: “Onde esse pé-de-pato adquiriu o dom de adivinhar?” (TM, 1999, p. 44). Ora, torna-se inevitável não perceber a ligação com o Diabo, tendo um de seus inúmeros vocativos, no caso, pé-de-pato, sido atribuído ao curandeiro.

O VENTO, O VÍRUS LATENTE E A LOUCURA

O vento, por se caracterizar como algo polimorfo, volátil e transitório, congrega de modo ímpar as próprias características miméticas do Diabo. É perceptível no romance *O Dragão*, que o vento constitui-se como mais uma das facetas do Diabo: “A nuvem de poeira tomou de repente o povoado como um bando de demônios acometidos de forte loucura” (TM, 1999, p. 60).

Ainda no romance *O Dragão*, o assomo físico, ou seja, o sedimento externo perceptível, que alude à presença do Diabo é também o redemoinho, que segundo Leonardo Arroyo na cultura popular constitui “o elemento natural do Diabo, quando não do Saci, que vive, ou viaja no meio dele” (ARROYO, 1984. p. 184), como podemos verificar no seguinte excerto: “Redemoinho não poderia ser. Uma nuvem de muitos quilômetros nunca se viu. E com tamanha dimensão, nunca! Aquilo ninguém sabia explicar. Devia ser tangida por uma malta de demônios” (TM, 1999, p. 60).

No percurso narrativo dos livros que perfazem a *Trilogia da Maldição* podemos perceber um forte pensamento escatológico, no qual o vento transforma-se em elemento de catástrofe, indicando a proximidade com um desfecho apocalíptico:

- É o fim do mundo, padre; é o fim do mundo! – bradavam de um lado e outro. Os ciscos fermentavam sobre as cabeças. Os animais sacudiam as orelhas, batiam as pestanas, agoniados; sapateavam impacientes. (...) nesses dois dias o Diabo rebenta as cercas e correrá pelo Alto (TM, 1999, pp. 65-67).

Nos três romances, a possessão demoníaca ocorre em quase todos os moradores da

aldeia, com exceção da Matriarca Rosa Cornélio de Jesus e de Chico das Chagas Frota. Nesse sentido, o “vírus latente”, configura-se como o próprio meio de possessão, pois, é através dele que o Diabo entrava “no juízo do povo” e o “deixava de mente parada”.

Historicamente, a possessão demoníaca era considerada a causa da loucura. Esta, no romance *João Pinto de Maria – biografia de um louco* (1974), ainda se manifesta por meio da ação do Diabo, metamorfoseado em uma espécie de vírus:

E João Pinto de Maria se viu obrigado a fechar a fábrica, suspender o pedido da frota de caminhões, para a construção do quarteirão de armazéns que encarregara a mestre Linhares.

Voltavam os tempos ameaçadores de antigamente. Alguma coisa estava solta no ar, girando, viva, como algo peçonhento. Era como um vírus incubado, latente, com um ciclo predeterminado, certo, marcado para explodir. Mas não havia agora a que atribuir o fenômeno, porque os verdes abutres da colina, segundo rezava a lenda, haviam se dissolvido no ar do tempo, diluído pela tempestade de poeira e pelo incêndio que eles próprios desencadearam (TM, 1999, pp. 323-324).

No excerto, podemos perceber que os abutres-demônios se dissolvem no ar, e passam a entrar na mente dos habitantes de Altos dos Angicos na forma de um vírus. Este vírus, que se propaga pelo ar e, que traz a um só tempo, a loucura a todos. Mais uma vez, encontramos o caráter metamórfico do Diabo, que transformado em vírus, manifesta de modo *residual* a ideia que havia na Idade Média acerca da onipresença do Diabo.

É interessante notarmos que, a possessão demoníaca causa mudança na conduta das personagens, tendo em vista que a “intrusão do demônio supõe uma negação das boas maneiras e da obediência, uma revolta que tem a garantia da irresponsabilidade” (SÁEZ, 1999, p. 20).

Na *Trilogia da Maldição*, torna-se passível de verificação a existência de *resíduos* do imaginário medieval ligado à possessão demoníaca a partir da representação dos demônios sob a efígie dos verdes abutres, que seriam responsáveis pela loucura dos habitantes de Alto dos Angicos: “Os demônios de Alto dos Angicos – os verdes abutres da colina – eram piores e mais ferozes do que os de Almofala, porque entravam no juízo do povo e o deixavam de mente parada” (TM, 1999, p. 186).

O CORONEL, OS ABUTRES E AS MUDANÇAS CLIMÁTICAS

No início de *Os Verdes Abutres da Colina*, o coronel é tido como um pactário, uma vez que a comunidade acreditava que este, “tinha o diabo no couro como diziam” (TM, 1999, p. 154). Aos poucos vamos recolhendo subsídios que nos fazem pensar em elementos provenientes da

mentalidade medieval referentes ao *imaginário* do Diabo. Não é nosso objetivo discutir se esses componentes foram postos por Alcides Pinto de forma consciente ou inconsciente. O que nos chama a atenção é que esses elementos encontram-se sob o signo da *remanescência* do *imaginário* diabólico.

A notícia da morte do coronel Antônio José Nunes na madrugada invernososa do dia 27 de julho de 1910 trouxe uma grande agitação e, uma repentina mudança climática:

Levantou-se das terras da ribeira, naquela madrugada, um calor de brasa ardente, esfuziante de fagulhas, lembrando o de uma grande queimada, como se a ribeira do Acaraú estivesse ardendo toda em labaredas. As mulheres abandonavam as casas, correndo aflitas pelos campos, trepando-se nas árvores, abanando-se com as saias, soprando o vapor que subia pelas pernas e incendiava os cabelos. Era como se o coronel tivesse o diabo no couro e, após sua morte, o houvesse abandonado (TM, 1999, p. 153).

No fragmento acima, percebemos um *resíduo mediévico* a partir do momento em que a mudança climática é atribuída à morte do coronel, uma vez que o diabo deixara seu corpo e, agora estava a campear solto ocasionando aflições nos indivíduos da comunidade, em especial nas mulheres. É interessante perceber que, temos nesse sentido, um fato *residual*, pois na Idade Média, o Diabo foi responsabilizado por todos os infortúnios que os europeus estavam enfrentando, tais como guerras, fomes e peste. Tal afirmação nos é corroborada no excerto que se segue:

A partir do século XIII, o medo do Diabo aumenta sem cessar, e essa reviravolta na percepção da cristandade dos poderes e contínuas vitórias de Satã encaminhou a Europa ocidental para uma onda de pânico generalizado, na qual a crise do século XIV – a grande crise do feudalismo –, com a intensificação das catástrofes e o aumento da miséria, provocou o delírio das consciências aterrorizadas, que buscavam no Demônio e seus sequazes os responsáveis pelo sofrimento da coletividade. Os homens sentem-se abandonados por Deus, submersos em um mundo de terror. O Reino do diabo, em ascensão, lentamente encobre a imagem da Cidade de Deus (NOGUEIRA, 2002, p. 60-1).

No romance *Os Verdes Abutres da Colina*, morte e destruição são elementos basilares. Enquanto que no chamado romance regionalista o inverno é visto pelo sertanejo como sinal de bonança, no texto alcidiano esse imaginário é desconstruído, uma vez que, o inverno torna-se princípio do caos. Fato que pode ser notado nos fragmentos que se seguem:

Após a morte do coronel chovera quinze dias sem parar. Uma vez por outro abria uma brecha no tempo, e logo um barulho ensurdecador caía do céu, como de árvores molhadas, atiradas pela ventania. Era a avalanche dos verdes abutres da colina que abandonavam seus esconderijos na serra do Mucuripe e cortavam a

aldeia em cruces, grasnando ameaçadores atrás de cadáveres para se alimentar (TM, 1999, p. 165-166).

Muitos animais morriam ilhados nas enchentes do Acaraú e apodreciam no quadro das ruas, pois o rio chegava a entrar nas casas, e quando as águas recuavam deixavam os cadáveres inchados entalados nos becos, no patamar da igreja e por todos os lugares (TM, 1999, p. 166).

A partir desses elementos, torna-se possível visualizarmos que os aspectos físico-naturais fazem surgir no sertão apresentado uma espécie de *locus horrendus* diabólico, representativo do caos nesta comunidade.

De acordo com o pesquisador Russell (2003), o demônio não interfere apenas nos fenômenos naturais, pois, durante o período mediévico, o diabo foi constantemente ligado aos animais considerados impuros pelos preceitos judaico-cristãos, ou que estavam relacionados aos deuses pagãos, tais como o touro, o cavalo, a serpente, o bode, a coruja, o gato entre tantos outros. Entretanto, é necessário atentar para o fato de que é através do homem que o “diabo depende sempre da figura humana para se manifestar, mesmo supondo-se que sua verdadeira natureza esteja mais perto da animal” (SÁEZ, 1999, p. 26). O antropólogo espanhol Oscar Sáez alerta-nos ainda para o caráter polimórfico do diabo: “Quando adota formas animais, raramente se limita a uma só: transita entre várias, ou reúne numa aparição caracteres de animais diferentes”. (SÁEZ, 1999, p. 26)

E no romance de José Alcides Pinto, esse aspecto mediévico está presente de modo *residual*, uma vez que, o coronel é identificado como “cavalo de lote”, e ainda como, “bode reprodutor, chefe de numeroso chiqueiro” (TM, 1999, p. 155). O desejo sexual do coronel remete-nos a outro *resíduo mental*, porque outrora, na Idade Média, o sexo era considerado um dos meios utilizados pelo Diabo para conduzir os homens a desviar-se da fé cristã. Podemos constatar que tal argumentação serviu de base para uma forte representação iconográfica do Diabo medieval, este, passa a ser descrito com pés de bode e chifres, aparentando-se ao deus Pã, divindade ligada às orgias.

A personagem João Pinto de Maria, um usurário acusado de ter pautado com o Diabo, possui forte atração pelos caprinos. Essa fascinação está ligada *residualmente* a adoração do Diabo, que assumia a forma desses animais. O comportamento da personagem é de extremo prazer contemplativo:

Os caprinos gostam dos lajedos, se dão bem e prosperam bastante em terra seca, árida, de poucas chuvas e onde a vegetação não vá além de suas barbas. E João Pinto de Maria sempre fora um apaixonado pela criação caprina, talvez por que os bichos não sossegassem um instante, bodejando, pulando, atormentando com o diabo. E João Pinto de Maria era um homem que gostava de tormento. Não sabia

estar parado. E só parava para espiar o chiqueiro atopejado de bode, batendo os chifres, escavando o estrume, bodejando atrás das fêmeas. Esse era seu maior divertimento, seu maior enlevo. Quando dava conta de si, o sol ia entrando na mata. Então açoitava a cabeça do joelho com o chapéu dobrado na mão e ia cuidar dos seus mil afazeres, agora multiplicados com o tempo perdido no chiqueiro. João Pinto de Maria sentia-se feliz com o cheiro dos bodes e com a zoadá que eles também faziam. Era um homem do campo, um criador nato, um demônio em figura de gente (TM, 1999, pp. 289-290).

No imaginário medieval a presença de odores ruins indicava a presença do Diabo, do pecado e das doenças. Assim, “os signos da ocupação diabólica são sempre a sujeira, o mau cheiro e o desarranjo gestual” (SÁEZ, 1999, p. 19). Esse mesmo pensamento é aparentado ao de Muchembled quando afirma que “o mau cheiro evocava ao mesmo tempo, a imagem do diabo, das doenças e dos remédios olfativos indispensáveis para sobreviver às mesmas, a dos gozos carnavais e da culpa resultante do fato de a isso entregar-se com demasiada intensidade”. (MUCHEMBLED, 2001, p. 138).

Assim, encontramos mais um *resíduo* da representação do Diabo medieval, porque no romance *Os Verdes Abutres da Colina*, quando o curandeiro chega à fazenda de Antônio José Nunes, aquele verifica que “O coronel tinha acabado de morrer e ainda restava no ar um cheiro muito forte de enxofre” (TM, 1999, pp. 163-164), revelando a permanência *residual* deste pensamento. O próprio João da Mata quando questionado se possuía pautá com o Diabo, afirma: “Com o Diabo? Ora se tirei! É o único amigo que tenho. Viajamos juntos. Moramos juntos. Dormimos juntos. Você não sente em mim uma inhaca de bode? Pois este é o cheiro do Diabo” (TM, 1999, p. 44).

Na Idade Média os homens acreditavam que o Diabo possuísse uma legião de demônios que eram responsáveis por trazer desgraças a terra. Na trilogia de José Alcides Pinto essa *mentalidade* torna-se *remanescente*. De forma *crystalizada*, os verdes abutres da colina que surgem após a morte do coronel, ocupam o lugar dos demônios e/ou do próprio Diabo:

Os verdes abutres da colina também se fizeram presentes com seu grasnar soturno, carregados de sons escuros e pesados. Como um esquadrão cobriam os céus de asas abertas, unidos uns aos outros, como jamais foram vistos assim. Todos levantaram a cabeça quando a farândula verde-escura projetou sua sombra achatada sobre a legião do cortejo. E sem se saber explicar continuaram voando ao ritmo dos passos das criaturas até chegar ao cemitério. Enquanto o corpo do ganhão não desapareceu na terra, se detiveram parados no espaço, inexplicavelmente, como uma colagem, as asas imóveis, fortemente amarradas umas às outras, num silêncio pesado e ameaçador, carregado de expectativa, até o corpo do ganhão se afundar de vez na terra. Depois levantaram vôo, desamarrando as asas e, se espalhando pelos céus afora, subiram até a vista não mais alcançar e desapareceram na amplidão azul (TM, 1999, p.162).

A obra de Cesarius de Heisterbach, famosa por representar o Diabo do *imaginário* do século XII, destacava que o diabo era capaz de assumir diversas formas, das quais se sobressaíam: “um urso, um cavalo, um gato, um macaco, um sapo, um corvo, um abutre, um cavalheiro, um soldado, um caçador, um dragão e um negro” (NOGUEIRA, 2002, p. 53).

É interessante notarmos que os abutres presentes na obra alcidiana, possuem um elo *residual* com o *imaginário* mediéxico. Nossa afirmação é ratificada por “Uma tradição medieval anotada por Pedro, o Venerável, pretende vê-lo sob o aspecto de um abutre, em cuja figura atormentava os religiosos da Ordem de Cluny.” (COUSTÉ, 1997, p. 29). Segundo o ensaísta José Lemos Monteiro, de “todos os seres do Mal que povoam o mundo estranho do autor destacam-se os abutres, em essência confundida às forças demoníacas” (MONTEIRO, 1979, p. 27).

NUVEM DE POEIRA, FOGO E DESTRUÇÃO

Após o diabo deixar o corpo dos últimos pactários temos a transformação mais destrutiva do Diabo: nuvem de poeira, fogo e tempestade:

Os verdes abutres da colina, precedidos de sua ninhada adulta, cobriam agora o povoado com seu crocitar diabólico. Certamente João da Mata e Antônio Marreca acabavam de morrer. Eram os únicos naquelas paragens que ainda tinham o diabo no couro. Os dois demônios haviam-se libertado e, juntando-se aos verdes abutres da colina, invadiam agora o povoado, juntamente com a tempestade de poeira. Havia chegado a hora final, o momento mais temido pela comunidade do lugar (TM, 1999, p. 266).

O fim apocalíptico da comunidade “é consequência de toda uma gradação de eventos que culminaram com a destruição da cidade” (MONTEIRO, 1979, p. 63):

A tempestade de poeira entrou no povoado com os verdes abutres da colina, como se previra. E os tetos das casas foram atirados distante, e um grande incêndio irrompeu no povoado. As labaredas, açoitadas pelos ventos, se levantavam altas, devastando tudo num segundo (TM, 1999, pp. 266).

Da destruição da comunidade restaram dois sobreviventes: Rosa Cornélio de Jesus e Chico das Chagas Frota. Segundo Paulo de Tarso Vasconcelos Chaves, Rosa sobreviveu porque era o símbolo de purificação. “Ela sobrevive pela sua essência, pois seu comportamento e modo de pensar sempre estiveram ligados a Deus” (CHAVES, 1999, pp. 70-71). Enquanto que o louco Chico das Chagas Frota, “sobrevive pela sua inconsciência do mundo. Ele fica imune ao “vírus latente”

que atinge toda a população, porque seu estado de letargia já é permanente” (CHAVES, 1999, p. 71).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cabo de tudo o que foi dito, reconhecemos, portanto, que os *aspectos residuais* da representação do Diabo observados na *Trilogia da Maldição* são *resíduos* da *mentalidade* medieval, *cristalizados* na escrita de José Alcides Pinto. De modo global, o que podemos concluir, é que o escritor constrói um *complexo universo residual* cuja cosmovisão é apocalíptica. O universo ficcional de seus personagens é repleto de inquietantes acontecimentos, no qual os verdes abutres da colina – os demônios de Alto dos Angicos – trazem à tona um espaço alucinante representativo do caos. Desse modo, divisamos um elo entre o *imaginário* lusitano e do sertanejo nordestino e as estruturas mentais do homem medieval que acreditava na ação preponderante do Diabo.

À guisa de conclusão, podemos afirmar que a Teoria da *Residualidade* faz-se relevante no campo dos estudos literários, “pois nos faz ver que qualquer obra nova só se elabora a partir da assimilação de uma cultura pretérita, seja a cosmovisão adotada ou o processo formal usado” (PONTES; MARTINS, 2012, p. 139).

REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. **Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas: Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas**. Rio de Janeiro: Olympio Editora, 1984.

CHAVES, Paulo de Tarso Vasconcelos. **O espaço alucinante de José Alcides Pinto**. Fortaleza: EUFC, 1999.

COSTA, Daniel Lula; ANDRADE, Solange Ramos de. “Algumas considerações sobre o Diabo na Divina Comédia”. In: **O demoníaco na literatura**. Antonio Carlos de Melo Magalhães; Eli Brandão; Salma Ferraz; Raphael Novaresi Leopoldo (org.). Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 149-160.

COUSTÉ, A. **Biografia do Diabo: o diabo como a sombra de Deus na história**. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos, 1996.

MACEDO, Dimas. “A obra literária de José Alcides Pinto” In: **Poemas escolhidos/José Alcides Pinto**. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 2003. p.13-27.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasílico, residual e medieval no *Auto da Compadecida*. In: VAZ, Ângela (Org.). **IV Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003, p. 517-522.

MONTEIRO, José Lemos. **O universo mí(s)tico de José Alcides Pinto**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1979.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo: séculos XII a XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O Diabo no imaginário cristão**. 2ª ed. Bauru, SP: Edusc, 2002.

_____. **Bruxaria e história: as práticas mágicas no ocidente cristão**. Bauru, SP: Edusc, 2004.

OLINTO, Antonio. “Trilogia da Maldição”. In: **Poemas escolhidos/José Alcides Pinto**. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 2003. p. 290-292.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira**, em 05/06/2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

_____. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado) [s/d].

_____. **Poesia insubmissa afrobrasílica**. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

_____. **Residualidade e mentalidade trovadoresca no Romance Clara Menina**. Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais – Abrem, Rio de Janeiro, 7-9, julho de 1999.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Lúcifer: o diabo na Idade Média**. São Paulo: Madras, 2003.

SÁEZ, Oscar Calavia. **Deus e o Diabo em terras católicas: Brasil-Espanha**. Taubaté, SP: GEIC/NIPPC, 1999.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

O NACIONALISMO ROMÂNTICO E A FORMAÇÃO DE UMA CONSCIÊNCIA NACIONAL NO BRASIL

Sandra Mara Alves da Silva
Dariana Paula Silva Gadelha
Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

René Wellek, em *Conceitos de crítica*, defende que as acepções de poesia, de natureza, e de estilo poético são aspectos confirmadores da unidade do movimento romântico, que não aconteceu somente na Inglaterra, ou na França, ou na Alemanha, nem teve sua origem restringida somente a um desses países, mas foi um movimento da Europa como um todo e se estendeu para outros espaços, encontrando receptividade especial na América (WELLEK, s/d. p. 145). Partindo as reflexões do crítico, consideramos o nacionalismo como um outro traço comum a todos os países onde o Romantismo se manifestou e, conseqüentemente, outro elemento unificador do movimento, uma vez que a época em que o Romantismo tomou forma foi marcada pelo forte processo de construção de unidade das nações europeias e pela independência dos países americanos, os quais buscavam, a todo custo, afirmar a sua condição de ex-colônia (ROUANET, 1999, p. 20). Pretendemos, neste estudo, observar o caso do nacionalismo brasileiro mais a fundo, identificando como o Romantismo contribuiu para o processo de construção da chamada *identidade nacional*, identificando, assim, a relevância das obras literárias dentro desse processo construtivo, partindo do pressuposto de que a literatura romântica desempenhou papel importantíssimo, visto que, por meio dela, foi possível tornar “palpável”, para os brasileiros, os fatos e dados da história da nação e disseminar os aspectos que tornavam o *Brasil brasileiro*, a saber, a sua terra, o seu povo, a sua fauna e a sua flora.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Nacionalismo. Identidade Nacional.

O NACIONALISMO COMO TRAÇO UNIFICADOR DO MOVIMENTO ROMÂNTICO

No que concerne à origem do Romantismo e suas primeiras manifestações, encontramos muitas divergências devido à existência de pensadores que acreditam que o Romantismo teve sua

origem em um lugar determinado em decorrência de condições sociais e históricas favoráveis, outros creem que não é possível definir o momento e o local exato em que o movimento se iniciou, pois ele nasceu das várias transformações sociais, culturais e de visão de mundo, ocorridas concomitantemente em diversos espaços e com diversos grupos que não necessariamente mantinham relações entre si. Dessa divergência, surge também a discordância quanto à unificação do Romantismo, existindo aqueles que defendem o acontecimento de vários romantismos distintos uns dos outros, e aqueles que confiam em pontos convergentes e unificadores do movimento.

Arnold Hauser acredita na origem inglesa do Romantismo. Para ele, a era romântica só foi possível a partir de condições sociais e culturais comuns à Inglaterra, em especial o surgimento da classe média burguesa, que entrou em choque com a aristocracia decadente e impôs sua concepção de mundo e seu gosto artístico: “Nas suas origens, o romantismo é um movimento inglês, exatamente como a moderna classe média – que, agora pela primeira vez, fala por si própria, independentemente da aristocracia – é uma consequência das condições existentes na Inglaterra” (HAUSER, 1982, p. 703). Para o crítico as origens do movimento romântico e a ascensão da burguesia inglesa estão intimamente ligadas. Somente com a derrocada da aristocracia e o amplo desenvolvimento do burguês sentimental, individualista e, principalmente, produtor e consumidor de arte, foi possível, ao Romantismo, a intensa expansão à medida que o Classicismo sucumbia.

Nicola Abbagnano também defende uma origem exata do Romantismo, porém, diferentemente do posicionamento de Hauser, para ele a gênese do movimento se deu na Alemanha com o aparecimento de *Sturm und Drang*, movimento literário que se rebelava contra o racionalismo iluminista da época e defendia uma poesia mística, espontânea, primitiva, fundamentada principalmente na emoção, que se opunha diametralmente ao racionalismo. Os nomes de maior destaque desse movimento foram os de Gottfried Herder, Johann Georg Hamann, Goethe e Schiller. De acordo com o italiano, as ideias que alicerçaram o *Sturm und Drang* foram basilares para o Romantismo (ABBAGNANO, 1984, p. 239-240).

Diferentemente de Hauser e Abbagnano, Nachman Falbel não reconhece a possibilidade de definição precisa dos acontecimentos históricos que marcaram a origem e o fim do Romantismo e, conseqüentemente, os lugares em que o movimento se originou. Para ele “o exame do período não permite ao historiador fixar balizas cronológicas nítidas entre causas e efeitos e nem tampouco determinar uniformemente o início e o fim do grande movimento” (FALBEL, 1978, p. 23), pois, segundo suas palavras, o Pré-Romantismo e o Romantismo nascem do mesmo movimento histórico e seu início coincide em diversos países, a partir de diversos grupos de intelectuais que, nem sempre, estabeleciam relações entre si ou exerciam influências uns sobre os outros. Mesmo admitindo não ser possível delimitar as origens do movimento romântico, Falbel reconhece que ele

é fruto de dois grandes acontecimentos da história da humanidade, a saber, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que desencadearam transformações na sociedade moderna e nortearam os seus ideais.

A Revolução Francesa e as guerras napoleônicas subsequentes, afirma Falbel, contribuíram para o fortalecimento político-militar da França. Sob o domínio de Napoleão, o país enfrentou a forte coligação dos Estados europeus, tornando-se uma “monarquia expansionista”, cujo principal objetivo era conquistar todo o continente. Como decorrência da expansão francesa, a Europa se viu em intensa transformação e pode observar o crescimento de Estados nacionais movidos principalmente pelas ideias revolucionárias da época e pelas tradições culturais e populares desses Estados que “havia recém-descoberto a sua consciência nacional e ambicionavam um lugar ao sol entre as nações” (FALBEL, 1978, p. 41), ou seja, podemos considerar as revoluções ocorridas na França e os embates entre ela e os demais países europeus como o fundamento do nacionalismo romântico.

Otto Maria Carpeaux também reconhece a importância das revoluções para o florescimento do Romantismo, em especial, a Revolução Francesa que, para ele, instigou autores do Pré-Romantismo a criarem uma literatura, considerada “ideológica”, como resposta à insatisfação desses homens excluídos pela sociedade burguesa e utilitarista em ascensão. Carpeaux explica que essa literatura se situou conscientemente fora da realidade social, ora evadindo-se, ora atacando-a (CARPEAUX, 2011, p. 1365).

O estudioso austríaco afere que a descendência do movimento romântico apresenta três pontos de partida: um alemão, formado pelos intelectuais de Iena que não se identificavam com a literatura clássica e estavam profundamente influenciados pelas figuras de “Rousseau, Werther e Rauber”; um inglês, composto, mormente, pelos chamados “*Lake Poets*”, poetas intensamente inspirados pela filosofia de Burke e criadores de uma poesia de cunho nacionalista com linguagem simples, quase coloquial, e sem muitos ornatos; e um francês, ocasionado pela emigração de adeptos do Pré-Romantismo alemão e pelo intenso contato da França com o restante da Europa, a partir do domínio napoleônico. Desses três pontos surge o Romantismo que, muitas vezes, é dividido entre romantismo “medievalista e conservador” alemão e romantismo “liberal e revolucionário” francês, ao passo que o romantismo inglês seria uma junção de aspectos comuns ao francês e ao alemão (CARPEAUX, 2011, p. 1422-1423).

Apesar de estabelecer essa divisão tão rigorosa, a qual busca colocar cada manifestação romântica em “seu lugar”, Carpeaux reconhece que ela não é exata e a identifica, na verdade, como um esquema que classifica o Romantismo, mas não consegue abarcar por completo o “movimento dialético das ideias e formas” românticas, servindo apenas como simples classificação da “imensa e

multiforme riqueza poética” do movimento romântico; portanto, para ele, “[...] torna-se cada vez mais claro que essa palavra ‘romantismo’ não tem nenhum sentido definido, nem sequer cronológico – é apenas o nome ambíguo de um capítulo da história literária” (CARPEAUX, 2011, p. 1423).

Dessa forma, Nachman Falbel e Otto Maria Carpeaux admitem que acontecimentos históricos e sociais contribuíram para o aparecimento do movimento artístico-filosófico que recebeu o nome de Romantismo, quando este ainda se achava em pleno desenvolvimento³⁷. Diversamente a Arnold Hauser e Nicola Abbagnano, que tentam fixar a origem do movimento em um único país, a saber, na Inglaterra e na Alemanha respectivamente, os outros dois estudiosos reconhecem que manifestações, reflexões e reações semelhantes às dos dois países em questão aconteciam, ao mesmo tempo, em outras partes da Europa, não sendo possível garantir, portanto, a um ou a outro país o título de “fundador do Romantismo”.

Podemos considerar René Wellek como pertencente ao grupo de estudiosos que discordam do posicionamento de Hauser; mas Carpeaux garante nova dimensão à discussão ampliando-a e desenvolvendo-a sob um novo aspecto, o da unidade do Romantismo, que também está intimamente relacionada à sua origem. Também reflete sobre a unidade romântica ao considerar a existência não de um, mas de vários “romantismos, no plural” (CARPEAUX, 2011, p. 1366). No entanto, com Wellek, esse importante ponto de discussão acerca do movimento ganha um enfoque especial. Ele não ignora que tenham ocorridos vários movimentos concomitantes, na Alemanha, na Inglaterra e na França, que antecederam e ajudaram a compor o Romantismo, porém, acredita que esses não aconteceram de modo separado, mas, em verdade, exercem influências mútuas e representaram papel decisivo na configuração da época:

Deve-se naturalmente admitir distinções entre as diferentes fases do desenvolvimento [do Pré-Romantismo ao Romantismo]. Houve o movimento da “tempestade e ímpeto” dos anos setenta do século XVIII, que corresponde ao que hoje é chamado alhures de “pré-romantismo”. Foi mais radical e violento do que qualquer outro similar na Inglaterra ou na França, mas deve ser reconhecido como substancialmente o mesmo movimento, se nos damos conta de que a influência individual mais importante foi a de Rousseau e compreendemos a extraordinária extensão em que os críticos ingleses e escoceses do século XVIII prepararam as

³⁷ René Wellek explica que os termos que nomeiam épocas literárias determinam a consciência de mudanças sociais, históricas e de mentalidades, em um determinado período. No caso do Romantismo, porém, essa determinação é demasiado complicada, uma vez que o uso da terminologia pode ser identificado desde o início do movimento inviabilizando a confirmação dessa consciência das transformações: “No caso do romantismo, a questão da terminologia, sua difusão e estabelecimento, é sobremaneira complicada porque é contemporânea ou proximamente contemporânea dos fenômenos descritos. A adoção dos termos mostra a consciência de certas mudanças. Mas esta consciência pode ter existido sem esses termos, ou esses termos podem ter sido introduzidos antes de terem se dado as mudanças reais, simplesmente como um programa, como a expressão de um desejo, um incitamento à mudança”. WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 119-120.

ideias de Herder. (WELLEK, s/d., p. 146).

O movimento alemão *Sturm und Drang* deixou como herança de maior relevo para o Romantismo o reconhecimento e o valor do sentimento enquanto contraposição à razão, considerada incapaz de alcançar a substância das coisas (ABBAGNANO, 1984, p. 240). Todavia, não se pode considerar que toda a impetuosidade alemã tenha sido a única fonte de inspiração para o movimento romântico. Na verdade, o Pré-Romantismo como um todo, diz Wellek, foi um movimento que antecedeu o Romantismo em várias partes da Europa, e todas as manifestações, que dele fizeram parte, contribuíram umas com as outras, por exemplo, Herder, que fez parte do movimento Pré-Romântico alemão, recebeu forte influência de escritores e críticos ingleses, escoceses e também franceses³⁸, enquanto que a importância de Rousseau para o movimento jamais pode ser negada, tanto que para muitos ele é considerado o pai do Romantismo. Podemos lembrar ainda do Ossianismo, que buscava o retorno às origens escocesas, que influencia bastante o ideal romântico de retorno ao passado.

Ao reconhecer que o Romantismo teve uma fase precedente, a chamada pré-romântica, e que essa fase foi comum a vários países da Europa com diversos grupos que estabeleceram trocas constantes e influências significativas entre si, e, portanto, não podem ser admitidos em separado, mas apenas conjuntamente, René Wellek leva a reflexão para o âmbito da unidade. Ou seja, havia elementos que, segundo ele, tornavam tanto o movimento antecedente quanto o próprio Romantismo um movimento único, mesmo que com alguns traços peculiares aos lugares onde as manifestações aconteciam.

A fim de provar a sua tese sobre a unidade romântica, tanto na Europa quanto em outras partes do mundo, René Wellek recorre à análise de alguns aspectos básicos do Romantismo e observa como esses aspectos adquirem relevância em cada país onde o movimento se objetivou e como os intelectuais pensavam esses aspectos:

Se examinarmos as características da literatura que se chamou a si mesma, ou foi chamada 'romântica' em todo o continente, encontraremos pela Europa as mesmas concepções de poesia e dos produtos e natureza da imaginação poética, a mesma concepção de natureza e sua relação com o homem, e basicamente o mesmo estilo poético, com emprego de imagens, símbolos e mitos claramente distinto do emprego do neoclassicismo do século XVIII. (WELLEK, s/d., p. 145).

Partindo de três critérios principais – a concepção de poesia, de natureza e de estilo

³⁸ Rüdiger Safranski, baseado nas cartas e relatos de viagens escritos por Herder, afirmar que a história do Romantismo na Alemanha se inicia com uma viagem empreendida pelo escritor à França em 1769, durante a qual estabeleceu contato com novas ideias que serviram de inspiração não somente para ele, mas para toda uma geração. SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 15-16.

poético – Welck chega à conclusão de que em todos os países europeus onde o Romantismo aconteceu, em especial na Alemanha, na França e na Inglaterra, a poesia era compreendida como o conhecimento da realidade mais profunda por meio da imaginação; a natureza era percebida como um todo orgânico cujos elementos estavam em constante relação entre si; e o estilo poético era construído a partir de mitos e símbolos, com a liberdade de criação, oriunda da rebelião contra as regras clássicas, desempenhando forte papel nessa construção estilística.

Com essas reflexões, o crítico supracitado admite que, por mais que diferentes manifestações, isoladas ou não, tenham ocorrido em diversos países, elas apresentam concepções e ideais semelhantes, o que acaba unificando tais manifestações em um só movimento conhecido em todo o mundo pelo nome de Romantismo. Além desses elementos em destaque, outros, como o individualismo, o ideal nacionalista e o medievalismo, podem ser considerados provas contundentes de que não se pode pensar em vários romantismos no plural, a exemplo da reflexão de Otto Maria Carpeaux, mas em um só movimento, com os mesmos objetivos, as mesmas inquietações e a mesma visão de mundo, todavia, apresentando aspectos pertinentes a cada país onde ocorreu, pois seria impossível pensar um movimento que pregava a volta às origens sem apresentar os traços particulares de cada lugar. No entanto, esses traços, por si só, não são capazes de deslegitimar a unidade romântica na Europa e fora dela.

Diante do exposto, podemos reconhecer que o Romantismo não aconteceu somente na Inglaterra, ou na França, ou na Alemanha, nem teve sua origem restringida somente a um desses países, mas foi um movimento da Europa como um todo e se estendeu para outros espaços, encontrando receptividade especial na América, onde as concepções revolucionárias do movimento encontraram terreno fértil e produziram frutos significativos.

Além das concepções de poesia, de natureza, e de estilo poético – enquanto aspectos confirmadores da unidade romântica –, podemos considerar também o nacionalismo como um dos traços comuns a todos os países onde o movimento romântico se manifestou e, conseqüentemente, outro elemento unificador do Romantismo.

O NACIONALISMO ROMÂNTICO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

A época em que o Romantismo tomou forma foi marcada pelo forte processo de construção de unidade das nações europeias e pela independência dos países americanos, os quais buscavam, a todo custo, afirmar a sua condição de ex-colônia, como resume muito bem Maria Helena Rouanet:

O que acontece durante o século XIX é que, por um motivo ou por outro, e em momentos diferentes, diversos países estão se constituindo enquanto Nação [...]. todos os países da América estavam se tornando independentes das respectivas metrópoles coloniais. Simultaneamente, Portugal e Espanha perdiam, assim, partes consideráveis de seus territórios. A França derrubava séculos de monarquia, proclamava uma República e, em poucos anos, via-se na condição de Império, com Napoleão Bonaparte. A Alemanha vinha trabalhando de forma mais ou menos sistemática, no sentido de constituir a sua unificação. Como se pode notar, todos precisavam criar ou reestruturar a imagem de unidade necessária à ideia de Nacionalidade (ROUANET, 1999, p. 20).

Durante o século XIX, os países da Europa procuravam reafirmar, ou afirmar, a sua condição de nação unificada com limites geográficos, cultura, língua e regime político bem definidos, a fim de garantir, portanto, o reconhecimento de sua nacionalidade. Já, em toda a América, o nacionalismo se confundiu intimamente com o momento de independência de seus países, o que demandava uma necessidade de asseverar a condição de nação livre a cada um deles, delineando os seus aspectos identitários, em oposição aos Estados do Velho Mundo, e que permitissem o reconhecimento de um *eu nacional*.

O pensamento de Rouanet, aliás, se assemelha bastante ao de Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira*, quando afirma ser o “nacionalismo artístico” um fruto de condições históricas e transformações em países que adquiriram autonomia e unidade:

Aparece [o nacionalismo] no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas [autonomia e unidade], ou nos que penetraram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas (CANDIDO, 1981, p. 27).

O Brasil, obviamente, fazia parte desses países recém-libertos do domínio europeu e, semelhantemente às outras nações do continente, buscava afirmar a sua autonomia e liberdade e definir os traços que o diferenciariam de sua antiga metrópole, ou seja, procurava delinear os elementos que tornavam o “brasil, Brasil”, para usar uma expressão de Roberto DaMatta (DAMATTA, 1986, p. 11-12), e lhe garantissem *status* de Estado independente e totalmente distinto de Portugal.

Maria Helena Rouanet acredita que a nacionalidade brasileira passou por um processo intelectual e político de construção, não sendo algo inconsciente, como, para ela, a ideia de *instinto de nacionalidade* machadiana sugere, mas um processo pensado por um determinado grupo e com objetivos específicos, a saber, a formação cultural e política de uma nação que acabou de proclamar

a sua independência (ROUANET, 1999, p. 10-11). Dentro desses objetivos, elementos que constituíam a política, a economia, a história, a geografia e, sobretudo, a cultura do país, foram amplamente explorados até que se edificasse uma “consciência nacional”.

Benedict Anderson acredita que o nacionalismo e a nacionalidade são produtos culturais específicos, com legitimidade emocional profunda, e, como tal, precisam ser compreendidos a partir de suas origens históricas e das transformações de significados ao longo do tempo (ANDERSON, 2008, p. 30). É nesse sentido que Rouanet procura compreender a nacionalidade brasileira. Para ela, a consciência nacional do Brasil, assim como em outros países, foi historicamente arquitetada, principalmente a partir da propagação do Romantismo pelo país, o qual ajudou a difundir, por meio de sua literatura, o conhecimento das delimitações geográficas do Brasil, os seus costumes, as suas origens e os fatos históricos que possibilitaram situar o país em determinada temporalidade, garantindo, para a nova nação, uma consciência histórica significativamente demarcada.

A literatura tomou parte nesse projeto de construção da Nacionalidade e desempenhou, aí, uma função efetiva. Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamentos topográficos, romances ou descrições geográficas, crônicas ou dissertações etnográficas – podia ser instrumento para atingir o objetivo visado. Com uma condição: era preciso que o que se escrevesse fosse considerado “útil e precioso” para a pátria. Os livros úteis e preciosos eram exatamente aqueles que pudessem contribuir para desenhar os contornos de uma imagem do Brasil [...] E, nesse sentido, a literatura tinha muito para dar e seus serviços podem mesmo ser considerados indispensáveis. (ROUANET, 1999, p. 17-18).

Dentro desse propósito, a literatura desempenhou papel importantíssimo, visto que, por meio dela, foi possível tornar “palpável”, para os brasileiros, os fatos e dados da história da nação e disseminar os aspectos que tornavam o *Brasil brasileiro*, a saber, a sua terra, o seu povo, a sua fauna e a sua flora. À literatura, portanto, coube o papel de tornar visíveis os motivos nacionais, delineando os traços do povo que ajudou a dar origem ao país, da natureza que fascinava o estrangeiro pela sua exuberância e exotismo³⁹, e dos costumes de nossa gente, enfim, delinear um mapa de tudo o que poderia caracterizar o país que estava *em formação*.

Para Antonio Candido, a nossa tradição literária teve início com os árcades mineiros, os quais foram os primeiros a tornar contínua a produção literária no país e apresentar o desejo de

³⁹ Mariza Santos e Maria Angélica Madureira explicam que a constituição das imagens do Brasil do século XIX, e da América como um todo, foi profundamente contaminada pelo do olhar do europeu. Para elas, a visão do homem americano sobre suas belezas naturais, seu povo e seus costumes recebeu os influxos da visão do estrangeiro sobre a América e os americanos: “As imagens revelam o quanto a formulação do olhar americano foi emoldurada pela perspectiva europeia. Enfatizando o exotismo das nossas diferenças, constituiu-se um imaginário extremamente demarcado. As expedições científicas, prática inaugurada no século XVII, intensificaram-se ao longo do século XIX, e os relatos que delas resultaram foram os responsáveis pela criação deste imaginário que não somente modelou a percepção europeia sobre a América como também a dos americanos sobre si próprios”. (SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Literaturas brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 62).

fazer *literatura brasileira*, transmitindo-lhe um caráter mais nacional. Em meados do século XVIII, o Arcadismo – que para o crítico literário compreende também a Ilustração e o Neoclassicismo – marca o momento decisivo em que a literatura brasileira começa a adquirir caracteres orgânicos de sistema literário, apresentando um número considerável de escritores conscientes de sua função, público leitor e obras de estilos linguísticos semelhantes (CANDIDO, 1981, p. 43). No entanto, somente nos primeiros anos do século XIX a produção literária brasileira ganhou pleno desenvolvimento em decorrência da ampliação do ambiente de discussão intelectual a partir da transferência da corte portuguesa para o Brasil, e o início do processo de Independência, que ocasionou transformações significativas no país como a criação de uma imprensa nacional⁴⁰, a publicação de periódicos e a criação de escolas superiores:

Foi a nossa Época das Luzes, acarretando algumas conseqüências importantes para o desenvolvimento da cultura intelectual e artística, da literatura em particular. Posta em cavaleiro entre o passado tateante [*sic*] e o século novo, que se abria triunfal com a Independência, viu o aparecimento dos primeiros públicos consumidores regulares de arte e literatura; a definição de posição social do intelectual; a aquisição, por parte dele, de hábitos e características mentais que o marcariam até os nossos dias (CANDIDO, 1981, p. 227).

A partir da chegada da família real portuguesa ao Brasil, o país passou por profundas transformações, principalmente para a literatura nacional, que viu surgir um número maior de escritores conscientes de seu papel na nação que se formava, e também na recepção da produção desses escritores. Agora, a literatura dita brasileira apresentava um público maior, que se reconhecia nas obras de seus escritores e nelas identificava os elementos que a tornavam nacional. Após a Independência essa consciência nacional intensificou-se, e o anseio de ver-se livre culturalmente tomou posse de nossos intelectuais e daqueles que liam e apreciavam as suas obras.

Destarte, Portugal se viu menos “dono”, política e economicamente, de sua antiga colônia, e, sob um sentimento de tutela perdida, procurou assenhorear-se da produção intelectual brasileira, apresentando como justificativa a língua em que a literatura do país é produzida, estabelecendo, dessa forma, o domínio cultural sobre sua ex-colônia.

Benedict Anderson explica que a língua não é um fator determinante na origem dos estados nacionais e conseqüentemente do nacionalismo nos países americanos, pois estes tinham como língua oficial aquela de sua antiga metrópole (ANDERSON, 2008, p. 84). No caso do Brasil, essa língua em comum foi vista como elemento que servia de justificativa tanto para o domínio

⁴⁰ Benedict Andersen acredita que o chamado “capitalismo tipográfico” ajudou no processo de criação e fixação de línguas oficiais nas nações e, conseqüentemente, proporcionou a construção de uma imagem de antiguidade, seria essencial à ideia subjetiva de nação. ANDERSON, 2008. *Op. cit.*, p. 79-81.

cultural, por parte de Portugal, quanto para a independência definitiva, por parte do Brasil, uma vez que a nação europeia considerava-se detentora da cultura de sua ex-colônia por esta não apresentar características linguísticas próprias, enquanto que a nova nação reconhecia-se livre também nas letras, pois via em sua língua elementos diferenciadores do português falado em Portugal, a saber, a cadência e a existência de termos indígenas. Como podemos perceber, a literatura brasileira do século XIX vê-se situada entre a consciência nacional e o anseio português de manter o país sob seu domínio cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se pensarmos na significação da literatura e da história no processo de construção do nosso “espírito nacional”⁴¹ durante o século XIX, podemos concordar que elas apresentaram funções totalmente distintas, mas tiveram o mesmo grau de importância dentro do procedimento constitutivo da nação. Ao historiador, afirma João Cezar de Castro Rocha, coube o papel de esquecer fatos que pudessem comprometer a unidade nacional e recordar os que a favoreciam, enquanto que o literato desempenhou o papel de disseminação dos fatos comprovados pelo historiador, tornando-os mais interessantes ao povo por intermédio da linguagem literária (ROCHA, 1999, p. 40-43).

Porém, enquanto o historiador lidava apenas com a verdade histórica nacional, comprovada por meio de documentos e fatos reais, o escritor, gozou de maior liberdade de atuação, permitindo-se lançar na reconstrução do passado do Estado-nação com base na sua imaginação criadora, capaz de preencher livremente os “espaços vazios” da história de seu país, garantindo a este um passado repleto de simbologias e idealizações. Este preenchimento de vazios e a construção de uma consciência nacional, para nós, foi o grande papel desempenhado por nossos escritores românticos.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. O romantismo. In: **História da filosofia**. Trad. de Antônio Ramos Rosa e Antônio Borges Coelho. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, v. VIII, 1984.

⁴¹ Tomamos de empréstimo de Marcelo Peloggio tal expressão, significando, portanto, as grandes realizações de um povo nos mais diversos âmbitos do saber. Cf. PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: o papel civilizador da natureza. In: HELENA, Lúcia (org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 187.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Vol. II. São Paulo: Leya, 2011.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. In: J. GUINSBURG (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 23-50.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo II. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: o papel civilizador da natureza. In: HELENA, Lúcia (org.). **Nação-invenção**: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 187-194.

ROCHA, João Cezar de Castro. História. In: JOBIM, José Luís (org.). **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 31-64.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (org.). **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 9-30.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Trad. de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. **Literaturas brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d.

OBSCENO NA CENA ARISTOFÂNICA

Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará

A comédia antiga grega põe em cena o obsceno, o que normalmente não se mostra em cena, isto é, o imundo, repulsivo, nojento, odioso, ofensivo, o que mancha e contamina (HENDERSON, 1991, p. 3). O próprio ator do teatro cômico já se apresenta obsceno, ao trazer, costurado às suas vestes, um falo postiço, cuja ponta vermelha fica à mostra. A cena cômica lida com dois tipos de obsceno: o sexual e o escatológico. O sexual se liga aos prazeres de Afrodite e Eros, enquanto o escatológico se liga às necessidades fisiológicas de eliminação de alimento, bebida e gases.

Aristófanes na peça *Paz* de 421 a.C. expressa muito bem a separação dos dois tipos de obscenidades na seguinte passagem, quando um dos escravos descreve o escaravelho, a quem deve alimentar com fezes:

Segundo Escravo

[...] (aos espectadores) E vocês aí, se alguém souber me diga onde hei-de ir arranjar um nariz sem buracos. Não há lida mais enfadonha do que preparar – amassa que amassa – a paparoca para um escaravelho. Lá o porco, ou mesmo o cão, como a merda sai, assim se atiram a ela, sem mais aquelas. Mas o fulaninho enche-se de empáfia, faz-se caro, e não se digna comê-la, se não lha sirvo moída, depois de um dia inteiro às voltas com ela, que nem torta amassada para a patroa. [...] o raio do bicho, dobrado para a frente que nem um lutador, dentes num vaivém, às voltas com a cabeça e as patas [...]. Um nojo, a criaturinha, fedorenta, e então comilona! Que deus nos terá mandado esta praga, não faço ideia. Afrodite não me parece, nem as graças, com certeza. [...] Não pode ser outra coisa senão um prodígio de Zeus...Merdante!⁴² (ARISTÓFANES, *Paz*, vv. 20-42).

Encontramos exemplos de obscenidades dos dois tipos nas onze peças de Aristófanes. A comédia grega tem sua origem nos cultos dionisíacos de fertilidade. Aristóteles na *Poética* 1449a afirma que ela nasce dos que entoavam o canto fálico, que fazia parte de uma procissão do falo ou uma falofória, nas Dionísias Rurais.

Acarnenses é a peça mais antiga que Aristófanes nos deixou. Ela é de 425 a.C. e traz uma paródia de uma Dionísia Rural e de um canto fálico:

Justinópolis:

⁴² Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (1989).

Phales, cumpanhêro de Baco,
 Cum ele fulia, perambula de noite, pula cerca, amadô de rapaz,
 Dispois de seis ano falo cuntigo e volto feliz pro meu povoado,
 Por tê feito trégua pra mim, que de confusão, de bataias
 E dos Bataião tô apartado.
 É que é muito mais agradave, ó *Phales*, *Phales*!
 Incontrá no rôbo uma lenhadora moça,
 A escrava Trata do Estrimodoro, vindo lá do monte,
 Levantá ela pelo mei, jogá ela no chão e tirá o caroço dela.
 Phales, Phales!
 Se tu bebê cum a gente, na saída da bebedêra,
 De manhã tu vai inguli um pratão da paz;
 E o iscudo vai tá pindurado na larêra.⁴³ (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 264-279).

O obsceno sexual também se apresenta sem relação direta com a fertilidade da terra ou humana, mas para o escárnio dos políticos, na peça mais representativa da sátira política aristofânica, *Cavaleiros*, de 424 a.C., em que a disputa ou *agón* entre dois aduladores do povo pelo governo de Atenas tem como pré-requisito básico para o cargo ser devasso no sentido político e sexual:

Salsicheiro

Coa breca! Trufos de manga não me faltam, desde os tempos de menino. Já então eu fintava os cozinheiros com esta conversa: “Olhem rapazes! Estão a ver? Vem aí a Primavera: uma andorinha!” Eles punham-se a olhar e eu - zás! – deitava a unha a um naco de carne.

[...]

E fazia-o sem dar nas vistas. Mas se algum deles dava por ela, eu escondia o furto no rabo, e negava a pés juntos. A ponto que um tipo qualquer, um desses políticos que por aí andam, quando me viu naquela manobra, se saiu com esta: “Não há dúvida, este rapaz está talhado para governar o Povo.”

Demóstenes

Pois acertou em cheio. E está-se mesmo a ver como é que ele chegou a essa conclusão: se tu juravas falso depois de roubares e tinhas...a coisa metida no rabo!⁴⁴ (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, vv. 417-428).

A censura, de acordo com Aristóteles, na *Poética*, se liga aos mais vulgares, enquanto os hinos e encômios aos mais veneráveis:

Ora parecem gerar toda a poesia umas duas causas, e estas, naturais. Pois o imitar é inato aos homens, desde crianças (e nisto diferem dos outros animais porque é o mais imitador e faz as primeiras aprendizagens pela imitação), e o alegrarem-se nas imitações todos. E o sinal disto é o que vem dos fatos: pois as coisas que olhamos com tristeza, as imagens destas de preferência as mais exatas nos alegramos ao contemplar, como as formas das mais desprezíveis feras e cadáveres. [...] Desde o início os naturalmente mais propensos a tais coisas aos poucos deram origem à poesia desde as improvisações. Ora a poesia foi separada conforme os caracteres particulares: pois os mais veneráveis imitavam as belas ações e as deste tipo, mas os mais vulgares, as dos vis, compondo primeiro censuras, como os outros, hinos e encômios⁴⁵ (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b).

⁴³ Nossa tradução, com versão matuta para os personagens do campo (2014).

⁴⁴ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (1985).

⁴⁵ Nossa tradução (2014).

Aristófanes em *Cavaleiros* faz uma apologia ao ato de censurar os maus, como forma de honrar os bons, mas as obscenidades de que Arifrades é acusado parecem ocultar algo de sua possível irreverência em relação aos lugares sagrados, como discípulo de Anaxágora, pela ambiguidade dos termos sexuais e religiosos. A censura e o louvor também parecem se confundir, uma vez que Arignoto era um famoso citarista, mas Arifrades também era reconhecido e teria inventado algo, que se traduz num ato descrito como extrema obscenidade:

Coro

Mandar piadas a essa cambada que para aí anda, não tem nada de censurável; é antes uma homenagem prestada à gente de bem, para quem saiba ver as coisas como elas são. Porque se o tipo que está a precisar de ouvir umas palavras duras fosse suficientemente famoso, escusava eu de mencionar aqui o nome de um amigo. É que se Arignoto é bem conhecido de todo aquele que sabe distinguir o branco...do ritmo órtio, tem, no entanto, um irmão que lhe não é nada quanto à maneira de ser, esse Arifrades, um valdevinos rematado. E mais, é-o e com muito gosto. E se fosse só valdevinos, mesmo um valdevinos de primeira categoria, já nem se reparava. Mas arranjou uma melhor para lhe juntar: anda pelos alcouces a emporcalhar a língua, com lambidelas imundas, a barba num nojo, a incendiar vergonhas. Depois faz cantigas à moda de Polimnesto e emparceira com Eónico. Quem não sentir um asco profundo por tal fulano, nunca há-de beber conosco da mesma taça⁴⁶ (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, vv. 1274-1289).

Arifrades volta a ser mencionado com relação às mesmas obscenidades, em *Vespas*, de 422 a.C., que é uma sátira aos tribunais de Atenas. Dessa vez, a família toda é mencionada. Em *Cavaleiros*, o coro parece referir-se indiretamente aos dois antagonistas da peça, através de Arignoto e Arifrades:

Coro

Ó afortunado Autómenes, como te felicitamos.
Geraste filhos que são excelentes artistas.
Primeiro, essa criatura estimada por todos, tão hábil,
Um citaredo incomparável, sempre seguido pela simpatia do público;
depois o outro, o ator, hábil além de toda expectativa;
por fim, Arífrades, de longe o mais bem dotado:
o pai um dia jurava que, sem lições de ninguém,
mas por sua habilidade inata, ele aprendeu sozinho
a manejar a língua, cada vez que entrava nos lupanares⁴⁷ (ARISTÓFANES, *Vespas*, vv. 1275-1283).

Na peça *As Nuvens*, que teve sua primeira encenação em 423a.C., sendo mais recente a versão que nos restou, entre 420 e 417 a.C., o jovem Fidípides deverá ser educado pelo discurso

⁴⁶ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (1985).

⁴⁷ Tradução de Junito de Souza Brandão (1986).

vencedor (Justo X Injusto) de uma disputa ou *agón*. Pelos argumentos do Justo, percebemos que a educação tradicional formava guerreiros, já a educação moderna forma oradores inescrupulosos. O Injusto argumenta sobre a proibição dos prazeres da carne na educação do Justo e oferece ao jovem a possibilidade de prazeres sexuais com rapazes e mulheres casadas, sob o pretexto de que nem o grande Zeus se absteve de tais prazeres. Como um simples humano poderia resistir a eles? Eis a reação do argumento justo:

Justo

Quê?! E se por ter acreditado em você
 lhe enfiarem um rabanete
 no rabo e o esfolarem com cinza?
 Ele terá algum argumento para
 afirmar que não é um esculhambado?⁴⁸ (ARISTÓFANES, *Nuvens*, vv. 1083-4).

O mesmo tipo de referência veremos na peça *Aves*, de 414 a.C., que retrata a palavra como o maior poder de todos. Sendo as aves persuadidas de que têm direito ao cetro dos deuses, por serem anteriores a eles, de acordo com o protagonista da comédia, Pisetero ou Bom de Lábria, na tradução de Adriane Duarte, elas compõem um argumento sobre a sua antiguidade e origem ligada a Eros:

Muitos rapazes belos se recusavam,
 mas no fim da juventude, graças ao nosso poder,
 os homens que os amavam abriram-lhes as pernas
 em troca de uma codorna, um porfirião,
 um ganso, uma ave persa⁴⁹ (ARISTÓFANES, *Aves*, vv. 705-7).

O plano de greve de sexo torna *Lisístrata*, de 411 a.C., a peça mais obscena de Aristófanes, vista, por muito tempo, com reservas pelos estudiosos mais antigos. Mas, segundo Byl (1991, p. 53-66), na segunda metade do século XX, os críticos mudaram seus comentários sobre a obscenidade em Aristófanes e, de modo geral, afirmam que *Lisístrata* é a peça mais obscena que já surgiu no teatro, mas exprime o amor da paz e da vida, que só se perpetua pelo amor físico e pelo prazer retirado dele, e que o riso de *Lisístrata* manifesta a saúde vital dos gregos e de toda a espécie humana. Byl afirma ainda que a sobrevivência de Aristófanes dá-se devido a sua agressividade e sua obscenidade, que ele considera as fontes do riso.

Em um artigo anterior, Byl (1989, p.111-126) afirma que a obscenidade, que pode ser ligada às origens da comédia (Aristóteles, *Poética*, 1449a), em sua profusão do tipo sexual no teatro

⁴⁸ Tradução de Gilda Maria Reale Starzysnki (1987).

⁴⁹ Tradução de Adriane da Silva Duarte (2000).

de Aristófanes está estreitamente ligada à colocação de mulheres em cena, demonstrando assim que as três peças de mulheres em Aristófanes contêm um número bem maior de obscenidades sexuais do que escatológicas. Se *Lisístrata* é sobre sexo, ela é também sobre religião, pois, como Reckford (1987, p.301-311) afirma, um até implica o outro, e neste plano, como nos genuínos ritos de fertilidade (Cf. as Tesmofórias), a retirada sexual temporária das mulheres contribui para uma melhora no casamento e procriação.

Segundo hábito de Aristófanes, a segunda metade da peça, após a parábase⁵⁰, é consagrada a uma série de cenas nas quais serão expostos os resultados da primeira metade, neste caso, o da greve de sexo das mulheres. O primeiro destes resultados é que as mulheres fechadas na Acrópole procuram fugir. Dois detalhes são interessantes e surpreendentes nesta passagem: o primeiro é que são as mulheres mesmas a sentirem as consequências de seus próprios atos, elas querem voltar para seus maridos, antes mesmo que se mostre algum indício do resultado da greve neles. O outro detalhe que surpreende nessa parte é o fato de as mulheres ficarem fechadas na Acrópole, quando, no prólogo, o plano de Lisístrata era que elas permanecessem em casa, para excitarem os homens e fazê-los desistir da guerra. Mas também há de se notar que, no início, foi observado que o plano das mulheres deve-se à transformação da cidade em uma grande família; nesse caso, nada mais justo do que fazer da Acrópole a casa das mulheres, onde os homens não pudessem entrar.

A cena das mulheres tentando desertar da Acrópole traz os modos mais absurdos de fuga e de desculpa para ela (vv. 718-727). O interessante é que este episódio da tentativa de deserção das mulheres vem à cena do mesmo modo do prólogo, como se fosse tudo reiniciado: Lisístrata aparece preocupada e faz suspense para desvendar o motivo de sua agitação ao coro das mulheres, que a interroga; e, ao declarar que as mulheres querem fugir para suas casas, ela dá três exemplos: surpreendeu uma alargando a abertura, numa alusão obscena, que dava acesso à gruta de Pã, divindade também associada à licença feminina, além de ser o local onde se passará o episódio de Mirrina Cinésias, ilustrador da greve de sexo das mulheres; uma outra escorregava por um cabo, símbolo fálico, para fugir; e uma terceira tramava voar sobre um pardal, também um símbolo fálico, para a casa de Orsíloco⁵¹, que completa a imagem de pássaros, categoria bem explorada pela Comédia em jogos obscenos, bem como pode representar o aspecto fantasioso da satisfação dos desejos lascivos das mulheres trancadas na Acrópole, além de acenar para o oráculo que Lisístrata elabora em seguida, com andorinhas e poupas, simbolizando os órgãos dos dois sexos.

A tentativa de fuga é representada na cena por quatro mulheres, e mais precisamente por

⁵⁰ Interlúdio coral, normalmente no meio da peça, em que o coro se dirige aos espectadores em nome do poeta.

⁵¹ Alusão ao pênis, com radical que o aproxima de “levantar” e “ereto”.

três, já que a quarta só acrescenta sua queixa sobre o barulho das corujas: a primeira vem protestando que sua lã de Mileto se gasta em casa, e por isso deve ir estender sobre a cama, em que o sentido obsceno é enfatizado pela omissão do objeto que se estende; a outra havia se esquecido de pelar o linho, e quer ir retirar a pele, com clara alusão à glândula do pênis; as dores do parto surpreenderam a terceira no recinto sagrado de Atena, quando, no dia anterior, nem estava grávida, e, para convencer Lisístrata de sua gravidez, pôs o elmo sagrado sobre o ventre, na representação do ventre vazio pela guerra, e, certamente, considerando-se que em *Tesmoforiantes* há referência à maternidade (também fingida), deve aludir a algum traço do ritual de fertilidade; e as corujas que impedem outra de dormir. Lisístrata então as reanima a suportarem mais um pouco, informando-lhes da existência de um oráculo, burlescamente elaborado, que lhes dá a vitória, e assim elas tornam a entrar na Acrópole:

Lisístrata

Mas quando as andorinhas se encolherem em um mesmo lugar,
fugindo das pupas e abandonando os falos,
haverá repouso dos males, e as coisas de cima e as de baixo
inverterá Zeus Altitonante...⁵² (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 770-772).

Começa então a pintura dos efeitos de uma contingência prolongada nos homens. Trata-se, nesta cena, de um caso particular: Mirrina (*Myrrine* ‘ramo ou coroa de mirto’, metáfora do órgão feminino), ilustra a greve conjugal por frustrar sexualmente seu marido Cinésias (de *kineo* ‘mover’, ‘agitar’). Ele vem ao pé da Acrópole implorando por sua mulher, ela consente em descer para abraçar o filho, que Cinésias trouxe nos braços de um escravo cita, para convencê-la a isso. E, descendo até a gruta de Pã, Mirrina finge que vai ceder, mas o abandona bruscamente. Aristófanes escolheu os nomes desses dois personagens especialmente para esta cena, pois há um jogo sobre o nome de Cinésias do demo de Paionida, que traduzimos por “Penétrias de Batida⁵³”, pois, ao ouvi-lo, Lisístrata afirma que é um nome famoso entre as mulheres, e que Buquerina, como traduzimos Mirrina, não o retira da boca (vv. 853-5), numa alusão expressamente obscena, considerando-se ainda que Buquerina representa a vagina. Desse modo, é interessante notar que ela seria a própria personificação da abertura da Acrópole, numa maior integração das mulheres à cidadela; como as suas portas, na primeira parte da peça, haviam simbolizado a abertura das mulheres.

E se segue a cena em que Buquerina atiza ao máximo o desejo de Penétrias, através de pretextos para criar um cenário completo ao ato amoroso. E quando Penétrias já não aguenta mais,

⁵² Tradução de Ana Maria César Pompeu (2010).

⁵³ Na dissertação de mestrado (1997) e na publicação da tradução de 1998 (Editorial Cone Sul). Traduzimos os nomes próprios: Lisístrata é Liberatropa; Mirrina é Buquerina; Cinésias é Penétrias.

ela volta para dentro da Acrópole, deixando-o a gritar com suas convulsões dolorosas. Dá-se um dueto entre Penétrias e o coro dos velhos: ele, deitado sobre uma esteira de juncos, atira gritos dolorosos num ritmo lasso. Os velhos se aproximam dele e o cercam, lamentam seu estado, e Penétrias, induzido pelo coro de velhos, lança contra sua mulher uma maldição burlescamente obscena (vv. 972-979):

Impura, impura, sim ó Zeus, Zeus.
Oxalá, como a um montão de pó
fazendo-a girar e piruetar
em um grande furacão com raios,
tu a fosses levando; então a deixasses
e ela fosse trazida de novo à terra,
em seguida, subitamente,
sobre esta vara pudesse espetar-se (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 972-979).

Na segunda parte desta cena, pois não parece haver intervalo entre a maldição obscena de Penétrias e a entrada do novo personagem (vv. 980-1013), um arauto espartano chega a Atenas e encontra Penétrias, revelando a ele os sucessos da greve em Esparta. Eis que começa uma longa falofória⁵⁴, pois é a Grécia inteira que, desta vez, sofre a tortura de Penétrias. Os dois homens portam um falo ereto enorme, e assim se reconhecem na mesma situação. É a partir desse diálogo que Penétrias fica ciente da trama das mulheres e resolve convocar os embaixadores com poderes para tratar da paz entre Atenas e Esparta e seus respectivos aliados. O arauto lacedemônio já vem com a informação de que as mulheres estão em greve de sexo e só a deixarão, quando os homens resolverem a questão da paz.

Os semicoros de velhos e mulheres terminam as hostilidades e se unem. Os velhos só conservam, desde a parábase, o *somation*, a malha que ficava sob as vestes. As mulheres se oferecem para ajudar os velhos a recolocarem as túnicas, adulam-nos, retiram-lhes um mosquito do olho e os beijam à força. Esta cena faz prever o desfecho que está próximo, porque marca o apaziguamento entre os dois coros inimigos e termina por uma vitória pacífica do coro das mulheres (vv. 1014-42). Solomos (1972, p. 184), comentando esta peça, diz que pela separação e depois reunião desses dois coros, masculino e feminino, *Lisístrata* faz lembrar, de alguma maneira, os andróginos que o Banquete de Platão apresentará como uma pura invenção de Aristófanes. Ele afirma que esses dois coros enquanto separados se procuram o tempo todo, seja por ódio ou por desejo, e se reúnem enfim formando um conjunto dançante hermafrodita. Pois alguns anos apenas separam *Lisístrata* da época presumida do *Banquete* de Agatão (que é personagem de

⁵⁴ Festas com procissões em que se carregava um falo de madeira em honra a Dioniso. Aqui o termo é literal “carregar o falo”, o pênis postiço dos atores da comédia.

Tesmoforiantes) e de *Aves* e sua parábola cosmogônica. Então se pode supor que Aristófanes mostrasse, nessa época, uma preferência para as parábolas cosmogônicas e antropológicas. A parábola dos andróginos provém certamente de uma passagem de Aristófanes ignorada por nós, mas conhecida de Platão.

Uma longa cena em versos trímetros (vv. 1072-1188) nos faz assistir ao fim de todas as lutas e ao triunfo das mulheres. Embaixadores de Esparta e de Atenas entram sucessivamente na orquestra. Liberatropa por sua vez desce da Acrópole. Os embaixadores chegam todos em estado deplorável de ereção, que é apresentada como uma doença. Primeiro chegam os espartanos, que, na descrição do coro, parecem ter jaulas para porcos em torno das coxas, pelo volume do pênis resultante de sua excitação. E, em seguida, chegam os nascidos da terra, *autokhthones*, com os mantos afastados do ventre, como lutadores, pelo mesmo motivo dos espartanos. Só Liberatropa é que poderá libertá-los desse sofrimento. O coro aconselha Liberatropa a agir de um modo que reúna características masculinas e femininas: ela tem que ser “terrível e delicada, boa e má, venerável e doce, multi-experiente” (v. 1109), para fazer com que os representantes de Atenas e Esparta sejam encantados por ela e a tornem o árbitro das negociações entre eles. E assim ela traz a personagem muda Reconciliação, que apaziguará as principais cidades da Grécia, e o corpo da jovem servirá como um mapa nas discussões sobre colônias das duas cidades guerreiras. Antes, porém, Liberatropa prega um sermão aos ministros de Esparta e de Atenas, cuja atenção é tão dividida entre a situação diplomática e as atrações da cortesã, que representa a Reconciliação, que eles caem numa linguagem ambígua e chegam a um entendimento (vv. 1162-1172).

A Reconciliação surge como uma imagem invertida da Acrópole com mulheres no seu interior, pois ela é uma mulher com as cidades da Grécia em seu corpo. Assim, até mesmo nessas imagens maiores, os planos estão entrelaçados. E então, para negociar com os homens mais novos, é o corpo da mulher que ficará exposto para as discussões políticas. Dessa vez é a linguagem da *pólis* a que os homens não atentarão, envolvidos que ficam pelas partes genitais da moça, ao contrário das negociações com os velhos, que não atentavam para as referências ao plano de greve de sexo, encoberto pela tomada da Acrópole. Eles são convidados então a entrarem na cidadela e fazerem juramentos de paz, ao que eles respondem (vv. 1173-4): “Embaixador ateniense: Quero agora me despir para nu lavar a terra. /Embaixador lacedemônio: E eu antes levar excremento, pelos Dióscuros.” Edwards (1991, 157-179) nos explica que a paz e o retorno ao trabalho se mostram como a relação sexual, seja por coito vaginal (o ateniense) ou anal (o espartano); as metáforas para as atividades sexuais pressupõem o uso agrícola do esterco para reabastecer a fertilidade do solo.

Na disputa das partes da jovem, os atenienses ficam com a vagina, Équinos (*Ekhinous*

ou *Ekhinos*, cidade da Tessália, ao noroeste do golfo Malíaco, controlada pelos espartanos desde 426 a.C.; mas *ekhinós* significa “ouriço”, alusão às partes púbicas de Reconciliação) e o golfo Malíaco (*kolpos* significa “golfo” e “vulva”; *Melia* é referente ao mar Egeu, mas também é “pomo”, especificando assim a forma da cavidade vaginal); e os espartanos, com o ânus, Pilo (de *pyle* ‘porta’, cidade da Messênia, que ficou no poder dos atenienses desde 425 a.C. e foi recuperada por Esparta em 410 a.C.), e as pernas dela, Mégara (a palavra *skele* ‘pernas’ está por *teikhe*, ‘muros’), é dividida entre eles, já que se trata de um par. Há a discussão de que toda esta cena ilustra as diferentes preferências sexuais dos espartanos e dos atenienses, e, assim, o gosto dos espartanos por relações homossexuais. No entanto, devemos recordar que foram os espartanos os primeiros a capitularem. Então, de qualquer maneira, eles foram os mais atingidos pela greve de sexo das mulheres, o que demonstra que Aristófanes não os determina como homossexuais, exclusivamente, já que os considera, de algum modo, até mais apegados a suas esposas do que os atenienses.

A peça *Tesmoforiantes*, também de 411 a.C., não tem o seu tema voltado para o sexo, mas para o gênero feminino, trazendo segredos das mulheres que nem Eurípides ousara revelar, de acordo com o seu próprio parente, travestido de mulher no meio delas, tentando defender o tragediógrafo da acusação de misoginia, que poderia resultar na sua condenação à morte pelas mãos das mulheres que celebravam as Tesmofórias:

Pois eu mesma, em primeiro lugar, para não falar de outra,
sei bem das minhas maldades; aquela então
a mais terrível, quando casada há três dias,
e o meu marido dormia junto a mim. Eu tinha um amante,
que tinha me desflorado aos sete anos.
Este pelo desejo tinha vindo roçar à minha porta.
Logo compreendi; então desci da cama devagarinho.
Mas meu marido perguntou: "Para onde desces? Aonde?"
"Sinto cólica na barriga, ó marido, estou mal;
então vou ao banheiro." "Então vai".
Daí ele esmagava grãos de zimbro, endro e sálvia.
Eu joguei água sobre os ferrolhos
e fui encontrar o amante, depois apoiei-me
perto do altar de Agieú, curvando-me encostada ao loureiro.
Isto jamais Eurípides disse, vejam vocês;
nem que trepamos com escravos
e almocreves, quando não temos outro, ele não disse;
quando em trepadas mais longas com um qualquer
à noite, pela manhã mastigamos alho,
para que, pelo cheiro, o marido vindo da guarda,
não suspeite de que agimos mal⁵⁵ (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv. 476-496).

A peça *Rãs*, de 405 a.C., também terá Eurípides como personagem, mas dessa vez será

⁵⁵ Tradução de Ana Maria César Pompeu (2015).

póstumo, pois o poeta trágico morrera no ano anterior, e Aristófanes faz o próprio deus do teatro, Dioniso (Baco), ir ao Hades resgatar Eurípides, por sentir muita falta dele. Novamente o tema é literário, pois Dioniso servirá de juiz na eleição do melhor poeta trágico do Hades, numa competição entre Ésquilo e Eurípides, para salvar a cidade, que se ressentia da falta de bons poetas trágicos. Sófocles tinha morrido no mesmo ano que Eurípides.

Percebemos, logo nos primeiros versos da comédia, a preocupação com o desgaste das piadas no teatro, que se traduz em referências obscenas escatológicas, mais apropriadas às coisas do fim (*skór, skatós*, “excremento”):

Xântias: Devo ou não, meu amo, dizer uma daquelas minhas habituais graçaças, que sempre provocam o riso nos espectadores?

Baco: Por Zeus, diz o que quiseres, exceto, “estou apertado”. Evita dizê-lo, pois esse gracejo já se tornou repugnante.

Xântias: Não poderei dizer outro chiste qualquer?

Baco: Exceto, “como estou apertado!”

Xântias: Como? Direi então a grande pilhéria?

Baco: Por Zeus, diz logo – basta que não me digas uma coisa...

Xântias: Qual?

Baco: Que me venhas a dizer, depois de mudares a recoveira do ombro, que estás com vontade de evacuar.

Xântias: Nem mesmo devo dizer que, sobrecarregado com tamanho fardo, se não aparecer alguém que me alivie dele, eu vou soltar um traque?

Baco: Isto não, eu te suplico, a não ser que desejes fazer-me vomitar⁵⁶ (ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.1-11).

As duas comédias aristofânicas do século IV a. C., não tendo mais como cenário a guerra do Peloponeso, que foi concluída com a derrota de Atenas para Esparta, em 404 a.C., não apresentam o mesmo vigor no entrelaçamento temático próprio do período de plena democracia e sentido de pertencimento à *pólis* “mais esplendorosa da Grécia”, Atenas.

Em *Assembleia de Mulheres*, de 392 a.C., as mulheres vestidas de homens participam da Assembleia, lugar restrito aos homens, e votam entregar o poder para elas mesmas. Praxágoras, a líder feminina, instituiu um “comunismo” pleno, em que tudo será de todos, até mesmo as mulheres:

Bléfiro

Se um tipo vê uma moça e fica pelo beicinho, no ar por ir para a cama com ela, pode leva-la de empréstimo; depois dorme com a garota e fica tudo por conta do fundo comum.

Praxágora

Nada disso! Pode até dormir com ela de borla! Porque eu vou pô-las em comum para todos os homens; quem quiser pode ir para a cama com elas e fazer-lhes um

⁵⁶ Tradução de Junito de Souza Brandão (1986).

filho.

Bléfiro

E se vão todos atrás dos borrachinhos, mortos por fazerem amor com eles? Como há de ser?

Praxágora

As feionas e narigudas põem-se ao lado das beldades. E quem quiser uma lasca, tem de se haver primeiro com um camafeu.

Bléfiro

E nós, os velhos? Como é? Se fizermos primeiro amor com as feias, será que a coisa não nos deixa ficar mal, antes de chegarmos a essa fase de que estás a falar?⁵⁷ (ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv. 611-620).

Em *Pluto*, última peça que temos de Aristófanes, de 388 a.C., o camponês Crêmilo promove a cura da cegueira do deus da riqueza, Pluto, que fará rico todos os justos e, pobres, os injustos. Uma velha vem reclamar a Crêmilo a injustiça que sofreu de Pluto, que tornou rico seu amante pobre, que passa a desprezá-la:

Velha

Ora ouve! Eu tinha um mocinho por amigo, pobrezinho, mas bem parecido e belo e bom. Se eu precisava de alguma coisa, ele tudo fazia ao meu serviço com delicadeza e graça. E eu, pela minha parte, servia-o em todos os seus desejos.

Crêmilo

E o que é que ele mais te pedia, de cada vez?

Velha

Não era muito, porque na verdade, ele tinha um acanhamento excepcional. Costumava pedir-me, em dinheiro, vinte dracmas para um manto e oito para sapatos. Incitava-me a comprar uma tunicazinha para as irmãs e um mantozinho para a mãe; e pedia-me quatro medimnos de trigo⁵⁸ (ARISTÓFANES, *Pluto*, vv. 975-986).

As duas peças finais se voltam à convenção imposta por decretos, que aparentemente são justos no aspecto social, mas que têm sua seriedade quebrada ou senão desvendada pela interferência das relações humanas, que se traduzem no sexo entre jovens e velhos, rompendo a reciprocidade do prazer e a vitalidade e fertilidade da geração de filhos, tão exaltadas nas primeiras peças de Aristófanes.

O obsceno seja sexual ou escatológico está presente em todas as comédias de Aristófanes e desempenha um papel fundamental no estabelecimento do cômico, ao não perder de vista o biológico ou animal do homem, no grotesco de onde parte na tentativa de alcançar o divino

⁵⁷ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (1988), com o título *As mulheres no Parlamento*.

⁵⁸ Tradução de Américo da Costa Ramalho (1999).

ou sublime⁵⁹.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. **A Paz**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. 2 edição. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.

_____. **As Aves**. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo, HUCITEC, 2000.

_____. *As Nuvens*. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski. In: **Sócrates**. Nova Cultural, 1987.

_____. **As mulheres no Parlamento**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

_____. *As Rãs*. In: EURÍPIDES E ARISTÓFANES. **Um drama satírico: O Ciclope e duas comédias: As Rãs e As Vespas**. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.

_____. *As Vespas*. In: EURÍPIDES E ARISTÓFANES. **Um drama satírico: O Ciclope e duas comédias: As Rãs e As Vespas**. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.

_____. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

_____. *Os Acarnenses*. In: POMPEU, Ana Maria César. **Dioniso matuto: Uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses para o cearensês**. Curitiba: Editora Appris, 2014.

_____. **Os Cavaleiros**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva.

⁵⁹ Cf. Whitman (1964).

Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

_____. **Pluto (a riqueza)**. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. **Tesmoforiantes**. Tradução, introdução e notas de Ana Maria César Pompeu. Bauru: Edipro, 2015.

BYL, Simon. La comédie d'Aristophane un jeu de massacre. **Les Études Classiques**, tome LVII, n.2, pp. 111-126, Avril, 1989.

_____. La survie de la comédie d'Aristophane. Une face du miracle grec, **Les Études Classiques**, v. LIX, n. 1, pp. 53-66, 1991.

EDWARDS, Anthony T. Aristophanes' comic poetics: *tryx*, scatology, *skomma*. **TAPhA** 121, pp. 157-179, 1991.

HENDERSON, Jeffrey. **The maculate muse: obscene language in Attic comedy**. 2 edition. New York - Oxford: Oxford University Press, 1991.

POMPEU, Ana Maria César. **Dioniso matuto: Uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses para o cearensês**. Curitiba: Editora Appris, 2014.

RECKFORD, Kenneth J. **Aristophanes' old-and-new comedy**. v. 1: six essays in perspective. London: The University of North Carolina Press, 1987.

SOLOMOS, Alexis. **Aristophane vivant**. Texte français de Joëlle Dalegre. Paris: Hachette, 1972.

WHITMAN, Cedric H. **Aristophanes and the comic hero**. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

O POETA E O HADES EM ARISTÓFANES E PLATÃO

Maria Helena Aguiar Martins

Ana Maria César Pompeu

Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo o estudo das peças *Rãs*, *Aves e Paz*, de Aristófanes, bem como textos de Platão (*Fédon*, *Apologia*, *Górgias* e o livro X de *A República*), com o foco em analisar de que maneira o dramaturgo e o filósofo trataram do tema morte e Hades nos textos supracitados. Além disso, trataremos da importância do poeta para a cidade: quando ele é resgatado do Hades pelo Dioniso aristofânico em *Rãs* e pelo mito de Er na figura de Odisseu, aedo de suas próprias aventuras, e único a escolher bem seu destino, a ser costurado no fuso da Necessidade, na *República*. Além disso, o poeta é o único ser eleito a possibilidade de receber asas em *Aves*. Em suma, veremos como o poeta é tratado nas peças aristofânicas e como Aristófanes e Platão abordam a “vida *pos mortem*” em seus textos.

PALAVRAS-CHAVE: Hades, Aristófanes, Platão

DO POETA

Com relação ao poeta, primeiramente, é sabido que Platão compara o poeta e o filósofo em sua *República*. Para ele, o filósofo seria mais capacitado para o ensino dos jovens, desde que o filósofo é capaz de legislar sobre o bom, o belo e o justo. No diálogo *Górgias*, Platão, através do personagem Sócrates, demonstra que lugar o poeta toma entre os artistas. Para ele, o poeta está em último lugar, ficando atrás mesmo do pintor, pois enquanto este apresenta representações de coisas reais, o poeta nos apresenta representações de representações do real. Além disso, o filósofo afirma que os poetas têm sua fonte através de inspiração ‘divina’, portanto não são conscientes, eles mesmos não sabem de onde e o motivo de escreverem seus textos épicos, trágicos ou cômicos.

Já para o dramaturgo Aristófanes, o poeta é louvado: em *Paz*, na parábase, “o coro louva o poeta que livrou a comédia das vulgaridades, pois ele criou uma arte maior, com belas palavras e grandes idéias” (POMPEU, 2011, p. 109). Em *Rãs*, durante uma fala de Eurípidés, Aristófanes diz que o poeta deve ser admirado pela habilidade e pelos conselhos, pois eles (os poetas) tornam

melhores os cidadãos. Em *Aves*, o poeta é o primeiro a louvar a nova cidade (Nefelocócia) e é tratado de forma mais gentil do que os outros visitantes, tanto é que o poeta ditirâmico Cinésias é o único nomeado a receber asas.

Em *As Rãs*, depois do ágon dos poetas, há a decisão de qual o melhor tipo de poeta para a cidade: o bom poeta deve dar bons conselhos à cidade, deve esconder o mal, pois ao apresentá-lo, ensina-o e, como o poeta é considerado o mestre da juventude, deve ensinar coisas úteis e não inúteis. Platão, contudo, afirma que os poetas não são dignos de serem educadores da juventude, pois eles estariam afastados da verdade em três graus, visto que são imitadores. Apesar disso, o próprio filósofo em seus livros I e II de *A República*, afirma que a poesia é a primeira forma de ensinamento.

Aristófanes, em *As Rãs*, diferencia os dois tipos de fazer poético do teatro com os dois tragediógrafos, Eurípedes e Ésquilo, e através do diálogo e ágon entre os dois, discute criação e recepção e aponta como será o futuro da dramaturgia grega.

Apesar de parecer que o filósofo deseja expulsar os poetas, ele engendra um mito em seu Livro X de *A República*, o Mito de Er, que será narrado nesse trabalho posteriormente. Portanto, ele demonstra conhecer o poder do mito e do texto literário. Talvez o que ele queira não seja a expulsão dos poetas da cidade justa, mas a formação da alma baseada na arte. Devemos também atentar para a defesa de Platão em relação à educação através do filósofo e da filosofia.

DO HADES

De acordo com o *Dicionário de Mitologia Greco-Latina* de Tassilo Orpheu Spalding, a definição para Plutão, o senhor do Hades, é:

Deus dos Infernos. Filho de Saturno e Réia, irmão de Júpiter e Netuno. Hades significa ‘o que se enriquece com os despojos humanos’; tem também o nome Orco. Temido pelos súditos, odiado pelos mortais, poucos foram os templos ou altares que os antigos lhe dedicaram. Era invocado de noite, batendo o solo com as mãos. Imolavam-lhe touros e ovelhas negros, ornados de fitas sombrias e fúnebres. Derramava-se o sangue numa fossa, assim como a libação do vinho. As vítimas eram inteiramente consumidas, para que nada pudesse partilhar com o deus. Os animais sacrificados eram sempre em número par, o contrário de todas as outras divindades, que se compraziam no número ímpar, *Numero deus impare gaudet*. No fundo dos Infernos, Plutão nada sabe do que aqui acontece. Saiu das suas sombrias moradas somente para auxiliar seu irmão contra os Gigantes e para raptar Prosérpina (SPALDING, 1965, p. 213).

Com relação ao que acontece às almas depois da morte, Platão, em sua *Apologia*, afirma que há duas possibilidades: (1) O morto não tem existência, nenhuma consciência, ou (2) A morte é

uma mudança de existência. Parece provável que o filósofo tendesse mais a acreditar na segunda opção, pois teorizou e apresentou mitos que defendiam a existência do Hades e o que acontecia às almas lá.

No livro X de *A República*, por exemplo, Platão nos apresenta o Mito de Er, no qual um rapaz chamado Er morre em batalha e ressuscita no décimo segundo dia, a fim de narrar às pessoas sobre os infernos e o que acontece com as almas lá:

Não é a história de Alcino que te vou contar, mas a de um homem valoroso: Er, filho de Armênio, originário de Panfília. Ele morrerá numa batalha; dez dias depois, quando recolham os cadáveres já putrefatos, o seu foi encontrado intacto. Levaram-no para casa, a fim de o enterrarem, mas, ao décimo segundo dia, quando estava estendido na pira, ressuscitou. Assim que recuperou os sentidos, contou o que tinha visto no além (PLATÃO, 2006, p. 456 -614b).

O primeiro lugar em que as almas apareciam era um campo que possuía dois buracos no céu e dois na terra. No meio das aberturas, estavam sentados os três juízes dos Infernos, Minos (possuía o voto de decisão), Éaco (julgava as almas provindas da região europeia) e Radamanto (julgava as almas provindas da região asiática). Os justos iam pelo buraco da direita e do chão, portando uma placa à frente com suas boas ações enquanto vivos. Já os injustos, iam pela abertura da esquerda, portando uma placa nas costas contendo as más ações que praticaram em vida. Depois de muitos anos de sofrimentos (para os injustos) e de tranquilidade (para os justos), as almas voltavam pela abertura da direita, a fim de trilharem o caminho para a reencarnação. Er também viu o que acontecia aos tiranos e pessoas extremamente injustas, como o tirano Ardieu, o qual recebia já castigos por muito tempo e sempre que tentava passar por um dos buracos, este mugia e ele era arrastado, torturado e jogado no Tártaro. Servia ele de exemplo para as outras almas:

Ele dizia ter estado presente quando uma alma perguntou a outra onde estava Ardieu, o Grande. Este Ardieu fora tirano de uma cidade de Panfília mil anos antes dessa época. Havia matado o seu velho pai, o irmão primogênito e cometido, diziam-se, muitos outros sacrilégios. Bem, a alma interrogada respondeu Não veio, não virá nunca a este lugar. Porque, entre outros espetáculos horríveis, vimos este: quando estávamos perto da abertura e prestes a subir, depois termos sofrido as nossas penas, vimos de súbito esse tal Ardieu com outros, a maior parte, tiranos como ele, mas havia também particulares que se tinham tornado culpados de grandes crimes. Estes julgavam poder subir, mas a abertura recusou-lhes a passagem e mugia sempre que tentava sair um desses homens que se tinham consagrado inteiramente ao mal ou que não tinham expiado o suficiente. Então, dizia ele, seres selvagens, com os corpos em chamas, que estavam ali perto, ouvindo o mugido, agarraram alguns e levaram-nos (PLATÃO, 2006, p. 459 linhas 615d - 615e).

As almas já purgadas de seus castigos acampavam por sete dias e no oitavo andavam até um lugar claro onde havia o fuso da Necessidade. Lá, também estavam as filhas da Necessidade, as Moiras: Láquesis, que canta o passado, Cloto, canta o presente, e Átropo, que canta o futuro.

Nesse lugar, se apresentaram à Láquesis, tendo o Hierofante primeiramente tirado os destinos do colo dela, a qual declarou o que aconteceria naquele momento:

Declaração da virgem Láquesis, filha da Necessidade. Almas efêmeras, ides começar uma nova carreira e renascer para a condição mortal. Não é um gênio que vos escolherá; vós mesmos escolhereis o vosso gênio. Que o primeiro designado pela sorte seja o primeiro a escolher a vida a que ficará ligado pela Necessidade. A virtude não tem senhor: cada um de vós, consoante a venera ou a desdenha, terá mais ou menos. A responsabilidade é daquele que escolhe. Deus não é responsável (Platão, 2006, 617e)

Então, ele jogou os destinos para que todos pegassem, exceto Er. Depois lhes foram apresentados os modelos de vida de toda espécie, os quais eram escolhidos pelas próprias almas, de acordo com o que elas haviam experimentado na vida passada.

Ele dizia ter visto a alma que foi um dia a de Orfeu escolher a vida de um cisne, porque, por ódio ao sexo que lhe dera a morte, não queria nascer de uma mulher. Tinha visto a alma de Tâmiras escolher a vida de um rouxinol, um cisne trocar a sua condição pela do homem e outros animais canoros fazerem o mesmo. A alma chamada em vigésimo lugar a escolher optou pela vida de um leão: era a de Ajax, filho de Télamon, que não queria voltar a nascer no estado de homem, pois não tinha esquecido o julgamento das armas. A seguinte era a alma de Agamenon; tendo também aversão pelo gênero humano, por causa das desgraças passadas, trocou a sua condição pela de uma águia” (Platão, 2006, p. 464, linha 620a).

Depois de escolhidos, passavam pelas irmãs Moiras para, em seguida, acampar às margens do Rio Ameles, na planície do Lete. Cada alma tem de tomar da água desse rio, tendo a prudência de não beber demais, pois ela faz perder a memória. Depois que todos dormem, um trovão é ouvido e as almas brilham no céu como estrelas a caminho da reencarnação.

Em *Fédon*, Platão afirma, pois, que o filósofo não deve temer a morte, desde que a alma é imortal e existe antes mesmo da existência do corpo e irá existir mesmo após a morte do corpo. Usa então a teoria dos contrários para explicar e justificar que a alma é imortal: a morte nasce da vida; então, os vivos nascem dos mortos e a alma, portanto, é o princípio da vida, não o corpo:

Ora, vamos examinar a questão, mais ou menos deste modo: as almas dos mortos encontram-se no Hades, ou não? O fato é que, segundo uma antiga tradição que já recordamos, lá se encontram as almas que foram daqui, e que de novo, insisto, voltam para este mundo e tornam a gerar, dos mortos, novos seres. E se for assim, se os vivos nascem dos mortos, não devemos admitir que as nossas almas lá se encontram? Sem dúvida, não poderia haver novo nascimento para almas que não

existissem, e seria bastante, para provar esta existência, ter realmente tornado evidente que o nascimento dos vivos não tem absolutamente outra origem senão os mortos. Se, ao contrário, não for assim, tornar-se-á necessário então um novo argumento (PLATÃO, 2004, p. 36).

Além disso, afirma que conhecer é recordar, que a realidade sensível desperta a realidade inteligível, vista no mundo ideal, antes mesmo da ligação entre a alma e o corpo. Corpo esse que é composto e se junta à alma, simples e divina, para forjar a vida. A morte, então, é somente a decomposição do objeto composto, do corpo:

Desse modo, Símias, já convimos, ao que parece, no seguinte: se existe, como o repetimos sem cessar, um belo, um bom, e tudo aquilo que tem a mesma espécie de realidade; se é com essa espécie de realidade que nos pomos em relação com tudo o que vem dos sentidos, porque descobrimos que ela existia anteriormente e que era nossa: se, afinal, comparamos todos esses dados com a realidade em questão; então, em virtude da mesma necessidade que está na base de tudo isso, nossa alma também existe, e anteriormente ao nosso nascimento (PLATÃO, 2004, p. 46).

O argumento dos contrários de Platão consiste em mostrar que, se há morte, há vida e vice-versa. O contrário de dormir é acordar, portanto, para o filósofo, o de morte é vida. Por isso, as almas que pertencem a corpos que morreram ainda vivem e voltarão em outros corpos, em outras vidas, em outros tempos:

Suponhamos, Por exemplo, que o ‘dormir’ existe, mas que, para estabelecer o equilíbrio, o ‘acordar’ dele não nascesse; então, tu o compreendes, o estado final de todas as coisas faria da aventura de Endimião uma coisa pueril, e que em nenhum lugar poderia verificar-se, pois que tudo o mais estaria no mesmo estado e como ele dormiria! Suponhamos ainda que todas as coisas se unissem e que elas não se separassem mais: isso tornaria verdadeiras as palavras de Anaxágoras: ‘todas as coisas juntas’. E assim, pois, meu caro Cebes, se todas as coisas que participam da vida morressem e, uma vez mortas, conservassem tal estado e não revivessem, não se tornaria, afinal, absolutamente necessário que tudo morresse e nada mais vivesse? Realmente, admitamos que o que vive provenha de outra coisa que não da morte, e que o que vive morra; qual o meio de evitar-se que tudo não venha perder-se na morte? (PLATÃO, 2004, p. 39).

Semelhante a viagem de Er às terras do Hades e presencia o renascimento das almas em outros corpos, também encontramos em *Fedro*, de Platão, uma viagem da alma:

Tudo o que é alma rege tudo o que é inanimado; essa alma circula por todo céu, ora sob uma forma, ora sob outra. Quando ela é perfeita e porta asas, plana nas alturas e governa o mundo inteiro; quando perde as asas, é arrastada, até que se agarra a algo sólido; aí fixa sua morada, assenhoreia-se de um corpo terrestre, que parece mover-se por seu movimento próprio graças à força que pertence à alma. (246 b-c)

Podemos, conseqüentemente, fazer uma comparação com as religiões órficas, relacionadas ao poeta mítico Orpheu, que desceu ao Hades e voltou. Para essas religiões, as almas humanas eram caracterizadas como divinas e imortais, porém, condenadas a viver (por certo período) em um círculo penoso de sucessivas encarnações através de metempsicoses ou transmigração da alma. Além disso, pregava uma forma de vida ascética, a qual, a partir de ritos iniciáticos secretos, essa alma poderia se desprender desse círculo penoso, bem como da comunhão com os deuses. Resumidamente, o principal relato da teogonia órfica começa com Dioniso Zagreu, filho de Zeus e Perséfone, o qual foi assassinado e fervido pelos Titãs. Seu pai, Zeus, lança um raio nos Titãs, e Hermes recupera o coração de Zagreu. As cinzas dos corpos dos Titãs geraram a humanidade, junto com o corpo de Dioniso. A alma humana, portanto, é dionisiaca e divina, enquanto o corpo, fator titânico, aprisiona a alma. O coração de Dioniso é colocado na coxa de Zeus e este engravida a mortal Semele com o renascido Dioniso.

Em *Rãs*, de Aristófanes, o personagem principal é Dioniso, o qual tem como missão própria buscar Eurípides no Hades. O coro das rãs interpreta as almas dos criminosos no Hades, enquanto o outro coro interpreta o coro dos iniciados. Provavelmente estes sejam iniciados nos Mistérios de Dioniso (Dioniso Mýstes). É sabido que o iniciado deveria levar brinquedos para Dioniso Zagreu. O Dioniso de *Rãs* carrega uma sacola pesada para o Hades, o que pode simbolizar essa parte do rito. Também na peça, Dioniso se veste com as roupas de outra pessoa, no caso, seu irmão Heracles, procedimento comum nos Mistérios, o que provavelmente significa a troca de personalidade, de vestimentas internas. Já durante o *agón* dos poetas, em *Rãs*, Dioniso aparece com suas próprias roupas, deixando as do irmão de lado, enquanto ia se despindo e apanhando do Juiz dos Infernos.

Sabemos que política e literatura eram inseparáveis, por isso a preocupação dos filósofos, poetas e políticos em escolher que poetas e que textos deveriam ser ou não representados para o bem da educação dos jovens. A descida de Dioniso ao Hades pode significar o percurso árduo que a polis tem de seguir para conseguir uma restauração, um revigoreamento da literatura e do teatro grego. Maria de Fátima, em seu artigo intitulado *Um Deus Em Busca De Identidade: Dioniso Em Rãs*, afirma que

Esta é também uma simbologia óbvia para a catábase de Dioniso: depois de ter percorrido um caminho longo de sustos e de obscuridades, o retorno ao esplendor da brilhante Atenas e a um passado de glória já saudoso é enfim atingido. E se neste processo é clara a ideia de reverdecer ou renascer, quem melhor do que o próprio deus da vitalidade e do viço eterno, como também do teatro, para empreender como um outro herói? Não admira portanto que a viagem de Dioniso em *Rãs* tenha podido também ser lida como um percurso iniciático de inspiração

mistérica que, após uma descida às penas infernais e um contacto directo com o aniquilamento, promete revigoramento e ressurreição (SILVA, 2007, p. 55).

Dioniso, portanto, desce ao reino de Plutão, trilha o percurso obrigatório aos humanos, não aos deuses, a fim de fazer com que a poesia seja revitalizada.

Dioniso é celebrado com os epítetos (215-219) de Niseu, numa remissão para os campos da sua infância; de filho de Zeus, Dioniso de seu nome; de senhor ‘dos pântanos’, Limneu, onde cada ano Atenas, durante as Antestérias, celebrava o deus do vinho novo; a estes festivais andava também associado o contacto com o mundo do além, que representa ao mesmo tempo o universo dos mortos e a origem de benesses que de lá procedem. Desta menção resulta particularmente significativa a visita ao Hades que o deus cómico se prepara para empreender, em busca de uma suprema benesse: a de recuperar um bom poeta que revitalize e alimente a cena, então murcha e decadente, do teatro de Dioniso (SILVA, 2007, p. 59).

Segundo Hilton Oliveira, a mudança de vestes de Dioniso exemplifica bem uma característica do ritual órfico:

As vestes de outro, a fantasia, indicam um procedimento comum nos Mistérios e na sua significação mais profunda remete à troca de vestimentas internas, da personalidade. E realmente, ao final da iniciação, Dioniso vai despir-se da veste de Hércules e ser reconhecido como deus do teatro e inclusive dirigir o “agón dos poetas”. É atestado em Elêusis, durante as procissões, figuras mascaradas e a máscara de Hércules pode significar, também nos Mistérios, a imortalidade, além de sua clava, que acompanha Dioniso na cena, ter sido o protótipo do tíaso²³. No mais, a etimologia de Zagreu, o Dioniso esfaçalhado pelos titãs, significa “grande caçador” e quem mais poderia ser o “Grande Caçador” da antiguidade senão Hércules? (OLIVEIRA, 2003).

Além da mudança de vestes, outra característica do ritual de iniciação é a vinda do deus Dioniso de barco durante a representação. A ironia da peça cômica de Aristófanes apresenta-se a partir do momento que Dioniso tem de fazer o caminho entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos através da viagem de barco com o barqueiro Caronte.

Em *Rãs*, a viagem do personagem é realmente ao Hades. Em *Paz*, apesar de Trigueu viajar para o céu e não para as profundezas da terra, essa viagem pode ser interpretada como uma viagem ao Hades. Na comédia temos como intermediador entre homens e deuses o deus Hermes, o mesmo deus que resgata Perséfone do Hades. Perséfone pode ser comparada à deusa Paz, enquanto a guerra (pólemos) é associada à morte e, conseqüentemente, ao Hades. O escaravelho no qual Trigueu vai montado é um bicho que escava a terra e remete a fezes e escatologias assimiladas mais ao Hades do que à morada dos deuses do Olimpo.

Curioso também o fato do que, enquanto os personagens das peças *Paz* e *Aves* são gente

do povo que se elevam aos céus, Dioniso, um deus, ao invés de subir, desce. Trigueu vai aos céus para salvar a Paz, Psetero, de *Aves*, convence Tereu a fazer uma cidade no céu, – Nefelocócia - entre homens e deuses, para barrar os sacrifícios aos deuses e estes morrerem.

Muitos são os mitos relacionados a heróis que conseguem voltar de uma viagem ao Hades. Na *Eneida*, por exemplo, especificamente no Canto VI, a descrição que Virgílio faz do Hades é muito parecida à descrição de Er.

Muitas histórias e mitos também podem não se referir diretamente ao Hades, como o caso de *Paz e Aves*, porém fazem parte de uma literatura que mostra de que forma o homem se eleva. E, como foi visto, a intenção dos inúmeros retornos à vida corpórea significa, para a alma, mais uma chance para a elevação e não precisar mais voltar. *O Asno de Ouro*, de Apuleio, também é um exemplo disso: Lúcio se transforma em um asno quando entra na casa duma bruxa sem que esta esteja presente. Depois de transformado, não consegue reverter a mutação e passa muito tempo na forma de asno, pois ladrões entraram na casa da bruxa, assaltaram a casa e levaram Lucio como burro de carga e fuga. Portanto, ele não poderia esperar a dona da casa para que ela desfizesse a mágica. Nessa forma animal, o personagem passa por muita coisa, até que, no fim, uma deusa faz com que ele volte à forma humana.

A conclusão que podemos tirar dos mitos e das histórias relacionadas à jornada ao Hades e no Hades é de que elas representam a evolução de algum homem, o que ele sofreu, para que, no fim, se transformasse em alguém mais sábio. Ou mesmo a evolução de um deus, como Dioniso em *Rãs*, o qual através de metamorfoses e caminhos trilhados a fim de reavivar a poesia ateniense, escolhe o dramaturgo que corresponde à fase ilustre do teatro grego e deixa o seu preferido, Eurípedes para trás. Emulam, portanto, o percurso natural da vida, as experiências humanas que nos fazem aprender.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. *As Vespas; As Aves; As Rãs*. Tradução de Mário da Gama Cury. Jorge Zahar Editor.

ARISTÓFANES. **Paz**. Baixado do site www.desvendandoteatro.com AUTOR. Título do artigo. Título da publicação seriada, local, volume, número, mês ano. Paginação ou indicação de tamanho. Disponível em: <Endereço>. Acesso em: data (ex. 12 maio 2010).

PLATÃO. **Fédon: Diálogo sobre a alma e morte de Sócrates**. Martin Claret, São Paulo, 2004.

PLATÃO. **República**. Editora Best Seller, Rio de Janeiro, 2002.

POMPEU, Ana Maria. **Aristófanes e Platão: A Justiça na polis**. Biblioteca 24 horas, São Paulo, 2011.

SILVA, Maria de Fátima. **Um Deus Em Busca De Identidade: Dioniso Em Rãs**. MINERVA. Revista de Filología Clásica, 20 (2007), 53-64

SPALDING, Orpheu Tassilo. **Dicionário de mitologia Greco-latina**. Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1965

***O PRESIDENTE NEGRO* (1926), DE MONTEIRO LOBATO: ENTREVENDO O
“AMANHÃ” EM SÃO PAULO E NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA**

Daniel Alencar de Carvalho

Prof.^a Dr.^a Kênia Sousa Rios (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

O presidente negro (1926) foi o único romance de Monteiro Lobato, consagrado por seus contos, sobretudo aqueles reunidos em “Urupês”. Como observou o próprio autor, em correspondência com Godofredo Rangel (07/02/1927), era um romance inteiramente desligado de sua literatura regional. Enquanto ficção científica, Lobato pôde imaginar um futuro alternativo, situado em 2228 e ambientado nos EUA, onde maquinismos modernos alcançam o ápice do seu desenvolvimento, modificando as relações sociais e os ritmos da vida. Neste artigo, pretendo analisar as relações possíveis entre o porvir imaginado pelo escritor e os desenvolvimentos tecnológicos coetâneos do momento da escrita. Nesse momento, São Paulo entra no seu processo de metropolização, importando automóveis, aviões, cinemas, revistas etc. do mercado europeu e, especialmente, norte-americano. Metodologicamente, analisei o romance junto de artigos do autor publicados em periódicos de São Paulo e Rio de Janeiro. O futuro guiava grande parte dos seus escritos, possibilitando apreender o presente pelo que virá, as possibilidades descortinadas pelas ciências físicas e os modernos processos industriais. Em alguns textos, Lobato defende os ideais de Henry Ford enquanto solução para o crescimento industrial brasileiro, transformando os EUA, personificado no empresário, em exemplo de trabalho eficiente, produtivo e científico. Romance, artigos, prefácios, cartas... O escritor buscou divulgar suas crenças no progresso por diferentes meios, alcançando diferentes públicos. Como resultados parciais, e possível conclusão, podemos afirmar que o romance dos tempos futuros é mais próximo de 1926 do que de 2228: eram as novas relações entre espaço e tempo que possibilitaram sua escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Monteiro Lobato. O presidente negro. Experiência do tempo.

Quem, por acaso, folhear as correspondências trocadas entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel verá que poucos livros entusiasmaram tanto o “pai do Jeca” em sua produção quanto *O presidente negro*, romance, originalmente “O choque”. Do Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1926, escreve animado para o amigo mineiro:

Sabe o que ando gestando? Uma ideia-mãe! Um romance americano, isto é, editável nos Estados Unidos. Já comecei e caminha depressa. Meio à Wells, com visão do futuro. O *clou* será o choque da raça negra com a branca, quando a primeira, cujo índice de proliferação é maior, alcançar a branca e batê-la nas urnas, elegendo um presidente preto! Acontecem coisas tremendas, mas vence por fim a inteligência do branco. Consegue por meio dos raios N, inventados pelo professor Brown, esterilizar os negros sem que estes deem pela coisa. Já tenho um bom tradutor, o Stuart, e em Nova York um agente que se entusiasmou com o plano e tem boa porcentagem no negócio. Imagine se me sai um *best seller*! Um milhão de exemplares... (LOBATO, 2010, p.514).

Um anúncio enviado para alguns livreiros do país, escrito pelo próprio autor, mas não assinada e elaborada de punho, apresentava o primeiro romance de Monteiro Lobato como uma mercadoria extraordinária e de sucesso garantido, apostando nas grandes vendagens que poderia ter nos Estados Unidos da América⁶⁰. As perspectivas comerciais tonteavam o escritor, muito mais que a incursão por um novo gênero. Em 5 de setembro de 1926, tem início a publicação do “choque” no jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, em vinte partes, estendendo-se até 1º de outubro daquele ano. A confecção do livro começa em seguida: envia as provas tipográficas da obra para Godofredo Rangel, esperando uma revisão e opinião sincera. Escrevera em vinte dias “um romance inteiramente desligado da minha velha literatura regional” e poderia apenas especular sua recepção. Sairia com vinte mil exemplares, seguido de “anúncios, circulares, cartazes, o diabo” (LOBATO, 2010, pp.517-518) para promovê-lo. O público deveria consumi-lo, rápido.

Mas qual o conteúdo do livro? O pequeno resumo acima, presente na missiva, não nos permite uma visão ampla do enredo, dificultando nossa análise. Assim, “gastemos” algumas linhas para expô-lo. Em resumo: Ayrton Lobo, empregado da firma Sá, Pato & Cia., sofre um acidente de carro no caminho de Friburgo, Rio de Janeiro, sendo acudido pelo professor Benson, construtor do porvirosópio, máquina capaz de visualizar momentos da vida passada e futura como numa projeção de cinema. Miss Jane, filha do cientista, contará a Ayrton as disputadas pela 88ª eleição para presidente dos Estados Unidos da América, no ano de 2.228, onde três forças – os homens brancos, as mulheres brancas e os (as) negros (as) – disputarão o cargo. O aprimoramento eugênico, incentivado e controlado por lei, alcança seu cume no século XXIII, produzindo os melhores exemplares das raças negra e branca, incapazes de conviver. Jim Roy, liderança negra, vence as eleições presidenciais aproveitando-se das dissidências entre homens brancos e mulheres brancas, intentando solucionar os problemas raciais do país através de sua separação e autonomia das partes.

⁶⁰ Circular de Monteiro Lobato anunciando seu primeiro romance aos livreiros do Brasil *apud* CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: vida e obra**. 2.ª edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. Tomo 1. p. 326 (nota 1).

Em resposta, a direção branca elabora maquiavélico genocídio: raios Ômega, oferecidos como “desencarapinhador” do cabelo africano, tornam os negros estéreis.

O futuro imaginado pelo autor não possuía demasiados elementos, mas apresentava uma série de inovações tecnológicas, mudanças éticas (e étnicas) e um quadro geopolítico totalmente reformulado. Um século antes da eleição supracitada, a “Era Nova da raça humana” tem início com a promulgação do Código da Raça, conjunto de leis responsável pela “esterilização dos tarados, dos malformados mentais, de todos os indivíduos em suma capazes de prejudicar com má progênie o futuro da espécie” (LOBATO, 2009, p.98). É criado o Ministério da Seleção Artificial, controlando os índices de natalidade e primando as descendências qualitativamente superiores, exemplares da superioridade mental e física dos americanos. Dentro desta política eugênica, as imigrações ilimitadas foram substituídas pela importação do escol da população europeia, “fina flor eugênica das melhores raças europeias”, arrebatando a elite pensante do Velho Mundo – este será uma possessão dos mongóis no ano 3.527, sobrepondo-se a raça branca restante (Ibidem, p.96-97). O antigo Brasil perdera suas dimensões continentais ao cindir-se em dois países, “um centralizador de toda a grandeza sul-americana, filho que era do imenso foco industrial surgido às margens do rio Paraná” e “o outro, uma república tropical, [que] agitava-se ainda nas velhas convulsões políticas e filológicas” (Ibidem, pp.99-101), resultado dos desequilíbrios causados pela mestiçagem de quatro raças distintas (branco, negro, vermelho e amarelo).

Em âmbito tecnológico, os americanos eliminaram a pressa em suas vidas, “índice apenas de uma organização defeituosa e antinatural” (Ibidem, p.120), ao desenvolver o radiotransporte, maquinismo que radia as ações humanas para outros pontos do espaço, possibilitando, por exemplo, que os trabalhos sejam realizados em casa e depois transmitidos instantaneamente para os escritórios – assim, tornando os veículos obsoletos e as ruas vazias. As riquezas do subconsciente, “mar de onde emana o sonho, e mar profundo do qual a consciência não passa da exígua superfície”, conseguiram ser fixadas em telas, “como hoje o cinematógrafo fixa em filmes o movimento material”, representadas como espetáculos no Teatro Onírico (Ibidem, pp.75-76). Não menos interessantes eram as radiações metapsíquicas do jornal *Intermundane Herald*, canal de comunicação dos vivos com os mortos. Os espíritos poderiam colaborar com o periódico através da *Psychical Corporation*, Detroit, para onde “afluíam os espíritos (...) e chamavam os vivos pelas linhas metapsicotônica internacional, como hoje nos chamamos pela linha telefônica” (Ibidem, pp.74-76).

No século XXIII, as tensões entre homens brancos e mulheres brancas produziram dissidências na raça caucasiana. Miss Elvin, autora de *Simbiose desmascarada*, elaborara a tese “que a mulher não constituía a fêmea natural do homem, como a leoa o é do leão, a galinha do galo,

a delfina do delfim”. As mulheres seriam de uma espécie anatomicamente semelhante ao *Homo*, que repudiara sua fêmea natural (extinta, no momento) e sequestraram as parceiras de outro mamífero. Subjugadas, essas fêmeas foram expostas a um “processo de domesticação multimilenar”, na tentativa de alcançar um “equilíbrio sexual impossível” (Ibidem, pp.107-108). Desta forma, o Partido Masculino, união dos antigos Democrático e Republicano, vira seu domínio minado com a criação do Partido Feminino, agremiação das mulheres brancas com vistas à presidência. As alianças seriam refeitas apenas quando Jim Roy é anunciado como 88º presidente dos Estados Unidos da América, numa amostra do poder da raça e do sangue neste futuro esboçado.

Neste artigo, interessa perceber “O choque das raças” como sintomático de processos em curso. A fascinação pelas máquinas, os desenvolvimentos tecnológicos (não é difícil imaginar o radiotransmissor como sucedâneo dos aparelhos de rádio, por exemplo), as tensões étnicas decorrentes do convívio entre várias culturas em uma mesma cidade e os ideais de progresso contínuo, tão caros às três primeiras décadas do século XX, podem ser encontradas nas páginas de *O choque das raças*. O futuro imaginado não era tão distante, afinal. Parte das novidades anunciadas é exposta como decorrência necessária das mudanças testemunhadas no presente da enunciação de Miss Jane, 1926. As dificuldades de imaginar algo totalmente novo e alheio ao espaço de experiência mostram-se na própria narrativa porque as categorias utilizadas por Benson e sua filha para significar o ano 2.228 são aquelas cotidianamente proferidas.

Para Monteiro Lobato, os limites de sua criação eram aqueles impostos pela linguagem contemporânea. Enquanto literatura, esse “romance dos tempos futuros” trabalha criativamente com “matérias-primas” hodiernas ao autor, ampliando suas dimensões, funções e abrangência através da linguagem, libertando-as dos condicionamentos presentes. Assim, resta investigar as condições sociais que possibilitaram a narrativa, uma confluência entre a metropolização da cidade de São Paulo e a ascensão econômica dos Estados Unidos da América, vislumbres do “amanhã” nos artigos de Monteiro Lobato. Para tal, escolhemos sondar, resumidamente, dois pontos: as novas sensibilidades possibilidades advindas com o automóvel e a popularização do cinema na Paulicéia.

1. Ainda novidade em 1926, o automóvel rapidamente gerou nova divisão social: existiam os pedestres e os rodantes. Como notara Ayrton Lobo (ano da obra), o pedestre, homem comum, “de pouco rendimento, forçado a gastar a sola das botinas, a suar em bicas nos dias quentes, a molhar-se nos dias de chuva”, inquieto, era compelido a “operar prodígios para não ser amarrotado pelo orgulhoso e impassível rodante, o homem superior que anda, mas desliza veloz” (Ibidem, p.26-27). O personagem sonhava com um automóvel, signo de *status* elevado, e gozava do desassossego dos pedestres quando rodantes aceleravam inconsequentemente nas ruas. Depois de

comprar um “Ford”, passa a considerar o pedestre “criatura odiosa, embaraçadora do meu direito à rapidez e à linha reta”, “coisa vil e de somenos importância na vida” (Ibidem, p.27). Os novos maquinismos transformavam as consciências daqueles privilegiados de usufruírem-nas e, por conseguinte, as relações sociais. Em correspondência de 10 de setembro de 1923, para explicar a mudança de mentalidade ocasionada pela direção do “auto”, Monteiro Lobato emprega as mesmas categorias e descreve as mesmas sensações do romance, aproximando a ficção e a realidade:

Depois da mudança meti-me em automobilismo. Comprei um Ford e já ando a perturbar o trânsito da cidade. Ontem dei o primeiro tranco numa carroça, mas ainda não esmaguei nenhum pedestre. Curiosa a mudança de mentalidade que o automóvel ocasiona. O pedestre passa a ser uma raça vil e desprezível, cuja única função é atravessar as ruas. Quem adquire auto promove-se de ‘pedestre’ a ‘rodante’ – e passa a desprezar os miseráveis pedestres que se arrastam pelas superfícies, como lagartas. Quando estrofia um pedestre, a sensação do rodante é de que libertou o mundo de um embaraço. E diz o Filinto Lopes que quando um *chauffeur* de praça vê vários pedestres formando um grupo na rua, infalivelmente lança o auto em cima, “porque mata dois ou três com a mesma gasolina”. (LOBATO, 2010, p.485-486).

O desempenho dos veículos era experimentado pelos motoristas – de classes abastadas – nas ruas pedregosas, irregulares e de terra batida e naquelas asfaltadas, ainda poucas, que, comenta Sevckenko (1992), viraram pista de corrida. Os pedestres, maioria absoluta da população, não possuíam amparo nas instituições políticas, pois, salvo por pequena multa no caso de morte, não existia regulamentação do trânsito para coibir os acidentes. Helios (1920, p.??), pseudônimo de Menotti del Picchia, comentava a mudança de índole dos usuários de “auto” na “Chronica Social” do *Correio Paulistano*, os quais passavam de pedestres pacíficos à “aristocrata[s] e tyrannicos[s]”, porquanto “(...)o que se encarapita numa machina buzicante entende ao contrario que tem direito de passar sobre as alheias costelas, uma vez que possui um 8 cavallos”. Nessa mesma ocasião, divulga os doze mandamentos dos *chauffeurs* para os transeuntes, tentando diminuir os desastres no trânsito⁶¹. Estes incluíam olhar para a direita e para a esquerda ao pôr os pés na rua, não descer do lado da entrevia no bonde, parar ao ouvir toque de buzina, além de “não permittais que os vossos filhos de dez anos e vossos parentes enfermos andem desacompanhados na rua”, “surdos, que tendes a infelicidade de não ouvir as buzinas acautelai-vos com a vista o mais que pudes” etc. No dia seguinte⁶², outros doze mandamentos foram publicados, dessa vez para os motoristas, que não deveriam matar ninguém, não disputar passageiros, não deixar nunca de buzinar

⁶¹ HELIOS. Os doze mandamentos dos <<chauffeurs>>. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, terça-feira, 19 de outubro de 1920, N. 20.582, p.3.

⁶² Idem. Os doze mandamentos dos <<chauffeurs>>. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, quarta-feira, 20 de outubro de 1920, N. 20.583, p.5.

nas proximidades das esquinas, “não querer ‘caçar’ Gécas Tatu’s na estação da Luz (...) cobrando preços absurdos e brigando com eles á descida”, não adiantar o relógio nos táxis, não descer certas ruas em alta velocidade, entre outros. Editoriais, crônicas e artigos eram publicados regularmente na imprensa, sobretudo no *Estado de São Paulo*, denunciando a “caça ao pedestre”, “atitude que ia do divertimento irresponsável ao sadismo deliberado” (SEVCENKO, 1992, p.74-75).

Menotti del Picchia, que se preocupava com as tragédias da crônica citadina e as lágrimas dos amigos e familiares das vítimas, propalava novos comportamentos na cidade, exigindo prontidão, ligeireza e precaução dos habitantes porque a “machina buzicante”, novidade tecnológica, exigia posturas condizentes com seu funcionamento, potencialidades e popularidade. Os aparelhos importados modificaram a estrutura da cidade, os hábitos da população, as relações sociais e reorganizaram as percepções de tempo e espaço de multidões, incorporando-se, não sem tensões, na rotina da metrópole – inclusive Ayrton Lobo sobre um acidente no seu veículo. Os desastres do trânsito não foram uma preocupação de Monteiro Lobato. Era o homem por trás do automóvel que o impressionava sobremaneira: Henry Ford.

No “choque”, Miss Jane atribui a gênese dos desenvolvimentos eugênicos, econômicos e tecnológicos às ideias industriais de Henry Ford. O idealismo pragmático de Ford, “messias da Ideia Nova”, era baseado no bom senso, na observação acurada, precisa, no *trial and error*, atuando como “martelo trepidante que nos desencrosta os tubos do cérebro, obstruídos pela fuligem das ideias falsas” (LOBATO, 2009, pp.89-90), prova da conciliação entre capital e trabalho, distinguindo a indústria como “a mais harmonizada das associações” (Ibidem, pp.90-91). Em certo momento, arremata:

Sonha, mas sonha a realidade de amanhã. A desaglomeração da indústria urbana, por exemplo, a standardização de todos os produtos, a indústria posta na base de uma associação de três sócios – trempe que abrange todas as classes sociais, a simplificação da vida pela eliminação dos milhares de coisas inúteis que hoje consomem tanto material e energia, tudo isso vi realizado no futuro e, no meu entender, com ponto de partida no idealismo pragmático de Henry Ford. (Ibidem, p.89-90).

Não eram considerações isoladas nos seus escritos. Pouco antes de encerrar o romance nos folhetins, era anunciado *Minha vida e minha obra*, de Henry Ford, de colaboração com Samuel Crowther, publicado pela Cia. Editora Nacional, tradução por Monteiro Lobato. Concomitantemente, publica quatro artigos n’*O Jornal*, Rio de Janeiro, divulgando os pensamentos de Henry Ford, entre 9 de outubro e 10 de novembro de 1926. Escritos parcamente estudados, foram coligidos no opúsculo *How HENRY FORD is regarded in Brazil* – “Como Henry Ford é

considerado no Brasil” – posto em inglês por Aubrey Stuart, também em 1926, contém, no entanto, a visão do autor sobre o industrial estadunidense e propostas para o desenvolvimento econômico e industrial brasileiro.

No primeiro texto⁶³, “Henry Ford”, Ford é qualificado de “heroe do trabalho”, “idealista organico”, “portador da nova Boa Nova”, “palavra messianica do futuro”, construtor “de uma futura ordem de coisas mais efficiente e justa que a actual”, fecundando o progresso humano com benéficas transformações sociais. Como, afinal? Ensinado as vantagens do trabalho e os bens provenientes das indústrias, se cientificamente conduzidos:

Industria não é, como se pensava, um meio empirico de ganhar dinheiro: é o meio scientifico de transformar os bens naturaes da terra em utilidades de proveito gera, com proveito geral. O fim não é o dinheiro, é o bem commum, e o meio pratico de o conseguir reside no aperfeiçoamento constante dos processos de trabalho conduzido de par com uma rigorosa distribuição de lucros a todos os socios de cada empresa. São tres estes socios, o consumidor, receberá ele a sua quota de lucros sob a fôrma de produtos cada vez melhores e cada vez mais baratos; o operario, e receberá elle a sua parte sob fôrma de salarios cada vez, mais altos; o dono, e receberá elle um equitativo dividendo (LOBATO, 1926, p.1).

Feito deste modo, os patrões não seriam os únicos beneficiários da indústria, não mais trabalho exaustivo, signo da alienação e exploração dos operários, mas produção inesgotável de bens. A distribuição equitativa dos lucros, somado ao reajuste entre produção e consumo, nas propostas de Ford, levavam a crer no desaparecimento da miséria humana, origem das convulsões sociais. Contrapondo Henry Ford à Rousseau e Marx, “idealistas utópicos (...) dos que imaginam soluções theoreticas”, exalta, no primeiro, suas ideias empiricamente construídas, “respostas a consultas feita aos factos”, admitindo “o homem como é, aceita o mundo como está, experimenta e deixa que os factos tragam á tona a solução rigorosamente logica, natural e humana” (LOBATO, 1926, p.1). Nos textos seguintes, os métodos do “Jesus Cristo da Indústria” (LOBATO, 2010, pp.519-520) seriam a matéria das considerações, em contraste com os processos adotados no país.

Primeiro, extirpar a caridade, ou qualquer outra forma de filantropia, paliativos incapazes de solucionar a miséria humana, retardando sistemas racionais capazes de suprimi-la. O remédio era condenar a ociosidade, causada pelo desamor e incapacidade para o trabalho. Em Detroit, Ford estudou todas as operações executadas em sua fábrica, estabelecendo as exigências mínimas de função – tal necessitava um homem normal; outras um só braço; aquela não requeria pernas etc. -, para oferecer àqueles “que pesava na caridade publica (...) um trabalho adequado á sua condição physica”. Destarte, conclui Monteiro Lobato, “deu trabalho (...) a milhares de criaturas

⁶³ **O Jornal**, Rio de Janeiro, sábado, 9 de outubro de 1926, N. 2.402, p.1.

não productivas que pesavam sobre as productivas, equiparando-as em eficiencia ás normas, alliviando a sociedade de um peso morto e poupando a essa gente o vexame de ser pesada aos seus semelhantes”. No século XXIII, lembremos, essas “criaturas não productivas” serão eliminadas pelo Código da Raça.

Segundo Lobato (1926), reduzir sistematicamente o preço de custo nas fábricas – a soma do preço da matéria-prima mais o custo da manipulação em determinado momento. Se tal produção custa 100 dólares à fábrica, Ford impõe arbitrariamente o índice de 80. O fim da medida é aperfeiçoar os processos industriais, exigindo os mesmos rendimentos dentro de condições limitadas, exaltando os operários ao máximo desempenho e eficiência. “O instinto de conservação desse formidável organismo que é a Ford Motor Company (...) desperta: todos os cerebros se applicam á tarefa de eliminar inda mais o desperdicio, de aperfeiçoar inda mais os methods de trabalhado”, diminuindo os custos até o valor ordenado (Indicar fonte bibliográfica). Alcançando os resultados, Henry Ford estipula nova base de 70 dólares, e assim sucessivamente. O exemplo concreto da prática era a Alemanha, arruinada pelos tratados de Versalhes, depois da Primeira Guerra Mundial, mas alcançando feitos extraordinários nas pesquisas sobre turbinas a vapor de alta pressão, substituindo o proibido motor Diesel, pela eminente diligência intelectual imposta pelas adversidades. Prognosticava, então: “Os resultados (...) um dia ressaltarão com tamanha violencia de contraste que os vencedores de hoje lamentarão sinceramente terem aplicado o tratado de Versailles... contra a inimiga, em vez de applical-o a si próprios” (Fonte??). Estava certo, em parte.

2. Entre as diversas homenagens ao aviador Eduardo Pacheco, o “film em duas grandes partes” em cartaz no Cinema Congresso, “O grande ‘raid’ aéreo Rio-Buenos Aires: Edú Chaves em Buenos Aires”, produzido pelos operadores da “Companhia Brasil Cinematographica – Rio de Janeiro” em 1921, sobre todos os detalhes do *raid*, exibido em seis sessões diárias, diurnas e noturnas⁶⁴, poderia representar a apoteose de Eduardo Chaves para espíritos entusiasmados com as imagens representadas pela nova arte americana, o cinema. Para Monteiro Lobato, esta seria o cume da criação artística estadunidense, expressão do “núcleo humano mais rico em valores que ainda surgiu sobre o planeta” (LOBATO, 2008a, p.125). O cinema, entendido em suas dimensões industriais, não conhecia fronteiras, alcançaria toda a humanidade, mesmo nos rincões, capaz de progredir fantasticamente, “deixando-nos tontos ao imaginar o que virá a ser um dia, quando se libertar totalmente do monstro chamado Censura” (Ibidem, pp.126-127). No artigo “A arte americana”, Lobato comenta *A fera do mar*, adaptação de *Moby Dick*, de Melville, detendo-se no

⁶⁴ Anunciado em *Correio Paulistano*, São Paulo, segunda-feira, 10 de janeiro de 1921, N. 20.664. p.7.

beijo entre John Barrymore, “ator shakespeariano”, e Dolores Costello, presente no início do filme, apreciando aquele instante como “a posse do ciclone que cai de chofre sobre as águas tranqüilas dum lago, e vai ao âmago, e as desfaz em convulsões de espuma, e mata aos dois – ciclone e lago – da doce e passageira morte do amor...” (Ibidem, pp.127-128), imagem que será lembrada no último capítulo de “O choque”, “O beijo de Barrymore”, como já apontara Carlos Minchillo (2014, pp.192-193), onde Ayrton Lobo atira-se, “como quem se atira à vida”, nos lábio de Miss Jane, dando-lhe “o beijo sem fim de John Barrymore” (LOBATO, 2009, p.202). Sua conclusão era entusiástica:

Diante de manifestações como esta, como ficam pequeninas as velhas artes da Europa, unilaterais e restritas sempre a escassos grupos de apreciadores! A arte americana é ciclônica. Arroja-se contra o mundo inteiro e arrepiá ou comove quanto nervo ou coração exista, seja do rude mongol que se alaparda no fundo do Tibete, seja da boneca que trotina pela Avenida à caça de homem. A arte americana abre, areja, ventila, fortifica, fecunda o cérebro da humanidade em bloco. Não mais fronteiras, nem a muralha das línguas. É a música nova – a música do movimento. E é, sobretudo, o amanhã... (LOBATO, 2008a, p.128).

Enquanto novidade, ou prenúncio do “amanhã”, o cinema arrepiá e comove “quanto nervo ou coração exista”, semelhante aos primeiros voos de avião em São Paulo, e o cérebro arejado pela “música do movimento” evidencia a ausência de qualquer racionalidade na recepção, em uma consciência em êxtase. Tais considerações clareiam ao analisarmos outro artigo, “A lua córnea”, espécie de previsão da influência que o cinema terá “amanhã”, perceptível no momento da escrita. Alegando a conquista do mundo pelo cinema e o novo ritmo que este imprimiu ao progresso, cogita a subalternização da imprensa e do livro como instrumentos propagadores de ideias:

Tanto o jornal como o livro funcionam como veículos de imagens cerebrais – mas veículos ronceiros, que exigem um elevado índice de cultura do leitor; que exigem tempo, elemento cada vez mais escasso na atropelada vida moderna; e dinheiro – e, cada vez mais, porque o livro encarece vertiginosamente; e ainda certas disposições de espírito não realizadas com freqüência.

Já o cinema, veículo de imagens de muito maior envergadura, pede menos tempo, menos dinheiro, menos cultura e menos disposições mentais especialíssimas. Está, pois, predestinado a bater o livro em um boa parte dos seus domínios e, quem sabe?, a bater a própria imprensa. (LOBATO, 2008a, p.34).

Obviamente, as “disposições mentais especialíssimas” e os baixos níveis de cultura dos espectadores podem ser explicados pelo altíssimo analfabetismo da população, como nota Monteiro Lobato. Justifica suas expectativas por estimativas: se existiam setecentos cinemas no Brasil, com uma média de duzentos espectadores por dia, provavelmente cento e quarenta mil pessoas

compareciam diariamente às sessões. “Pergunta-se: haverá não digo cento e quarenta mil, mas catorze mil novelas impressas e lidas por dia?” (Ibidem, p.34). Neste ritmo, as salas das bibliotecas municipais e dos grêmios de leitura seriam povoadas pelas pelo “tomador de conta”, funcionário “com a cabeça povoada de imagens das Dorothis americanas, ansioso para que anoiteça e ele possa escapar e ir regalar-se com a arte mímica da gentilíssima Dalton” (Ibidem, pp.34-35).

Nicolau Sevckenko afirma que em 1920 os norte-americanos distribuíram um terço de toda sua produção nos mercados sul-americanos, “mais de 70 milhões de metros de filmes”, amparados por “revistas, informações, mexericos, fotografias, pôsteres, suvenires, discos, fã-clubes e turnês artísticas” (1992, pp.92-93) que alimentavam a indústria cinematográfica, criando admiradores e propagandistas como Monteiro Lobato. Em São Paulo, este amontoado de apelos fabricaria modelos de comportamentos concorrentes da etiqueta francesa: as *girls* americanas (“acrobatas, nadadoras insígnias, dançarinas, mestras na arte de dominar, cavalgar, amansar espadaúdos representantes do sexo forte”) arrebatavam as imaginações masculinas, que sonhavam “outra vida mais forte, mais bela, perfumada de lindas mulheres, num país de devaneio onde tudo corra na maciota cinematográfica”; as moças viraram fãs dos atores estrangeiros e “esposaram os George Walsh, os Wallace Reid, os William Farnum”, desencantadas com “os Chiquinhos, Lulus e Pedrocas cor de cuia, sem peito, sem ombros, sem músculos, sem masculinidade” (LOBATO, 2008a, p.35), namorados fora das telas.

Monteiro Lobato sentia a presença norte-americana no país como “influência” benéfica, instituindo novas formas de vida, em consonância com os progressos técnicos. No Rio de Janeiro, por exemplo, escreve sobre os “basbaques” críticos dos Estados Unidos, embora, cotidianamente, sorvam *ice cream soda*, vistam ternos Palm Beach, utilizem bondes, escrevam nas datilografias, falem ao telefone e, para agilizar os negócios, tomem um Buick de praça. Sem o americano

[...] esse homem teria de vir da Tijuca a pé, a cavalo ou de carro de boi. Gastaria três horas e chegaria escangalhado. Sem o americano, consumiria ele três horas no mínimo para fazer o que faz com as telefonadas. Sem o americano, teria de gastar seis horas para a ida ao Leblon, se não morresse pelo caminho de insolação. Sem o americano, teria que escrever à unha suas cartas, com poucas probabilidades de se fazer entendido no seu aranhão de gatafunhos. E se acaso depois de tamanha trabalhadeira ainda lhe restassem forças para tomar uma hora no teatro, sem o americano teria de vir ver a sua beijuda e murrinhenta cozinheira a figurar de ‘estrela negra’ no Largo do Rodo, em vez de maravilhar-se com o encanto da sereia de olhos de gata, que é a Gloria Swanson. (LOBATO, 2008b, pp.200-201).

A velocidade no transporte de carga e do pensamento eram o “presente máximo” do engenho estadunidense, desembaraçando, agilizando e potencializando os serviços da cidade, com

pleno funcionamento. Os norte-americanos eram exemplos de trabalho eficiente, produtivo e científico, capaz de acelerar as atividades corriqueiras, suprimir as distâncias e prenunciar o porvir através dos mecanismos fabricados. Não surpreende, portanto, “O choque” ser ambientado nos Estados Unidos: o futuro era ali, pátria dos construtores da atualidade, de idealistas pragmáticos, das grandes indústrias mundiais, dos “elementos mais eugênicos das melhores raças europeias” (LOBATO, 2009, p.90) – de Henry Ford, enfim. Os prognósticos do escritor eram baseados nas experiências possíveis nas metrópoles do país, sentidas e apreendidas entusiasticamente, e das notícias advindas da América do Norte, alicerces das expectativas veiculadas nos periódicos e romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010.

LOBATO, Monteiro. **A onda verde**. São Paulo: Globo, 2008a.

LOBATO, Monteiro. **Na antevéspera**. São Paulo: Globo, 2008b.

LOBATO, Monteiro. **O presidente negro**. 2.ed. São Paulo: Globo 2009.

LOBO, Ayrton. ????

MINCHILLO, Carlos. Engenharia reversa em *O choque das raças*. In: LAJOLO, Marisa (Org.). **Monteiro Lobato, livro a livro**: obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O SOBRENATURAL EM “A MÚSICA DE ERICH ZANN”

Arytyanne Maia da Silva⁶⁵

Ana Márcia Alves Siqueira⁶⁶

Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

Howard Phillips Lovecraft foi um escritor que revolucionou o gênero de terror, adicionando elementos fantásticos, típicos dos gêneros de fantasia e ficção científica. O presente trabalho tem como objetivo analisar o conto *A música de Erich Zann*, escrito originalmente por Lovecraft em 1921, e traduzido por Renato Suttana para a coleção *Pequena Antologia para ler Lovecraft*. A análise foi focada no crescente surgimento de elementos sobrenaturais em um conto que tem o seu início, aparentemente, fixado no mundo real. Para comprovar a existência de elementos sobrenaturais neste conto, foram utilizados como arcabouço teórico os trabalhos de Todorov (1992) e Furtado (1980), os quais fornecem as informações necessárias para a identificação dos aspectos fantásticos em uma narrativa. Os elementos sobrenaturais estão presentes, principalmente, no final do conto, e eles apresentam, ainda, as características mais marcantes da obra de Lovecraft. Entre tais características, o destaque fica na decadência psicológica a que são submetidos os personagens que, de alguma forma, chegam a vislumbrar criaturas ou conhecimentos extremamente obscuros. A análise realizada concluiu que, assim como na obra de Lovecraft como um todo, o leitor acompanha, em *A música de Erich Zann*, a queda de um personagem em um abismo interno de loucura e degradação.

PALAVRAS-CHAVE: Sobrenatural. Fantástico. Lovecraft. Conto.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O autor norte-americano H. P. Lovecraft (1890-1937) é um dos maiores escritores da literatura fantástica do século XIX, autor de obras como *O chamado de Cthulhu*, de 1926, e *Nas montanhas da loucura*, de 1931. Ele escreveu o conto *A música de Erich Zann* originalmente em 1921. Esse conto narra a história de um estudante de metafísica que está em uma procura

⁶⁵ Graduanda do curso de Letras-Português da Universidade Federal do Ceará – UFC Observar formatação de fonte conforme normas para publicação do evento.

⁶⁶ Professora Doutora do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

desesperada por encontrar o lugar no qual morou durante um período de sua vida.

Este trabalho tem como objetivo analisar o conto e mostrar que os elementos sobrenaturais estão presentes, principalmente, no início e no final do mesmo, e eles apresentam, ainda, as características mais marcantes da obra de Lovecraft. Utilizando como arcabouço teórico os trabalhos de Todorov (1992) e Furtado (1980), comprovamos a existência de características sobrenaturais neste conto. Entre tais características, destaca-se a decadência psicológica.

O GÊNERO FANTÁSTICO

Há muitas décadas, o homem se depara com fenômenos que não pode explicar e que lhe causam estranhamento ou medo e essa é a base para a literatura fantástica. O destinatário muitas vezes busca o insólito para fugir do real, e o fantástico propõe ao destinatário essa experiência, na qual ele pode, em um momento de fuga, sair do seu cotidiano e deparar-se com o inimaginável.

O fantástico propõe ao destinatário da enunciação um universo em que algumas categorias do real foram abolidas ou alteradas, passando a funcionar de uma forma insólita, aberrante e inimaginável (FURTADO, 1980, p.44). Segundo Todorov:

O fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade –, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. O fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos, a intriga, uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico 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, 1992, p. 100-101).

Para Todorov, o critério do fantástico não se situa apenas na obra, mas na experiência particular do leitor:

Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos que ele provoca (...). Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (TODOROV, 1992, p. 40).

O próprio Lovecraft era um dos maiores críticos em relação a sua obra e as demais obras do mesmo gênero, de colegas ou não. Para ele, mais que a obra, o texto deveria gerar uma experiência particular no leitor, e essa experiência deveria ser principalmente de medo. Se o conto provocasse temor ou terror ao leitor, a missão daquele texto estaria cumprida, levando assim o

receptor da obra a uma experiência insólita.

Lovecraft afirmava que, de forma primitiva, o mais antigo e intenso sentimento que envolvia o ser humano seria o medo do desconhecido. E esses instintos e emoções primitivas do medo são lembrados mais facilmente que, por exemplo, o prazer (LOVECRAFT, 1987, p. 2). Conclui Lovecraft:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. [...] O texto genuíno deve conter algo que vá além de assassinatos secretos, ossos ensanguentados ou vultos cobertos por lençóis (LOVECRAFT, 1987, p. 1-5).

SOBRE H. P. LOVECRAFT

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) foi um escritor americano que envolvia seus leitores com seus contos de horror destacando-se ao criar toda uma mitologia própria conhecida como “Mitos de Cthullu”, onde ele buscou desenvolver uma realidade fantástica e insólita para explicar a formação do planeta. Eventos esses que passam há milênios antes da existência da humanidade e que, para os seres colossais criados nesse tempo remoto, chamados de antigos, a vida é incompreensível ao ser humano, e de que o universo é infinitamente hostil aos interesses do homem (SOARES, 2011).

A MÚSICA DE ERICK ZANN

O conto *A música de Erich Zann* (*The Music of Erich Zann*, no original em inglês) foi criado em dezembro de 1921, e foi publicado pela primeira vez na revista *National Amateur*, em março de 1922. No Brasil, ele foi traduzido por Renato Suttana para a coleção *Pequena Antologia para ler Lovecraft* (SUTTANA, 2014).

O início do conto mostra a busca implacável de um estudante de metafísica para encontrar o lugar em que ele morou durante algum tempo. Toda a Rue d’Auseil e a pensão em que morou simplesmente sumiram. Em buscas pela localidade, nenhum morador das proximidades jamais ouviu falar de tal lugar. Nesse momento, o estudante narra o que aconteceu em sua breve estadia na pensão mencionada. Ele escutou uma noite uma música irresistível e pediu para o dono da pensão apresentar o músico a ele. Ao conhecer o excêntrico Erich Zann, o estudante pede para que ele toque um pouco de sua extraordinária música. O músico recusa-se a tocar o que o estudante pede, tocando outras melodias conhecidas por todos. Em razão de sua insistência, o estudante é

expulso do quarto (no caso, o sótão) do músico, o qual faz o jovem prometerque se mudará para um quarto em um nível mais baixo, para que não o escute mais tocar.

O estudante muda-se para o terceiro andar, com todas as despesas extras pagas pelo músico, mas a curiosidade e o desejo de escutar a estranha melodia são mais fortes. Uma noite, ele volta à porta do sótão para escutar a música e é surpreendido pelo sofrimento imediato de Zann. O estudante entra apressadamente para ajudar o músico caído ao chão, e se vê preso em uma situação insólita.

Ao perceber a presença do estudante, o músico agradece pela ajuda, mas o vento e os sons que vem além da janela obrigam que Erich Zann continue sua melodia exótica. A música não para e o estudante não resiste em olhar pela janela, que deveria ter a vista da cidade, porém o que ele vê aterroriza sua alma.

Disposto a sair daquele local imediatamente, ele tenta chamar o músico, mas coisas extraordinárias acontecem e ele é obrigado a sair correndo imediatamente do local para o mais longe que pode. E, ao tentar retornar, não encontra mais nada.

ANÁLISE DO CONTO

Algumas passagens do conto *A música de Erich Zann* foram selecionadas e, com embasamento nos trabalhos de Todorov (1992) e Furtado (1980), o texto foi analisado para discutir como Lovecraft organiza os elementos fantásticos para delinear o medo cósmico e seu efeito na personagem e no leitor.

Quando um autor se propõe a escrever no gênero fantástico, ele deve buscar trazer para o seu leitor confiança, e isso implica que o leitor deve acreditar no que está lendo. Embora ele saiba que o livro é uma ficção, os elementos criados durante a narrativa fazem com que o texto comece a ter certa verossimilhança e, a partir desta, o leitor passa a acreditar e confiar no que está lendo.

Um dos artifícios que os autores costumam criar é apresentar para o leitor uma personagem em primeira pessoa e que seja confiável (FURTADO, 1980, p. 109). Alguém de quem o leitor jamais desconfiaria. Algumas características desse elemento de confiança dão-se pela representação de uma pessoa respeitável, pela idade ou sabedoria, ou mesmo pelo seu *status* social ou intelectual (FURTADO, 1980, p. 54).

Pode-se ver claramente que Lovecraft introduz, nas primeiras linhas de seu conto, a apresentação do estudante. O autor informa que se trata de um estudante de metafísica de uma universidade. Ao informar esse dado, percebemos que o autor busca trazer credibilidade às palavras do rapaz:

No entanto, apesar de tudo, prevalece o fato humilhante de que não consigo achar a casa, a rua ou sequer a localidade onde, durante os últimos meses de uma miserável vida de estudante de metafísica na universidade, ouvi a música de Erich Zann (SUTTANA, 2014, p. 686).

Normalmente, o protagonista é naturalmente inserido na narrativa. Ele aparentemente não apresenta nenhum distúrbio e é cético, até essa crença ser confrontada com indícios sobrenaturais, que levam a personagem a investigar tais fenômenos.

No decorrer do conto, a personagem se depara com mais indícios do sobrenatural, levando-a a acreditar no insólito, depois de não conseguir uma resposta coerente às suas respostas. Isso interfere em suas certezas mais básicas, fazendo com que a personagem perca normalmente parte de sua sanidade (ALMEIDA, 2005). Isto pode ser observado, no conto, no trecho a seguir:

Não me espanto de que minha memória falhe, pois minha saúde – física e mental – ficou gravemente comprometida durante o período em que residi na Rue d’Auseil, e me lembro de nunca ter levado nenhum de meus poucos conhecidos até lá. Mas que eu não possa encontrar de novo o lugar é que é singular e estarrecedor, pois ficava a meia hora de caminhada da universidade, além de que se distinguia por algumas peculiaridades que ninguém que tivesse estado lá esqueceria facilmente. Jamais conheci alguém que tivesse visto a Rue d’Auseil (SUTTANA, 2014, p. 686).

Quando o estudante declara que sua memória falha, pois sua saúde – física e mental – ficou comprometida, nota-se que a personagem começa a se preocupar com a própria saúde e, ao não encontrar mais a Rue d’Auseil, mesmo quando todas as pessoas com quem falou haviam sido criteriosas ao afirmar que não conheciam tal rua, o estudante fica cada vez mais preocupado, já que, aparentemente, ele fora a única pessoa que teve contato com alguém ou que andou pela rua procurada.

Apesar de ele expressar suas dúvidas, o leitor é convidado sutilmente a participar da aventura do rapaz, tentando até ajudar o estudante a achar a tal rua e tentar provar, com ele, que ele não está enlouquecendo (TODOROV, 1992, p. 93). Essas pistas são evidentes quando o narrador diz a seus leitores que ele é um rapaz confiável, por ser um estudante de metafísica de uma universidade e que ele tem total certeza que a tal rua existiu. Em narrativas fantásticas, uma explicação racional pode resultar da invocação da loucura da personagem que teve contato direto com o fenômeno insólito, considerando-se diminuída a sua capacidade de discernimento sobre as características do acontecido e, conseqüentemente, viciada a credibilidade dos relatos que porventura produza (FURTADO, 1980, p. 68-69). Isto pode ser observado no conto quando o

protagonista afirma não se espantar com sua falta de memória, admitindo que a sua saúde – tanto física quanto mental – fora gravemente comprometida pelo tempo que habitou a Rue d’Auseil (SUTTANA, 2014). Deste modo, já que nem mesmo o protagonista confia nas próprias lembranças após ter tido contato com o horror insólito, o autor passa para o leitor a mesma confusão e dúvida geradas pelo evento sobrenatural.

Na passagem a seguir, o leitor é finalmente apresentado à geografia da Rue d’Auseil:

A Rue d’Auseil ficava do outro lado de um rio escuro, guarnecido por barracões de tijolos com janelas baças, sobre o qual se estendia uma ponte maciça de pedra negra. Sombras eternas pairavam sobre o rio, como se a fumaça das fábricas vizinhas obstruísse perpetuamente a luz do sol. O rio recendia a odores malignos que jamais senti noutros lugares e que talvez possam algum dia me ajudar a encontrá-lo, já que eu os reconheceria de pronto. Para além da ponte viam-se ruas estreitas calçadas de pedras e protegidas por parapeitos; e então vinha o aclave, no início suave, depois incrivelmente acentuado quando começava a Rue d’Auseil (SUTTANA, 2014, p. 686).

É muito comum que a narrativa fantástica apresente construções labirínticas, edifícios isolados em um enquadramento urbano com a fuga da luz e da cor, preferindo a escuridão. Estas são características comuns de paisagens nas narrativas fantásticas (FURTADO, 1980, p. 121-124). Nesse conto, a Rue d’Auseil é retratada como um local que se encontra além de uma ponte de pedras negras e que é cortado por um rio escuro e fedido. Com névoas à sua volta, a ponte leva seus visitantes – ou, no caso, o seu visitante, já que não é mostrado, em nenhum momento, que algumas pessoas das proximidades da universidade tenham ido até o lugar – a ruas estreitas de pedras.

Próximo ao final do conto, a personagem se depara com algo inexplicável:

Lembrei-me, então, de meu velho anseio de olhar pela janela, a única na Rue d’Auseil de que se podia enxergar a encosta para além do muro e a cidade que se estendia lá embaixo. Estava muito escuro, mas as luzes da cidade sempre brilhavam, e minha expectativa era avistá-las em meio ao vento e à chuva. No entanto, quando olhei pela janela daquele sótão altíssimo – olhei enquanto as velas tremulavam e a viola insana ululava ao vento noturno –, não vi cidade alguma se estender lá embaixo e nenhuma luz amigável brilhar nas ruas familiares, mas apenas a escuridão do espaço ilimitado, espaço inimaginável que o movimento e a música punham vivo, o qual não se assemelhava a nada na terra. E, enquanto permaneci a olhar, imerso no terror, o vento apagou ambas as velas daquela mansarda pinacular, imergindo-me numa treva bruta e impenetrável, com o caos e o pandemônio à minha frente e a loucura demoníaca daquela viola atrás de mim (SUTTANA, 2014, p. 693).

Ao olhar pela janela, o rapaz se depara não com a cidade à sua frente, mas sim com um espaço escuro, ilimitado e inimaginável, que se movimentava através do toque da música do

violinista. É comum também no fantástico a coexistência forçada entre dois universos reciprocamente exclusivos – quer dizer, o mundo real e outro plano, por exemplo –, mas que esses espaços sejam demarcados previamente (FURTADO, 1980, p. 126-127). Ambos os mundos podem existir e cabe à personagem e ao leitor decidir se aceitam ou não aquela realidade. Lovecraft utiliza, como ferramenta da construção do insólito, os eventos cósmicos que transmitem ao leitor o seu medo mais primitivo e que é presente em todas as culturas da humanidade. Por meio dessa ferramenta, ele conduz o imaginário do leitor a experiências insólitas, como imaginar o desconhecido dos mundos paralelos que ele desenvolveu. Mundos esses inimagináveis aos seres humanos (SOARES, 2011).

Na finalização do conto, o rapaz se depara com a representação máxima do inexplicável, e tenta fugir a todo custo do local:

Ele não me respondeu, e a viola incansável continuou a zunir. Levei a mão até sua cabeça, cujos acenos mecânicos não havia como parar, e gritei ao seu ouvido que precisávamos fugir das coisas ignotas da noite. Mas ele não me respondeu nem amenizou o frenesi de sua música indescritível; enquanto isso, por todo o sótão estranhas correntes de vento pareciam dançar na treva e no caos. Quando minha mão tocou em sua orelha, estremei, embora sem saber por que – sem saber por que, até que senti a face imóvel, a face rígida e sem respiração, cujos olhos vidrados se arregalavam em vão no vazio. E então, por um milagre, achando a porta e a grande trave de madeira, me arrastei doidamente para fora, fugindo à coisa de olhos vítreos que havia na escuridão e do uivo spectral daquela viola maldita cuja força cresceu enquanto eu me arrastava (SUTTANA, 2014, p. 694).

O estudante, ao mesmo tempo em que estava no local onde fora mais cedo (o sótão), encontrava-se também a um passo de distância de um mundo completamente novo e surreal para os padrões dele. O contato físico, na tentativa de tirar o músico do local, trouxe à tona os terrores mais profundos do estudante, fazendo-o correr apavorado. O tempo, nesse tipo de texto fantástico, fica suspenso e misturado entre o real e o irreal (TODOROV, 1992, p. 126). E, na dúvida, a personagem prefere não correr o risco de tudo o que está vivendo intensamente naquele momento e prefere optar pela sobrevivência ao fugir do local.

Ao fazer isso, o rapaz, no torpor do desespero, deixa tudo para trás. Em um segundo momento, tenta voltar para o local de sua fuga, até mesmo para se certificar se o músico está bem. É neste momento que o leitor é levado novamente para o início do conto, no qual o estudante de metafísica não consegue mais encontrar o tal lugar e nem mesmo consegue provar para os outros e para si mesmo que o lugar realmente existiu.

O fantástico procura nunca proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que é imerso. Em um momento, julga estar perante acontecimentos

sobrenaturais; em outro, é levado a considerar que tudo, afinal, se torna passível de explicação por meios lógicos. Isso, até que outro acontecimento o remeta de novo para uma quase aceitação da natureza sobrenatural do objeto da sua percepção, sem que, contudo, o deixe resolver-se em definitivo por uma ou outra hipótese (FURTADO, 1980, p. 44-45).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada concluiu que, principalmente no início e o final do conto, é possível evidenciar o fantástico, sobretudo algumas características mais marcantes da obra de H. P. Lovecraft, dentre elas conduzir o imaginário ao horror cósmico transmitindo ao leitor o medo mais primitivo e a degradação mental do protagonista.

O conto *A música de Erich Zann* apresenta uma mistura de mundos paralelos, intimamente envolvente e sutil, e ainda mostra como a decadência psicológica de uma pessoa é facilmente afetada pelo insólito.

Pode-se desfrutar ainda o critério da dúvida que permanece mesmo depois que o livro é fechado, e ao ser relido o conto, o mistério ainda permanece. O leitor será sempre convidado a participar do texto. A narrativa em primeira pessoa fará com que o leitor acredite no protagonista, que tente ajudá-lo, mas que no final, o medo primitivo do ser humano fará com que a personagem e o leitor sejam dominados pelo medo cósmico, e o leitor ficará tão confuso quando o protagonista.

E, assim como em vários contos da obra de Lovecraft, o leitor acompanha, em *A música de Erich Zann*, a queda de uma personagem em um abismo interno de loucura e degradação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leandro Antonio de. Reflexões sobre aspectos da obra de H. P. Lovecraft. In: **Organon**. Vol. 19, No. 38-39. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 51-62.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 151 p.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1987. 1ª edição. 105 p.

SOARES, Bruno da Silva. Dagon, o intruso e o inominável: uma leitura do insólito na composição

do horror cósmico de H. P. Lovecraft. **Anais do VIII Painei “Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional”**. Rio de Janeiro: Dialogart Publicações, 2011. p. 65-73.

SUTTANA, Renato. A música de Erich Zann. In: **Pequena Antologia para ler Lovecraft**. Disponível em: <http://www.seronline.pt/biblioteca/uploads/recursos/portugues/e-books/pequena_antologia_ler.pdf>. Acesso em setembro de 2014. 888 p.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. 2ª edição. 191 p.

O TEMPO DA MEMÓRIA E SUAS DIMENSÕES NA OBRA *LOS RÍOS PROFUNDOS*, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Gabriele Freixeiras Freitas
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

A presente análise tenciona investigar as formas de articulação dos eventos, na obra literária, *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas (1911-1969). O romance arguediano apresenta-se como uma constante operação de resgate da memória do jovem Ernesto, no qual o autor peruano propõe uma tentativa de composição do passado vivido, na adolescência e na infância, de seu protagonista. Com este objetivo a memória é solicitada, como movimento motriz de exaltação e de recuperação de uma cultura, que está sendo subjugada. Essa atitude seria justificada por um desejo unificador, que obsessiona o narrador-protagonista, impulso fundamental de unir-se ao mundo e à cultura, que escolheu para si. Deste modo, percebemos a memória como uma função integradora, que une as situações por meio de associações, evitando a desintegração do universo arguediano. Sua conversão, como núcleo da narrativa, é de fundamental importância para configurar e dar sentido a uma dualidade caótica. Trata-se, portanto, de um estudo sobre as dimensões das categorias Tempo e Memória e seus papéis na construção da narrativa. Para tanto, tomaremos por base os estudos de Benedito Nunes, Henry Bergson, Vicente Ataíde, Ecléa Bosi, Cornejo Polar, Vargas Llosa e Paul Ricoeur.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Tempo. Arguedas. *Los ríos profundos*.

O objetivo deste trabalho é adentrar o estudo da categoria tempo, como forma de articulação dos eventos, na obra literária, particularmente, analisar algumas acepções da memória e suas dimensões no romance *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas (1911-1969).

Em seu texto, *Tempo* (1992), Benedito Nunes desenvolve uma introdução aos estudos das categorias do espaço e do tempo, baseadas nas suas ações e desenvolvimento nos gêneros: epopeia e tragédia. Em uma breve retomada aos primeiros estudos, Nunes nos apresenta o pensamento aristotélico, no qual faz distinção entre o tempo do espetáculo e o tempo da ação imitada - objeto de mímese.

No século XVIII, Goethe e Schiller, irão reinterpretar os preceitos aristotélicos, nos

quais a narração recai no passado e o poeta dramático permanece imóvel no presente. Ambos os estudos recaem na tentativa de distinção entre a epopeia e a tragédia. Mas será Lessing, que discutirá uma intersecção temática, desenvolvendo uma ação comum aos dois, impondo a esses gêneros um vínculo material com o tempo. Kant acrescentou aos estudos a função de espaço e tempo, enquanto condição à priori da sensibilidade – pensamento no qual o tempo seria uma categoria dominante e, sob a dependência desta, o espaço se organizaria.

Segundo Benedito Nunes, “o tempo é um saber espontâneo, não reflexivo, mas prático, que se torna extremamente difícil traduzir em conceitos” (NUNES, 1992, p. 346). Essa colocação assevera a dificuldade, que temos de conceituar uma categoria tão difusa e fugidia como o tempo.

A imaginação do artista desenvolve um tempo, que toca à realidade, não sendo mensurável pelos ponteiros do relógio. E sobre este tempo imaginário da ficção assevera Nunes:

Condicionado pela linguagem, (o tempo imaginário) liga momentos que o tempo real separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os.

O tempo de ficção seria, para Nunes, a narrativa articulada por uma duplicidade, a do plano do discurso e a do plano da história. Podendo variar sua relação de acordo com a obra ficcional.

Dentro de diversas temporalidades existentes é importante observar, como o tempo, uma categoria da realidade, será assimilado em sua inserção na narrativa. De um modo particular, trabalharemos o tempo da memória no discurso arguediano. Através de algumas percepções, focaremos este artigo, no estudo dos aspectos das lembranças de Ernesto, sendo a memória, o núcleo vital interno para o desenrolar da narrativa em *Los ríos profundos* (1996).

Para Henri Bergson, em seu livro *Matéria e Memória* (2006), o passado sobreviveria sob duas formas: em mecanismos motores ou em lembranças independentes. O estudioso trouxe novas luzes para os fenômenos surpreendentes da memória individual. O seu maior cuidado é o de entender as relações entre a conservação do passado e a sua articulação com o presente, a confluência de memória e de percepção. A memória aparece como força subjetiva, ao mesmo tempo que profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Los ríos profundos (1996) é uma constante operação de resgate ao passado do jovem Ernesto. Arguedas propõe uma tentativa de composição da memória vivida, na adolescência e na infância, de seu protagonista. Acerca da importância da memória, assevera Mario Vargas Llosa, “en *Los ríos profundos*, la materia que da origen ao libro es la memoria del autor”, ainda, “o que importa una constante operación de rescate de pasado” (1996, p. 180).

Torna-se à memória, um dispositivo fundamental, para ativar os mecanismos que intensificam as vivências do protagonista. Sem sua atuação, as experiências de vida seriam, por si só, vazias. Ernesto não teria a força motriz que o impele a lutar por uma integração. São as suas lembranças que o movem e o motivam, na busca do mundo ideal de sua infância. Desta forma, percebemos, em diversos trechos da narrativa, uma atitude de Ernesto de retomada constante ao passado, “Entonces, mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria, como un relámpago, la imagen del Apu K’arwarasu.” (ARGUEDAS, 1996, p. 89).

Para Vargas Llosa, em todas as circunstâncias, as recordações afloram na mente de Ernesto, “Este estado de añoranza y solicitudión tenaz del pasado hace que la realidad más vívidamente reflejada em Los ríos profundos no sea nunca la inmediata, sino una realidad pretérita, diluída y enriquecida por la memoria.” (VARGAS LLOSA, 1996, p.180).

Apesar do romance arguediano ser uma constante louvação à cultura andina, o seu protagonista vive em eterno conflito ideológico, marcado por uma inadequação que se configurará em diversos aspectos. Para Ecléa Bosi (2003) “é preciso sempre analisar matizando os laços que unem memória e ideologia” (BOSI, 2003, p. 22).

Ernesto vive, mesmo sendo branco, parte de sua infância sob os cuidados de índios. O jovem passa a tomar para si, toda a cultura e o passado desse povo. Em *Los ríos profundos* (1996), a memória é solicitada, como movimento motriz de exaltação e de recuperação de uma cultura que está sendo subjugada. Nosso herói traz à tona seu respeito e seu amor à uma tradição indígena, relatada em diversos aspectos, seja na forma da ligação indígena com natureza, seja na procura do índio ideal de sua infância, como, por exemplo: na retomada dos huaynos e na tentativa constante de falar em quechua com os índios, que encontrava em seu caminho.

En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí, como refugiado, mientras mi padre vagaba perseguido. Espinos de flores ardientes y torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras, mamakunas de la comunidad, me protegieron y me infudieron la impagable ternura en que vivo. (ARGUEDAS, p. 48).

Acerca da construção de uma relação, entre memória como herdeira de uma tradição, Ailton Krenak (1992) afirma, “Por isso que eu falei a você de um lugar que a nossa memória busca a fundação do mundo, informa a nossa arte, a nossa arquitetura, o nosso conhecimento universal” (KRENAK, 1992, p. 202).

A função do narrador-protagonista é um dos aspectos fundamentais para a identificação dos mecanismos internos do discurso, utilizados pelo autor para o resgate da memória e orientar a

regência de sua obra nos processos de plasmação dos espaços, personagens, narradores e situações.

Segundo Vargas Llosa observamos a presença de dois narradores, que se alternam na narrativa, apesar de ambos serem Ernesto, eles se diferenciam pela forma, que são inseridos no discurso. O primeiro, Ernesto como narrador, está em conformidade com a totalidade do universo, baseado na narrativa de suas recordações. Observamos seu afastamento temporal, pois se entende esse narrador como um Ernesto adulto, o que permite uma visão, onisciente e integral, do passado. O segundo narrador, seria o jovem Ernesto, identificado como protagonista, sua voz é considerada como atos de narrativa, que trabalhará para formar a identidade do jovem, aos seus catorze anos.

Ambas as vozes narrativas caminham juntas, alternando-se durante toda a obra. A sua estrutura em primeira pessoa permite-nos maior aproximação das percepções do nosso protagonista, proporcionando um melhor entendimento de sua interioridade profunda e conflituosa.

Nesse ínterim, Cornejo Polar (1973), identifica duas memórias relevantes. A memória do narrador, que se refere à unidade integral do universo novelesco e a memória do protagonista, que mostra sua fragmentação nos atos de memória de Ernesto, aos seus catorze anos, recordando fragmentos de suas lembranças de infância. O trecho abaixo deixa em evidência um momento dessa memória universal:

Pero mi padre decidía irse de un pueblo a outro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria (ARGUEDAS, 1996, p. 30) .

Segundo Polar (1973), seria a memória do protagonista, que daria garantia a identidade de Ernesto. Neste aspecto, avaliamos o papel da memória na construção do personagem arguediano, relação estabelecida por meio de conexões memorialistas, que reconfiguram seu caráter e sua identidade cultural. Sobre esse trabalho de resgate da memória e de sua representação na criação de uma identidade serrana, afirma Bachelard (1998):

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações, toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 1998, p. 94).

O resgate da memória vai além das recordações vividas por nossos narradores. Em seu texto, *Los ríos profundos: un universo compacto y quebrado*, Cornejo Polar (1973) identifica uma memória, que nomeia como suprapersonal. Segundo o estudioso, esta memória não se projetaria sobre o passado individual, mas remeteria às instâncias anteriores do povo quechua.

Uma relação do personagem com o passado histórico, aos catorze anos, pôde lembrar-se de sua infância próxima. Porém, excede os limites de sua própria vida, recordando uma cultura, um passado remoto do mundo que pretende assumir. O encanto do jovem com o muro inca mostra essa ligação com um passado remoto.

Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos.

Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejanta a la sangre (ARGUEDAS, 1996, p. 11-12).

Essas memórias são ativadas por mecanismos recorrentes na narrativa, como por exemplo, podemos observar as associações de pensamentos surgindo como realidades imediatas, ou seja, presentes que evocam um passado específico, ou mesmo, as associações livres, que permitem a construção de metáforas, como as constantes associações com a natureza e a cultura incaica:

El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos (ARGUEDAS, 1996, p. 77).

La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa (ARGUEDAS, 1996, p. 17).

Como podemos ver nestes excertos, outra ferramenta utilizada em muitas narrativas são objetos de memória. Sendo o muro inca e o *zumbayllu* responsáveis por guardar ou por ativar a memória do indivíduo. Em sua obra, *O Tempo vivo da memória*, Ecléa Bosi (2003) explica: “A ordem desse espaço nos une e nos separa da sociedade e é um elo familiar com o passado. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida” BOSI, 2003, (p. 27).

Em uma de suas hipóteses, Bergson (2006) remete aos objetos de memória e como, em seus movimentos, passamos às lembranças, “de um corpo como um limite movente entre o futuro e o passado” (BERGSON, 2006, p. 84), movimento passado, que seria desencadeado por uma ação presente: “o reconhecimento de um objeto presente se faz por movimentos quando procede do objeto, por representações quando emana do sujeito” (BERGSON, 2006, p. 84).

No romance, *Los ríos profundos* (1996), a memória é mais do que apenas recordar. Para Ernesto, a memória tem outros valores. A relação “memória ser”, na obra arguediana, se apresenta como uma atitude mágica. Ela se constitui como uma arma contra a solidão e a dor do protagonista. São nas recordações, que Ernesto encontra consolo e força para romper com a solidão. Segundo

Ecléa Bosi (2003), estas atitudes, “São tentativas de criar um mundo acolhedor entre as paredes que o isolam do mundo alienado e hostil de fora” (BOSI, 2003, p. 25).

Percebemos, em *Los ríos profundos* (1996), uma ação quase permanente de Ernesto, de recuo ao passado, pois sua consciência se confronta, constantemente, à experiência imediata com suas lembranças. Essa atitude seria justificada por um desejo integrador, que obsessiona o narrador-protagonista - impulso fundamental de unir-se ao mundo e à cultura que escolheu para si. Segundo Vargas Llosa (1996), “ocorre que es un ser enteramente consagrado a la tarea de recordar, pues su pasado es su mejor estímulo para vivir” (Vargas Llosa, 1996, p.181).

Ainda nesse pensamento, Ecléa Bosi (2003), chama atenção para essa característica, desagregadora da obra, que motiva toda a ação da memória: “O desenraizamento é condição desagregadora da memória” (BOSI, 2003, p. 28). O sentimento constante de não pertencimento e saudosismo é a condição fundamental para que Ernesto, não encontrando acolhimento no mundo que o cerca, recorra às suas lembranças de infância - um período de felicidade em sua memória. Entende-se, segundo Bosi, que não podemos pensar em memória na obra *Los ríos profundos* (1958), sem analisar a separação de um espaço vivido, como princípio, que ativará a necessidade de remeter ao passado.

Em trechos, o protagonista somente assevera a importância das recordações e da memória na obra, “y espere, contemplándolo todo, fijándolo en mi memoria” (ARGUEDAS, 1996, p. 48).

Portanto, percebemos a memória, como uma função integradora que une as situações por meio de associações, evitando a desintegração do universo arguediano. Sua conversão, como núcleo da narrativa, é de fundamental importância para configurar e dar sentido a uma dualidade caótica. Abaixo, vemos, um relato que reforça a relevância desta categoria no romance: La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de Ántero y de Salvinia, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria (ARGUEDAS, ANO, p. 122).

Dentro de todas as aventuras vividas por Ernesto, não observamos grandes sucessos. O jovem busca um ideal de índio, que não é encontrado durante toda a obra. O índio de sua infância não pode ser mais encontrado no seu por vir, mas, apenas, no seu passado, em sua infância perdida. Acerca disto, assevera Ecléa Bosi (2003): “Não esqueçamos que a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção e a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais” (p. 20).

Dentro da perspectiva, de se estudar o tempo da memória, demonstramos suas muitas relações na trama e seu papel fundamental na construção da narrativa. De posse, dos estudos de

tempo e memória, de Benedito Nunes, Henry Bergson, Vicente Ataíde, Ecléa Bosí, Cornejo Polar, Vargas Llosa e Paul Ricouer, passamos ao exercício de analisar, brevemente, alguns elementos, que permeiam as atividades da memória na obra, como: memória como herdeira de uma tradição; memória e sua função no discurso; memória como formadora de uma identidade; memória suprapessoal; memória e associações; memória e superação e memória como função integradora do romance.

REFERÊNCIAS

ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. Curitiba: Ed. Dos professores, 1972.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. *La novela peruana*. Lima: Latinoamericana editores, 2008.

KRENAK, Ailton. “Antes, o mundo não existia”. In: **Tempo e História** (Org.) Adauto Novais. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

_____. “Tempo”. In: **Palavras da Crítica**. (Org.) José Luis Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel

Rama, 1982.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. *La utopia arcaica: J. M. A. y las ficciones del indigenismo*. México DF: Fondo de Cultura, 1996.

VIGIL, Ricardo González. “Vida y obra de Arguedas: Consideraciones generales”. In: **Los ríos profundos**. (Org.) José María Arguedas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

PRÉ-RAFAELISMO E IMPRESSIONISMO: RELAÇÕES ENTRE PINTURA E LITERATURA

Luiz Alexandre Ramos da Silva

Maria Coeli Saraiva Rodrigues

Faculdade Integrada da Grande Fortaleza

RESUMO:

O presente trabalho tem o intuito de mostrar a relação entre pintura e literatura através das diferenças e semelhanças de dois movimentos estéticos, o Pré-Rafaelismo e o Impressionismo. Para isso, será feito um estudo sobre os quadros de John Everett Millais em suas obras *Ophelia*, *The Farmer's Daughter* e *Sophie Gray* os comparando ao poema de Dante Gabriel Rossetti *Soul's Beauty* e de Claude Monet nos quadros *Impression Soleil Levant* e *La Promenade sur la Falaise* os comparando ao romance de Guy de Maupassant *Bel-Ami*. Para mostrar as semelhanças entre pintura e literatura se analisará os temas literários dos quadros, a teoria da sublimidade parasitária de John Ruskin (2008) e a teoria da mimese de Aristóteles (2005) nas duas estéticas. Para mostrar a diferença entre ambas, será abordado novamente o tema, a técnica da pintura e literatura e o rompimento com as técnicas tradicionais; mostrando, assim, suas principais diferenças com o objetivo de fazer uma distinção entre pintura e literatura nos dois movimentos. Dessa forma, pode-se concluir o trabalho com o objetivo esclarecido, o de analisar a relação entre pintura e literatura através de suas semelhanças e diferenças, pois foram encontradas as seguintes características: influência literária nos quadros, sublimidade parasitária e o rompimento com a mimese, todas existentes na pintura e na literatura dos dois movimentos. Com relação às diferenças, foi encontrado o tema que na pintura do Pré-Rafaelismo é literário e no Impressionismo é paisagístico, ou seja, descritivo podendo ser literário apenas na literatura e não na pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Pré-Rafaelismo. Impressionismo. Relações. Pintura. Literatura.

Em 1848, um grupo de intelectuais ingleses, escritores, pintores e críticos, decidiram formar A Irmandade Pré-Rafaelita. Esse grupo foi formado por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, John Ruskin entre outros que depois vieram segui-los em sua estética. Segundo o crítico Arnold Hauser: “O pré-rafaelismo foi um movimento estético, um culto extremo da beleza, uma avaliação da vida baseada na arte” (1998, p.840). Esta irmandade mudou o curso da arte em alguns aspectos como: no espírito do tema, o retratado pela pintura, o rompimento

com as técnicas tradicionais de pintura, as cores, o desenho, a forma da imagem, os detalhes fotográficos, o acabamento, o pictórico e a visão da teoria da mimese de Aristóteles (2005, p.48). Esse movimento foi muito importante para a pintura e a literatura, pois essas mudanças ditaram as regras da estética da metade do século XIX e a influenciaram até o final dele. A pintura na Inglaterra vivia uma ditadura imposta pela academia inglesa, que consistia em seguir a estética renascentista com rigor, sobretudo a escola de Rafael. Por isso, os pré-rafaelitas, com suas ideias, fizeram uma ruptura nas regras. Inseridos no espírito da nostalgia da literatura romântica da época, eles desejaram devolver à arte a sua pureza e honestidade anteriores, que consideravam existir na arte medieval do Gótico tardio e no Renascimento inicial ou Pré-Clássico. Ao se autodenominarem pré-rafaelitas, realçam o fato de se inspirarem na arte anterior a Rafael Sanzio, artista que tanto influenciara a Academia Real Inglesa e que foi conseqüentemente criticado pelos pré-rafaelitas por motivos como o prevaecimento do uso das cores claras em suas obras, por exemplo.

Como mencionado, o movimento pré-rafaelita influenciou até o final do século XIX. Portanto, o movimento impressionista recebeu suas influências. O Impressionismo nasceu na França em 1874, em plena Revolução Industrial e mudanças sociais. A burguesia se via dominante no quesito econômico e cultural. No entanto, os burgueses que se viam mais afastados do materialismo capitalista se sentiam mais próximos da arte. Com isso, eles adotavam uma postura aristocrática em suas vidas por darem prioridade às artes. Portanto, foi um movimento formado também por intelectuais, escritores, pintores e críticos. Estes foram: Marcel Proust, Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Paul Bourget, entre outros. Essa estética mudou também as artes, sobretudo as artes visuais, nos aspectos do tema, o retratado no cotidiano, na técnica da pintura, na representação da imagem, no acabamento e na representação da natureza pela observação, segundo o critério da mimese de Aristóteles (2005, p.48). Essa mudança da mimese na pintura também ocorre na literatura. Com isso, os impressionistas rompem com os moldes da Academia Real Francesa, que consistia no paisagismo campestre e aristotélico, ainda preso em preceitos clássicos.

Em alguns pontos, a pintura diverge da literatura, como nos temas paisagísticos dos quadros. E em alguns pontos se assemelha, como: nos temas literários dos quadros, na teoria da sublimidade parasitária de Ruskin (2008, p. 71-72), na mimese de Aristóteles, que consiste na representação da natureza pela observação (ARISTÓTELES, 2005, p.48), e na falta de preocupação em retratar a realidade dentro das regras estéticas das academias. Por isso, aqui se fará uma análise específica das áreas de pintura e literatura através de dois movimentos estéticos, o Pré-Rafaelismo e o Impressionismo, para mostrar a relação entre o pictórico e a literatura.

TEMA

Com relação ao tema, para os pré-rafaelitas era importante trabalhar a matéria da alma, uma vez que acreditavam que o espírito lúdico que presidia a seu jogo com as formas tinha um propósito superior e um nobre efeito educacional. Seus temas eram cheios de uma espiritualidade romântica, já que resgatavam o passado medieval através da literatura em suas obras, como no quadro *The Lady of Shalott*, de John William Waterhouse, que retrata a rainha do rei Arthur, Guinevere, fugindo por tê-lo traído com Lancelot. No quadro *Ophelia*, de Millais, a literatura é retratada novamente, pois trata da personagem Ophelia do teatro renascentista de William Shakespeare. No tema histórico também se vê essa valorização do espírito romanesco, como na obra *A Huguenot, on Saint Bartholomew's Day*, de Millais, na qual a garota católica tenta persuadir seu amante *Huguenot* a usar um lenço branco que iria protegê-lo do massacre dos protestantes ocorrido na França em 1572. No tema religioso há um resgate da fé, no quadro *Christ and the two Marys*, de William Holman Hunt, onde duas Marias choram aos pés de Cristo. Os pré-rafaelitas acreditavam que era necessário ter uma grande e boa alma. Segundo Hauser (1998, p.840), é de Ruskin “A tese de que o valor supremo da arte consiste na expressão de uma boa e grande alma”. Algo bem singular dessa estética era seu simbolismo de conto de fadas, como na obra de Waterhouse, *Nymphs Finding the Head of Orpheus Study*. Nessa pintura, ele cria uma atmosfera mística e sensual, usando como tema a mitologia grega. No quesito do que é retratado pela pintura, as telas dos pré-rafaelitas sempre vão retratar o passado de alguma forma. Um exemplo é a obra de John Everett Millais, *The Farmer's Daughter*. Nela, uma camponesa é retratada em seu cotidiano, um cotidiano do passado medieval, pois suas roupas são de épocas medievais e toda atmosfera da paisagem remete à Idade Média. Toda essa nostalgia romântica também está presente na literatura pré-rafaelita. No poema *Soul's Beauty*:

Sob o arco da vida, onde o amor e a morte,
 O Terror e o mistério guarda seu santuário, Eu vi
 Beleza entronizada; e apesar de seu olhar bater temor,
 Eu desenhei como simplesmente como minha respiração.
 Dela são os olhos que, por cima e por baixo,
 O céu e o mar dobrar sobre ti, — que pode desenhar,
 Por mar ou o céu ou mulher, de uma lei,
 O escravo alocado de sua palma e grinalda.

Esta é aquela beleza de Lady, em cujo louvor
 Tua voz e a mão ainda acena — conhecido há muito tempo a ti
 Pelo cabelo voando e bairra tremulando, — a batida
 Seguindo ela diariamente de teu coração e pés,
 De maneira apaixonadamente e irremediavelmente,

Em voo que aficionado, de quantas formas e dias!
(ROSSETTI, 2014)

No quadro *Ophelia*, de Millais, a literatura é retratada novamente, pois trata da personagem *Ophelia*, do renascentista William Shakespeare, pintada a óleo; e a temática é a morte por suicídio. Esse tema é usado inúmeras vezes também na literatura da segunda geração do romantismo por causa do gosto mórbido ou atração pelo desconhecido, pelo além; e o ato do suicídio é a forma de expressar o descontentamento pelo mundo na sociedade ultrarromântica do século XIX. É notável no poema de Rossetti a ligação temática com a pintura de *Ophelia*, pois no primeiro verso da primeira estrofe se fala em “morte” e no segundo verso sobre o “mistério”.

É de se notar que no primeiro verso da primeira estrofe, Rossetti usa a expressão “sob o arco da vida”, que pode ser remetida ao arco da deusa Artemisa, segundo a mitologia grega, deusa da caça, do parto e da virgindade. Observa-se o traço de ligação mística com o quadro de Waterhouse *Nymphs Finding the Head of Orpheus Study*, que tem tema mitológico; ou, segundo a Bíblia, pode se remeter à “árvore da vida”, uma vez que o relato bíblico diz que esta árvore já havia sido colocada no jardim antes da criação do primeiro homem, Adão. Ela seria um símbolo representativo da garantia de vida eterna. Isso mostra um caráter religioso cristão do poema, que também faz parte de quadros como *Christ and the two Marys*, de William Holman Hunt. Talvez o autor da poesia quisesse fazer referência à beleza eterna. Também é notável que na primeira linha da segunda estrofe o autor fala em “beleza de Lady” e continua a sua idealização. Isso mostra a relação com a tela *The Lady of Shalott*, de John William Waterhouse, pois a beleza idealizada só pode existir junto à nostalgia do passado, pois o termo “Lady” é uma palavra utilizada na época medieval. Outras telas que remetem à nostalgia do passado são de Millais, *The Farmer's Daughter*, que trata o passado medieval, e *A Huguenot, on Saint Bartholomew's Day*, que trata da história da França. Dessa forma, pode-se dizer que existe uma relação entre pintura e literatura pré-rafaelita, através da mitologia grega que é usada nos quadros, da religião cristã, dos temas literários retratando a beleza da mulher e da nostalgia romântica do passado medieval.

Já no caso do Impressionismo, a alma não é trabalhada de maneira tão nostálgica, pois os impressionistas querem que seus temas representem o estado de espírito do momento. Seus temas são paisagens e o cotidiano das pessoas. No quadro *Impression Soleil Levant*, de Monet, a paisagem é indiscutivelmente o tema. Tanto que não existe nenhum objeto que chame mais atenção do que a própria paisagem da natureza, nem mesmo o pequeno barco na tela. Renoir, em sua tela *O Almoço dos Remadores*, capta o momento do cotidiano das pessoas.

Desse modo, percebe-se que o Impressionismo rejeita os temas da literatura, os históricos, os religiosos e mitológicos, que são tão necessários ao Pré-Rafaelismo.

TÉCNICA

Os impressionistas retratam o momento tentando apreender o espírito daquele instante exato, o qual as pessoas nunca voltarão a viver com a mesma intensidade, já que o mesmo momento não se repete na vida. Esse era o grande objetivo da temática dos impressionistas, captar o espírito exato do instante de tempo, tanto na paisagem urbana ou da natureza como no cotidiano das pessoas. Na pintura de Monet, *La Promenade sur la Falaise*, nota-se a paisagem da natureza, porém o cotidiano das duas pessoas é retratado em um belo passeio ao ar livre numa falésia. Nas pinturas impressionistas foi perdido o “sorriso”, que foi descoberto nas artes plásticas da Grécia Antiga. Também foi retirado qualquer traço heroico da temática da tela, para valorizar a descrição da paisagem e do cotidiano. Isso é visto como uma reação antirromântica (HAUSER, 1998, p.900). Também foram abandonadas as cores escuras, como o negro, o cinza-escuro, o marrom e o tipo de contraste que o claro-escuro (SERULLAZ, 1989, p.9). Essa nova técnica seria uma ruptura com a estética romântica, já que essas mesmas cores estão presentes na pintura e na literatura do Romantismo através de descrições de ambientes e paisagens, como no quadro de Rossetti, *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice*, e em seu poema *A Death-Parting*. Portanto, os pré-rafaelitas mantiveram o “sorriso”, o heroico em seus quadros, as cores escuras e os contrastes fortes do claro-escuro. Isso mostra o motivo de eles serem considerados a segunda geração romântica inglesa. Com isso, nota-se a diferença no retratar de ambas as estéticas. Entretanto, é a descrição ótica da pintura da paisagem impressionista que influencia a literatura a ponto de criar uma literatura impressionista. Um bom exemplo disso é o romance *Bel-Ami*, de Guy de Maupassant, em seu trecho:

Em frente deles, a costa semeada de cilas descia até a cidade que estava deitada ao longo do rio em semicírculo, com sua cabeça à direita ao lado da represa que a dominava, acentuada ainda por uma antiga torre com sino para tocar a rebate, e seus pés à esquerda, na ponta da Croisette, em frente às ilhas de Lérins. As ilhas pareciam duas manchas verdes, na água toda azul. Dir-se-ia que flutuavam como duas folhas imensas, tão chatas pareciam do alto.

E muito ao longe, fechando o horizonte do outro lado do golfo, acima da represa e da torre, uma longa série de montanhas azuladas desenhava sobre um céu brilhante uma linha bizarra e encantadora de cimos, ora arredondados, ora retorcidos, ora pontudos, e que acabava por um grande monte em pirâmide que mergulhava em pleno mar.

A Senhora Forestier indicou: - Olha o Estéril.

O espaço, atrás dos cimos sombrios, estava vermelho, dum vermelho sangrento e dourado que o olhar não podia sustentar.
 Duroy sofria, a pesar seu, a majestade desse fim de dia. (MAUPASSANT, 1981, p. 146).

Alguns diálogos do romance são entremeados com paisagens e efeitos transitórios de cores que evocam uma atmosfera pictórica⁶⁷. No trecho supracitado, há uma ênfase na descrição, as feições de rosto, como o sorriso, não são usadas priorizando apenas a paisagem. O momento exato da visão é valorizado através da descrição que capta o espírito do instante vivido pelas personagens. As cores “verde, azul, vermelho e dourado” estão presentes na descrição do romance porque fazem parte da estética das cores impressionistas (SERULLAZ, 1989, p.9). Atente-se para a cor “verde”, pois com ela é descrita a mesma impressão dos quadros quando o narrador fala que “As ilhas pareciam duas manchas verdes”. Isso lembra que a técnica dos impressionistas, à primeira vista, é percebida como uma pintura de simples manchas.

Dessa forma, ficam visíveis as relações existentes das técnicas entre pintura e literatura impressionista.

SUBLIMIDADE PARASITÁRIA

Pode-se dizer que a partir da teoria do sublime⁶⁸, de Longino (2005, p. 71-114), se desenvolveu a sublimidade parasitária de Ruskin:

Mas aquela característica, cuja a busca excessiva se considera geralmente aviltante a arte, é a sublimidade *parasitária*; ou seja, uma sublimidade que depende de acidentes, ou das características menos essenciais, dos objetos aos quais pertence; o pitoresco *desenvolve-se inconfundivelmente na proporção exata de sua distância do centro conceitual daqueles aspectos de caráter nos quais a sublimidade é encontrada*. Assim, duas ideias são essências para o pitoresco – a primeira, aquela da sublimidade (pois a beleza pura não é nada pitoresca, e só assume tal caráter na medida em que o elemento sublime se mistura com ela); a segunda, a posição subordinada ou parasitária de tal sublimidade. Portanto, é claro que quaisquer características de linha, ou sombra, ou expressão, que produzam sublimidade, produzirão também o pitoresco (RUSKIN, 2008, p. 71-72, grifo do autor).

Isso que dizer que o pitoresco se desenvolve na proporção de sua distância do centro onde o sublime é encontrado. Porque a beleza pura não é nada pitoresca e só assume tal aspecto quando o elemento sublime se mistura com o pitoresco. Isso causa a sublimidade parasitária na

⁶⁷ Pictórica aqui significa paisagística.

⁶⁸ Teoria do Sublime: seria a obra que arrebatava, tirando a razão e deixando apenas a emoção do maravilhoso. Isso é o sublime.

pintura, que tira o foco do objeto retratado para lançá-lo sobre as características de luz e sombra acidentais no objeto. Os pintores pré-rafaelitas usavam as cores luminosas para contrastar com as sombras. Assim, as feições de rosto são usadas por causa das sombras, e a atenção é dirigida para as características de luz e sombras acidentais, lançadas sobre aquelas feições, ou no entorno delas.

A sublimidade parasitária está presente na tela de Millais, *Sophie Gray*, quadro de tons sombrios, onde o pintor retrata uma jovem. Nessa obra a sublimidade parasitária é evidente e, no decorrer da descrição ótica da pintura, é ampliada a ponto de se tornar decadente e mais sombria.

Na poesia pré-rafaelita, o mesmo acontece através do gosto mórbido pelas coisas sombrias, como o mistério noturno e a morte. Essas duas características do Pré-Rafaelismo correspondem à luz e sombras na pintura. Elas vão ser usadas nas descrições de paisagens, imagens, sentimentos melancólicos e fúnebres nos poemas, desviando a atenção de temas como beleza e amor, que são misturados ao mistério noturno e à morte. Assim, é a posição subordinada ou parasitária de tal sublimidade que são o mistério noturno e a morte. Isso faz o elemento sublime se misturar ao poema, criando a sublimidade parasitária. Um bom exemplo disso é o poema *Soul's Beauty*, de Rossetti, em que o tema é a beleza feminina que, logo no primeiro verso da primeira estrofe, é misturada ao “amor”, à “morte” e, no segundo verso, ao “terror” e ao “mistério”. Com isso a atenção do objeto principal, que é a beleza feminina, é desviada e lançada sobre o amor, a morte, o terror e o mistério. Isso causa a sublimidade parasitária no poema.

Assim sendo, a sublimidade parasitária é encontrada na pintura e na literatura pré-rafaelita.

Na pintura e na literatura impressionista, essa teoria também pode ser aplicada. Entretanto, há uma diferença na técnica, pois os pintores e escritores impressionistas abandonaram as cores escuras que eram presentes na estética pré-rafaelita, como: o negro, o cinza e o marrom. Isso faz com que seus contrastes sejam mais amenos ou suavizados. Dessa forma, usam o jogo de luz refletida e sombras iluminadas através das cores claras e escuras amenas como o vermelho. É assim que a atenção é dirigida também para as luzes e sombras luminosas acidentais, lançadas sobre o objeto-paisagem, ou sobre seu entorno. Portanto, o jogo de luz refletida e sombras iluminadas com seu contraste de cores se misturam e desviam a atenção de seus temas, que são paisagem e cotidiano, para causar a sublimidade parasitária. Um exemplo disso é novamente o trecho do romance *Bel-Ami*, de Maupassant. Na sétima linha do trecho, é misturado a descrição “um céu brilhante”, que dá a característica de cor clara “azul brilhante”, em contraste com “O espaço, dum vermelho sangrento e dourado” da linha onze, o que desvia a atenção do objeto central, as montanhas, para a característica de contraste entre as cores “azul brilhante e dourado” contra a cor mais escura “o vermelho sangrento”. Essas cores são lançadas no entorno do objeto “montanhas”.

Dessa maneira, é causada a sublimidade parasitária, pois existe a mistura de características de cores que causam o sublime e a condição subordinada dessas características ao tema da descrição é que causa a sublimidade parasitária.

Portanto, há existência da sublimidade parasitária na pintura e na literatura impressionista.

MIMESE

Outro ponto a ser abordado é a representação da natureza ou do objeto pela observação. As duas estéticas fazem isso rompendo com a regra da academia, porque não seguem a teoria da mimese de Aristóteles, que consiste em imitar a natureza e o objeto tal como eles eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como devia ser através de uma perspectiva universal e não particular da estética (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, p.48). E como os pré-rafaelitas exageravam nas cores luminosas para contrastar com as sombras, na riqueza de detalhes, nos temas não-pictóricos, eles rompiam com academia, pois tinham um ponto de vista particular da estética. Um exemplo disso é o quadro de Edward Burne Jones, *The Doom Fulfilled*, no qual um cavaleiro luta contra uma serpente marinha montando nela para salvar a donzela, típico retrato do misticismo medieval, mesmo a tela fazendo referência a Perseus, que lutou contra o Crack para salvar Andrômeda. Pinturas como essas eram consideradas inverossímeis pela academia inglesa, mesmo o Renascentismo tendo pintado temas também mitológicos como *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli.

Um exemplo de ruptura com a mimese aristotélica se encontra no trecho do poema *Soul's Beauty*. Nos três primeiros versos, pode-se notar algo inverossímil, ou seja, algo que não foi imitado do ponto de vista universal da natureza, do objeto, ou do abstrato. Porque o tema beleza feminina está sendo tratado do ponto de vista particular da estética pré-rafaelita, pois o poeta afirma que vê beleza através do “terror” e “mistério”. Portanto, foi difícil para a academia inglesa, que idealizava os gregos, afirmar que eles já tinham associado a beleza feminina ao “terror” para poder fazer essa mistura caber na mimética aristotélica. Por isso acontece o rompimento da mimese, e a academia inglesa não aceita esse ponto de vista particular da estética pré-rafaelita. É claro que se o poeta tivesse dito apenas que vê beleza através do amor e da morte, ele teria feito sua poesia dentro da mimese, porque os gregos viam na tragédia essa beleza do amor e da morte, o que torna isso um padrão universal da imitação das emoções.

Esse ponto de vista particular da estética do pintor e do poeta pré-rafaelita é o responsável pelo rompimento com os modelos clássicos da academia inglesa (LUKÁCS, 1968, p.

102-179). O romano Horácio (2005, p. 55-68) era a favor do trabalho árduo e minucioso; e os dois movimentos tinham essa característica, é claro que de maneira diferente dos acadêmicos, pois se dedicavam à sua estética particular e não às regras universais da arte (LUKÁCS, 1968, p. 102-179).

Os impressionistas eram puramente pictóricos, ou seja, completamente visuais. Priorizando a paisagem com suas pinceladas pontilhadas e cores justapostas, criavam imagens distorcidas, pois sua perspectiva não se baseava nas regras rígidas da geometria. Eles distorceram o conceito da mimese e também romperam com a academia. Um exemplo disso também pode ser encontrado no trecho do romance *Bel-Ami*, de Maupassant. Na quarta linha, em que as palavras “manchas verdes” começam a mostrar o rompimento da mimese com a descrição de imagens dos objetos distorcidas, no caso “as ilhas”. Segue-se com a descrição de “montanhas”, que abandona as regras rígidas da geometria; dessa forma é descrita “uma linha bizarra e encantadora de cimos, ora arredondados, ora retorcidos, ora pontudos”. Essa é outra representação distorcida da natureza do objeto, pois suas formas são inconstantes, sendo arredondadas, retorcidas e pontudas.

Logo, fica claro o rompimento com a mimese na literatura impressionista, porque a imitação da natureza do objeto é tratada de forma inverossímil (ARISTÓTELES, 2005, p. 48). Isso porque segue um ponto de vista particular da estética impressionista do autor e não uma perspectiva universal (LUKÁCS, 1968, p. 102-179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois desse paralelo feito entre pintura e literatura nas duas estéticas, pode-se dizer que existem relações de semelhança entre elas através da temática pré-rafaelita, como no quadro *Ophelia*, de Millais, pois se trata da personagem Ophelia do teatro renascentista de William Shakespeare, e o tema é a morte, que reaparece em poemas como o de Dante Gabriel Rossetti, às vezes como tema principal, às vezes como secundário. É o caso do poema *Soul's Beauty*, cujo tema é a beleza feminina, no qual a morte é uma característica usada para sublimar o tema. Também são notáveis as relações de ligação que existem entre mitologia grega, religião cristã e temas literários retratando a beleza da mulher e a nostalgia romântica do passado medieval, tanto nos quadros que foram citados como no poema de Rossetti. No caso do Impressionismo, não existe temática literária nos quadros, porque seus temas são puramente paisagísticos (HAUSER, 1998, p.900). Entretanto, pode-se encontrar a temática paisagística da pintura dentro das descrições de espaços geográficos da narrativa do romance *Bel-Ami*, tornando-se assim literária por estar dentro de uma obra da literatura.

No caso da técnica, fica evidente que a descrição pictórica usada nos quadros impressionistas é a mesma usada na literatura impressionista, como o caso do romance *Bel-Ami*, que

capta dessa forma a paisagem e o momento vivido. As cores dos quadros impressionistas também são as mesmas na sua literatura, sendo elas: verde, azul, vermelho, violeta, amarelo, laranja e dourado, ou seja, tons claros. Enquanto a pintura e literatura pré-rafaelita usam cores escuras: negro, marrom, cinza-escuro e outros tons escuros.

A sublimidade parasitária, de Ruskin (RUSKIN, 2008, p. 71-72), está presente tanto na pintura quanto na literatura pré-rafaelita, pois é o que se vê em telas como *Sophie Gray*, de Millais, e em poemas tais como *Soul's Beauty*, de Rossetti. Essas obras estão ligadas através do gosto mórbido pelas coisas sombrias, como o mistério noturno e a morte. Essas duas características do Pré-Rafaelismo correspondem à luz e sombras na pintura. Elas são usadas nas descrições de paisagens, imagens, sentimentos melancólicos e fúnebres nos poemas, desviando a atenção de temas como beleza e amor, que são misturados ao mistério noturno e à morte, ou seja, qualidades que, misturadas ao sublime, causam a sublimidade parasitária na pintura e na literatura. Já no caso do Impressionismo, há apenas uma diferença na técnica, pois os pintores e escritores impressionistas abandonaram as cores escuras que estavam presentes na estética pré-rafaelita. Isso fez com que seus contrastes se tornassem mais amenos ou suavizados, não alterando o processo de sublimidade parasitária na pintura ou na literatura.

O último caso de ligação entre pintura e literatura está na falta de compromisso com a visão acadêmica da mimese. As duas estéticas fazem isso rompendo com a regra das academias, porque não seguem a teoria da mimese de Aristóteles, que consiste em imitar a natureza e objeto tal como eles eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como devia ser através de uma perspectiva universal e não particular da estética (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, p.48). Isso é visível nas telas pré-rafaelitas, como a de Edward Burne Jones, *The Doom Fulfilled*, que utiliza uma perspectiva particular, totalmente fictícia, e exagera nas cores luminosas para contrastar com as sombras. Por isso, a poesia não é diferente da pintura, como se pode ver pelo poema de Rossetti, *Soul's Beauty*, que usa um ponto de vista particular e fictício da estética pré-rafaelita, pois o poeta afirma que vê beleza através do “terror e mistério”. Na perspectiva do impressionismo ocorre também rompimento com o modelo acadêmico de mimese aristotélica, porque as telas retratam uma visão particular dessa estética, que consiste em os temas serem puramente paisagísticos, junto com o rompimento das regras rígidas da geometria. Isso é encontrado na literatura impressionista, como no romance *Bel-Ami*, de Guy de Maupassant, porque há o abandono das regras rígidas da geometria nas descrições de paisagens durante a narrativa.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Arte Poética Clássica**. Trad. de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

DOYLE, Margaret. **Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design, 1848 – 1900**. Washington: Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, 2013.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética Marxista**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1968.

MAUPASSANT, Guy de. **Bel-Ami**. Trad. de Clóvis Ramalhete. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ROSSETTI, Dante Gabriel. **Soul's Beauty**. Trad. de Luiz Alexandre Ramos da Silva. Disponível em: <<http://www.poemhunter.com/poems/>>. Acesso em: 20 out. 2014.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Trad. de Maria Lucia Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SERULLAZ, Maurice. **O Impressionismo**. Trad. de Álvaro Cabral. 1. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

RESÍDUOS CAVALEIRESCOS EM LAMPIÃO

Francisca Yorranna da Silva
Prof.^a Dra. Elizabeth Dias Martins
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

No final do século XIX e começo do século XX surgiram no Brasil diversos movimentos sociais, entre os quais, o cangaço. Esse fenômeno social caracterizado pela violência praticada por homens armados, que sempre andavam em bandos, tem na figura de Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, seu principal representante. Nosso objetivo neste trabalho é mostrar como o “Rei do Cangaço” ganhou vida no teatro através da peça *Lampião*, escrita pela cearense Rachel de Queiroz. Além disso, pretendemos mostrar como a *mentalidade* acerca do herói medieval permaneceu ao longo do tempo, chegando até nós através de Lampião e de seus cangaceiros, que deviam lealdade, fidelidade e obediência ao seu capitão, sabendo que, caso não procedessem assim, seriam punidos. Para tanto, faremos uso da *Teoria da Residualidade*, via de análise que vem, ao longo do tempo, possibilitando o reconhecimento de *resíduos* de variadas épocas e *mentalidades* presentes na literatura e na cultura contemporânea. Ao nos debruçarmos sobre a obra literária em questão, constatamos como valores da Idade Média permanecem e se atualizam na nossa cultura; como a escritora foi precisa ao recontar a vida do lendário cangaceiro, que adquiriu fama de bandido (e também de herói) ao modo dos cavaleiros medievais.

PALAVRAS-CHAVE: Resíduos. Mentalidade. Lampião.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na passagem do século XIX para o século XX aconteceram intensas transformações. Se no contexto social tivemos a saída do império para dá lugar à república, o declínio do ciclo da cana-de-açúcar, a substituição da mão de obra escrava pela dos imigrantes, além dos problemas trazidos pelo processo de urbanização pelo qual o país passava; nas artes, tivemos o movimento conhecido como Modernismo. Impulsionados pelo desejo de mudança e de romper com a tradição europeia, nossos artistas procuravam colocar a realidade brasileira em suas obras. O início do Modernismo no Brasil é marcado pela Semana de Arte Moderna (1922) e se estende até 1930, quando temos a segunda fase do movimento, conhecida como a fase do Romance de 30. Segundo Coutinho, as

obras dessa época se caracterizam da seguinte forma:

A fórmula era buscar no ambiente social, cultural e geográfico os elementos temáticos, os tipos de problemas, os episódios, que seriam transformados em matéria de ficção. A técnica era realista, objetiva, os escritores buscando valer-se de uma coleta *in loco*, à luz da história social ou da observação de campo, tornando seus romances verdadeiros documentários ou painéis da “situação” histórico-social (COUTINHO, 2004, p.278).

Nesse cenário literário, vemos despontar como uma das principais representantes do Romance de 30, Rachel de Queiroz. A escritora estreou com a publicação de *O Quinze* (1930), no qual encontramos as constantes literárias como os temas (a região e os problemas humanos), as figuras (o retirante, o cangaceiro, o beato, etc.), a linguagem direta, o episódio curto, a descrição enxuta e outros elementos presentes, que se projetam nas demais obras da escritora e que orientaram toda a produção do Ciclo Nordeste: “O ciclo ao encontrar-se como *O Quinze*, como que se renova nas próprias bases. Alarga-se efetivamente, adquirindo do romance uma espécie de rumo que se definirá como o tratamento objetivo da matéria ficcional.” (FILHO, 1969, p.84).

Tendo em vista o período em que a autora se situa, é nosso interesse analisar neste trabalho como a história de um dos mais famosos cangaceiros se torna ficção e como os *resíduos* cavaleirescos se perpetuaram ao longo do tempo e se adaptaram à nossa realidade.

O CANGAÇO

O termo “cangaço” passou a ser usado como analogia à canga, objeto que prende os pescoços dos bois, e designava um bando formado por homens, que se apresentavam muito armados, levando suas armas transpassadas aos ombros tal qual o boi no jugo, isto é, na canga. Esses grupos surgiram inicialmente ligados aos proprietários de terras, que os contratavam para garantir a defesa da sua propriedade ou quando se envolviam em conflitos com outras famílias, como constatamos nas palavras de Maria Isaura Pereira de Queiroz:

Nos primeiros tempos de ocupação do Sertão, os chefes de grandes famílias, que se dispunham a penetrar naqueles parcos desconhecidos, contratavam bandos de homens armados para defender os seus e mais a criação contra os ataques de índios. Uma vez afastada as tribos para o interior, esses bandos passaram a servir de apoio aos chefes a fim de assegurarem o domínio da localidade ou da região contra os rivais (QUEIROZ, 1991, p.23).

A rivalidade entre as grandes parentelas foi adquirindo cada vez mais uma motivação

política. No Império, a divisão entre liberais e conservadores acentuaram as disputas, fazendo com que se uma família tivesse um inimigo pertencente ao partido Conservador, esta aderiria ao partido Liberal, e vice-versa. Na primeira República, com o fim destes partidos, o conflito passou a ser pelos cargos político-administrativos que asseguravam o poder local.

Com as transformações políticas e sociais, o cangaço também passou a se modificar. A submissão aos donos das terras foi substituída pela independência e autonomia dos bandos, que ganharam mais força entre 1900 e 1940. Contudo, destacamos que essa modalidade sempre existiu, sendo frequente a alusão a essa prática em documentos, nas cantigas e versos populares, como também na literatura erudita, como acontece no romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Segundo alguns estudiosos, a ação de bandos independentes no século XIX está associada aos momentos de calamidade:

Nas grandes secas cíclicas, a economia do Sertão se desorganizava inteiramente [...] Agitações ocorriam então, formavam-se bandos armados, decididos a conquistar à bala a subsistência da família e muitas vezes eram denominados, nos documentos da época, “cangaceiros sem proteção”, isto é, que não se abrigavam à sombra de nenhum chefe político. (QUEIROZ, 1991, p.28-29).

A independência dessa organização fez com que os chefes locais de algumas regiões se sentissem ameaçados e, por isso, estabeleceram alianças com os líderes desses bandos de acordo com as suas conveniências. Se os grandes fazendeiros se aliavam por conveniência, os médios proprietários e a população mais pobre se viam obrigados a obedecerem aos cangaceiros com medo de represálias, pois, estes, quando eram traídos, não poupavam ninguém, fossem ricos ou pobres.

A partir do exposto, notamos que sempre existiram elementos que contribuíram para a formação do cangaço. Um exemplo é a estruturação da sociedade sertaneja em grandes clãs que disputaram o domínio político e econômico. No entanto, no período de 1900 a 1940, alguns fatores econômicos fortaleceram a existência e a permanência de tais bandos, dos quais, os principais representantes são Antonio Silvino, Lampião e Corisco. Nessa época, a crise da produção de cana-de-açúcar e de algodão no Nordeste e o declínio do ciclo da borracha no Norte evidenciavam a crise econômica no país. Além disso, a coexistência da crise econômica com o surto demográfico que houve na época, aumentava a falta de perspectiva. Nesse contexto, os sertanejos tinham duas alternativas, a entrada no cangaço ou a entrada na polícia. “Nesse ponto não divergiam entre si os cangaceiros e integrantes das volantes, pois estes últimos também perseguiram melhoria de vida e ascensão socioeconômica” (QUEIROZ, 1991, p.63).

Assim como os fatores econômicos contribuíram para a formação de bandos independentes, os mesmos foram responsáveis pelo seu fim, já que o contexto socioeconômico era

outro em 1940, ano da morte de Corisco, último líder do cangaço na forma que conhecemos hoje. A conjectura política no pós-guerra trouxe mudanças para o Brasil, que vivia o ápice da industrialização no Centro-Sul do país, região que começou a ser vista pelos sertanejos como uma promessa de melhoria de vida, para onde migraram, desde os fins dos anos 30, não mais cessando esse processo.

Com o fim do cangaço, passamos a recorrer aos documentos, aos periódicos da época, aos relatos e à literatura, responsáveis por registrar a história de um movimento, que por um lado aterrorizou o sertão nordestino com seus atos violentos, sanguinários e cruéis; e por outro lado, adquiriu um caráter social justiceiro que “tirava dos ricos para dá aos pobres”, ainda que aos *seus* pobres. Essa ambiguidade não impediu que o cangaço se transformasse em mito nacional, talvez tenha até contribuído. “Os símbolos são, antes de mais nada, brumosos e ambíguos. São estas condições, porém, que lhe permitem captar e expressar os rumos essenciais e profundos do sentir coletivo.” (QUEIROZ, 1991, p. 68).

A TEORIA

A *Teoria da Residualidade* se propõe a investigar *resíduos* presentes na contemporaneidade, sejam nas obras literárias, sejam em outros aspectos culturais, isto é, o objeto de estudo da teoria é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra.” (PONTES, 2006, p.8). Sendo assim, partimos da ideia que “a *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos *resíduos* indicadores de futuro.” (MARTINS, 2003, p.518). Um dos meios desses *resíduos* chegarem até nós é através do processo de *hibridação cultural*, que também é um dos conceitos relevantes para a teoria. Segundo Pontes:

Hibridação cultural é a expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam (PONTES, 2006, p.5-6).

No caso do Brasil, sabemos que a *hibridação cultural* se deu principalmente entre a cultura europeia, africana e indígena, resultando na diversidade de crenças, costumes, religiões, etc., formando a *mentalidade* que constitui o povo brasileiro, fazendo-nos pensar que é por meio dos *resíduos* que reconstituímos a *mentalidade* de uma época, e que é por intermédio da *mentalidade*

que identificamos o que é residual, como verificamos em Pontes:

Então, como é que vamos conhecer a *mentalidade* desses povos, como vamos conhecer a *mentalidade* desses homens, como vamos conhecer a *mentalidade*, que permaneceu por muito tempo nas culturas? Através do que podemos considerar vestígios, *remanescências*, *resíduos* encontráveis nas obras da cultura espiritual e material dos povos. Porque é através da cultura material que chegamos a compor um painel da cultura espiritual dos povos. Cultura espiritual aqui no sentido de conjunto de ideias, conjunto ideológico de um momento. É este o conceito que fazemos de *mentalidade* (PONTES, 2006, p.11).

Sabendo que os *resíduos* presentes em nossa cultura chegaram aos nossos dias por meio da *hibridação cultural*, podemos entender como o imaginário do sertanejo encontrou no modelo europeu do cavaleiro medieval, características que o aproximavam do cangaceiro, adaptando-o à nossa realidade. É nesse ponto que entra o conceito de *crystalização*, modo pelo qual o *resíduo* irá se apresentar com uma nova forma em uma cultura, “a gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *crystalização*.” (PONTES, 2006, p.9).

ACERCA DA MENTALIDADE CAVALHEIRESCA

A mentalidade cavaleiresca diz respeito a um código de conduta, ao modo de pensar compartilhado por todos da sociedade medieval, que incluem elementos “de lealdade, de obediência, de fidelidade, de honra, de nobreza, de fidalguia, de senhorio e de religiosidade.” (MARTINS, 2007, p.275), ou seja, a nobreza não era uma classe social definida apenas politicamente, mas, era também uma questão de “*atitudes mentais*”, as quais, o cavaleiro devia ter consciência:

Consciência, primeiro, da superioridade de um estado caracterizado pela especialização militar e que pressupõe o respeito por certas obrigações morais, a prática de certas virtudes; a ideia associada de que as relações sociais se organizam em função do companheirismo do combate; noções de homenagem, de dependência pessoal, doravante em primeiro plano, que substituem todas as formas anteriores de ligação política (DUBY, 1988, p.36).

A mentalidade cavaleiresca chega ao sertão nordestino através da cultura portuguesa, exercendo grande fascínio sobre o povo recém-descoberto e se perpetua no Brasil por meio da tradição oral:

Na bagagem dos nautas, degredos, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso (PONTES, 1999, p.27-28).

Essas narrativas que contavam os feitos de homens destemidos, que enfrentavam perigos, buscavam aventuras e eram capazes de grandes façanhas; cavaleiros andantes movidos pelo amor à pátria e/ou à donzela, a quem dedicavam total lealdade, logo ganharam popularidade em nosso território. Entretanto, ao chegar aqui, o herói medieval recebe os traços de um tipo social presente no sertão nordestino: “No Brasil, esses romances, em vez de cantar proezas de cavaleiros andantes como Amadis ou Lancelot, registram as heroicas andanças que realiza o sertanejo comum: o vaqueiro, o líder rebelde, o cangaceiro, o cabra valente.” (SIQUEIRA, 2007, p.12). Levando-nos a afirmar que, as histórias dos heróis medievais encontraram solo fértil no nordeste, popularizando-se e adquirindo novas formas que se adequavam à nossa realidade.

Tal identificação entre o modo de pensar e sentir do sertanejo com o modelo medieval causa um prolongamento deste até os dias de hoje. Mesmo com a chegada do progresso, é comum encontrarmos referências da Idade Média em lugares remotos do nosso país, ou mesmo nos centros urbanos, onde a estrutura da sociedade está arraigada nos mesmos valores. Passemos então à análise da obra literária para demonstrarmos como a imaginação criativa da escritora transformou a matéria extraída da nossa realidade em ficção.

REPRESENTAÇÃO DO CAVALEIRO MEDIEVAL EM *LAMPIÃO*

O romance de 30 tem em sua base a representação da realidade e a denúncia social, porém, em Rachel de Queiroz, vemos que, a temática dos dramas humanos ultrapassa o gênero e repercute em toda sua obra. Com a peça *Lampião*, a escritora coloca a condição brasileira como material de expressão artística no teatro, representando a paisagem nordestina e o seu tipo mais característico: o cangaceiro. Escolhendo Lampião, o “Rei do Cangaço”, e sua personalidade áspera e violenta para explicar as condições que favorecem o surgimento de tipos como ele: “Não rogue praga a quem você não conhece, Lauro. Demais, tudo o que você está dizendo é mentira. Lampião viveu em paz até à idade de 16 anos, e só entrou no cangaço porque a polícia matou o pai dele.” (QUEIROZ, 2005, p.19).

No trecho acima percebemos uma justificativa da vida que Lampião levava, logo, ele teria sido movido pelo desejo de vingança, motivo que juntamente com o fator social, econômico e geográfico constituem as principais justificativas de entrada no cangaço. O sertanejo, vítima de

injustiças sociais e das próprias situações climáticas, vê na coragem um princípio para sobreviver ao meio em que se insere: “Dinheiro, coragem e bala são três coisas que eu carrego comigo.” (QUEIROZ, 2005, p.39), por isso, a figura do cangaceiro passa a ser valorizada, uma vez que, representa o “cabra valente” que não se dobra ao jugo de ninguém. A coragem é também responsável por despertar em seus espíritos o gosto pela aventura e a disposição necessária para a realização das façanhas, que se espalhavam por meio da oralidade, seja através das canções de gesta, no caso do cavaleiro medieval, ou nas narrativas populares do sertão nordestino, como aconteciam com as histórias de Lampião:

- É bom que saibam uma coisa: Lampião só tem um no mundo. Virgulino, ou José, ou Chico, ou Pedro, qualquer amarelo à-toa pode-se chamar. É só a mãe dizer ao padre na hora do batizado. Mas o nome de Lampião – não foi ninguém que me deu! Esse eu ganhei na boca do meu rifle (QUEIROZ, 2005, p.34).

O herói medieval é antes de tudo um destemido, não tem medo do perigo e nem mesmo da morte, pois se considera um escolhido por Deus, ponto em que identificamos outro *resíduo* na figura do cangaceiro, visto que este acreditava estar no cangaço por sina, ou seja, por predestinação: “Se do céu desce castigo – eu é que sou o castigo. Sou eu que vim castigar.” (QUEIROZ, 2005, p.101). Aliado a isso, temos ainda uma mentalidade coletiva que resulta de um “código moral bruto”, baseado em justiça, vingança e liberdade, do qual, provém a valorização da fidelidade, da honra e da lealdade, assim como na mentalidade medieval:

- Eu não lhe botei de besta, capitão.
 - Já se viu que não. Foi meu engano. Eles podem me botar nome no jornal, porque estão longe, latindo atrás da cerca; sabem que eu não posso ir no Recife tirar-lhes o couro. Mas na minha cara, compadre... (QUEIROZ, 2005, p. 73).
 - Eu tenho tido paciência até demais. Te aguentei muito desaforo, enquanto foi só má criação de menino... Mas na hora em que você se bota homem, e se enfeita para os lados da Maria... (QUEIROZ, 2005, p.102).

Lampião colocava a sua honra acima de tudo, e quem ousasse manchá-la, fosse por questões políticas ou passionais, teria que pagar com sangue, como verificamos no último trecho citado, no qual, ele briga com o irmão por causa de Maria Bonita, apresentada na obra como desencadeadora da ação. A história começa e termina com a presença da mulher que conseguiu render o “Rei do Cangaço”, através da sua personalidade forte, destemida e valente. O fato é que, ele se porta como típico vassalo diante de sua Senhora.

Deixa eu vencer esta campanha; deixa eu ficar podre de rico [...]

- E é mais por sua causa que eu procuro ter grandeza. O meu gosto é ver você feito uma princesa, de braço comigo, todo mundo lhe falando de chapéu na mão. (QUEIROZ, 2005, p.118).

Desse modo, vemos que a vassalagem amorosa permanece como *resíduo* na mentalidade sertaneja, adaptando-se à nova realidade. No caso de Lampião, ele estabelece essa relação aos moldes do pensar do cangaço, colocando-se a serviço de sua amada implicitamente, e não somente isto, ele coloca também o *status* de ser mulher de Lampião, bem como toda a sua “grandeza” ao dispor de Maria Bonita.

Se na Idade Média, a Igreja representava a autoridade divina, no sertão nordestino era Padre Cícero que exercia essa autoridade nas primeiras décadas do século XX, e sua influência não era apenas de cunho religioso, como também político, tanto que, ao apelar para Lampião na ocasião da marcha da Coluna Prestes pelas caatingas nordestinas, o instituiu capitão do exército brasileiro. O documento na prática não teve validade e Lampião abandonou a perseguição, todavia, reconhecemos a importância desta figura político-religiosa que foi Padre Cícero, homem considerado santo e a quem Lampião era totalmente devoto: “Acima de mim, só os poderes de Meu Padrinho, de Nossa Senhora e dos santos. E Meu Padrinho é meu amigo, e os poderes do céu nunca vão me fazer mal.” (QUEIROZ, 2005, p.51). Diante do exposto, apontamos o prestígio político do “santo milagreiro” ligado à religiosidade presente em nossa cultura tal como no medievo, aparecendo como mais um *resíduo*.

Surge, no entanto, uma dúvida: se o herói é escolhido para a defesa dos mais fracos, como o cangaceiro se identifica com este, tendo em vista os atos de violência cometido pelo mesmo? Ora, a mentalidade que permeia o povo sertanejo é a da valentia e da aceitação da violência como algo inerente ao cotidiano, isso porque há violência por parte dos cangaceiros, por parte dos coronéis, que mandam e desmandam nas terras do sertão nordestino, e por parte da polícia que está subordinada a estes. O cangaceiro, ao se rebelar contra os poderosos, surge como contraponto a essas duas formas de autoridades (coronéis e polícia), passando a representar o povo:

Dirigiu-se para a localidade de Princesa, no Estado da Paraíba. Toda esta região era dominada pela família Dantas que maltratava e humilhava uma população já farta de suas ofensas. Lampião, festejado pelos habitantes de Princesa, partiu, em guerra contra os Dantas e seus aliados (QUEIROZ, 1977, p.103).

Fatos como o narrado acima e algumas ocasiões em que atestamos uma boa conduta por parte de Lampião, tornam-no ambíguo, assim como o imaginário que se construiu em torno do cangaço, no qual o bandido, por vezes, se torna uma espécie de herói social justiceiro, consolidando

a ideia de que “tiram dos ricos para dar aos pobres”: “O nome de “O Homem” (como era chamado Lampião) corria de boca em boca como uma benção do Céu. A tanta gente dava de comer e a todos tratava bem” (QUEIROZ, 1977, p.113).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na realidade, o imaginário sertanejo buscou no herói medieval os arquétipos que explicam o surgimento de homens valentes, que buscam aventuras, capazes de realizar façanhas e enfrentar perigos em pleno sertão nordestino. Na Literatura, Rachel de Queiroz reafirma a identificação entre bandido e herói, ao transportar para a ficção a história de Lampião, envolvendo a trama com elementos como a predestinação, a tragicidade e a glória (no sentido de ter contribuído para a constituição de um símbolo nacional); a estrutura do texto, ao não deixar a desejar em nada aos modelos canônicos, firma o gênero no Brasil.

Chegamos ao fim deste trabalho conhecendo mais sobre a história do lendário cangaceiro, que espalhou medo por onde passava, desafiou as autoridades da época e, ao mesmo tempo, ganhou fama de herói e também de “Rei do Cangaço”. Dono de uma personalidade que abrigava o bem e o mal, como todo ser humano, teve por destino viver em uma época e em condições que favoreceram a evidência do lado mal em detrimento do bem, fazendo valer o lema de justiça, vingança e liberdade, do qual, já falamos.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil** – Vol.5. SP: Global, 2004.

DUBY, G. **A Sociedade Cavaleiresca**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Safil, 1989.

FILHO, A. **O Romance Brasileiro de 30**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bloch Editôres, 1969.

MARTINS, E. D. O medievalismo residual no romance O guarani. In: VII Encontro Internacional de Estudos Medievais, 2009, Fortaleza. **Anais [do] VII Encontro Internacional de Estudos Medievais - VII EIAM**. Fortaleza/Rio de Janeiro: UFC/ABREM, 2007. v. 1. p. 275-282.

PONTES, R. Residualidade e mentalidade trovadoresca no Romance Clara Menina. **Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos**

Medievais – Abrem, Rio de Janeiro, 27-29, julho de 1999.

_____. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade com Roberto Pontes: depoimento [05 de junho, 2006]. Fortaleza (mimeografado). Entrevista concedida a Rubenita Moreira.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **História do Cangaço**, 4ªed. São Paulo: Global, 1991.

QUEIROZ, Rachel de. **Lampião; A Beata Maria do Egito**, 5ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SIQUEIRA, A. M. A. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora**. Tese. 2007. 235 f. (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

(RE)CONSTRUINDO A IDENTIDADE FEMININA NEGRA: UMA ANÁLISE DE *A COR PURPURA E SEUS OLHOS VIAM DEUS*

Raquel Barros Veronesi
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

A produção literária de escritoras afrodescendentes, ao abordar questões referentes à etnia e ao gênero, possibilita uma ampla visão sobre a luta das mulheres negras na construção de imagens positivas para a feminilidade negra. Enfatizando a (re)construção identitária e valorizando a cultura negra, as autoras buscam desconstruir a repressora ideologia patriarcal e racista, que reaviva os preconceitos e fortalece a divisão entre negros e brancos, homens e mulheres. Neste estudo, propomos a análise das protagonistas de dois romances afro-americanos, *A cor púrpura* (1982), de Alice Walker, e *Seus olhos viam Deus* (1937), de Zora Neale Hurston, a fim de entender o modo como a representação literária da identidade feminina negra se manifesta na escrita de mulheres afrodescendentes. Os romances, em questão, são exemplos singulares da chamada literatura negra, literatura de resistência, entendida como afirmação da identidade cultural e da luta pela inserção de mulheres e minorias étnicas na sociedade norte-americana, buscando se libertar da opressão do silêncio e da alienação.

PALAVRAS-CHAVE: Alice Walker. Zora Neale Hurston. Identidade. Mulheres. Etnicidade.

*[...] Finding a voice is an essential part of liberation
struggle.*

(bell hooks. Talking Back)

Desde o momento em que foi trazido para as terras norte-americanas como mão-de-obra escrava, o povo negro buscou manter viva a tradição e os valores culturais de suas comunidades, através de produções artísticas. Ainda que os primeiros registros não sejam escritos, e, portanto, difíceis de serem investigados, é inegável a contribuição dessas primeiras manifestações no desenvolvimento de uma estética literária negra. De acordo com Gayl Jones (1991, p. 1), as formas orais, igualmente às formas literárias escritas, oferecem possibilidades artísticas, ao mesmo tempo que sugerem dimensões estéticas, temáticas e sociais. Por isso, a oralidade, enquanto instrumento fundamental de autoafirmação, permanece como elemento constitutivo da produção literária

afrodescendente moderna e contemporânea.

Além de promover afirmação identitária, o uso de formas orais, também compreendido como objeção à escrita “padrão” dos “brancos”, estabelece uma literatura de resistência. Assim, “[...] é possível afirmar que a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a ‘cultura negra’ foi considerada *fora-da-lei* [...]” (BERND, 1988, p. 22, grifo da autora). Embora aborde em seu livro questões referentes à produção afro-brasileira, a assertiva de Zilá Bernd sobre a questão identitária se adequa às demais produções literárias de escritores afrodescendentes. Pois, ao compartilharem o desejo de desconstrução de discursos opressivos e preconceituosos definidos pela “cultura branca”, os autores negros delineiam a construção de um ambiente mais democrático, no qual o “ser negro” pode se emancipar.

De modo específico, a literatura produzida por escritoras afrodescendentes ressalta a (re)construção e valorização de uma identidade feminina negra. Através da criação de protagonistas femininas e da ênfase na experiência da mulher negra, as escritoras afrodescendentes buscam desconstruir a repressora ideologia patriarcal e racista, que reaviva os preconceitos e fortalece a divisão entre negros e brancos, homens e mulheres. Ao evocar o passado violento e traumático, iniciado com a prática escravagista, essa produção possibilita uma ampla visão sobre a luta das mulheres negras na construção de imagens positivas para a feminilidade negra. Dessa forma, a história das mulheres negras, inserida no cenário literário mundial, ganha destaque, permitindo-lhes sair da posição de objeto e se transformar em sujeitos, indispensáveis na luta contra todos os tipos de discriminação.

Para entendermos o modo como a representação literária da identidade feminina negra se manifesta na escrita de mulheres afrodescendentes, propomos, neste estudo, a análise das protagonistas de dois romances afro-americanos: *A cor púrpura* (1982), de Alice Walker, e *Seus olhos viam Deus* (1937), de Zora Neale Hurston. Estando a identidade em um contínuo processo de formação e, por conseguinte, permanentemente incompleta (HALL, 2011), investigamos como ela é expressa na linguagem de quem sempre conviveu com a estranha sensação de uma dupla consciência: “[...] americano, e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destroe” (DU BOIS, 1999, p. 54). No caso das mulheres, acrescenta-se, nesta discordância, a questão do gênero, que amplia a sensação de não pertencimento ao próprio lar.

Se, para algumas comunidades, houve um período em que se podia definir a identidade e localizá-la no mundo social e cultural, para o povo negro afrodescendente, essa oportunidade, provavelmente, nunca existiu. Como ressalta Stuart Hall (2011, p. 89), “[...] as pessoas que foram

dispersadas para sempre de sua terra natal [...] são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades.” Nessa perspectiva, visto que representam, pelo menos, duas culturas e duas histórias diferentes, elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido. Embora Hall se refira principalmente às pessoas que deixaram suas nações para viverem em outros países, consideramos também os povos afrodescendentes, visto sua forte conexão com as tradições e os valores culturais de seus antepassados. Por conseguinte, apesar de terem nascido e crescido na mesma nação, eles também revelam, no mínimo, duas identidades, duas culturas e duas histórias “irreconciliáveis”.

A alusão à construção de uma identidade no singular se refere à identidade que surge dentro de nós, naturalmente, como indivíduos (HALL, 2011). Todavia, a análise dos romances nos leva a interpretar que o meio social em que vivem as protagonistas e o poder esmagador da discriminação provocam uma crise subjetiva em que a plenitude dessa identidade se degrada. A consolidação dessa identidade não indica, portanto, um indivíduo uno e inabalável. Por isso, Hall usa o termo “identificação” para significar essa “*falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser visto por *outros*” (HALL, 2011, p. 39, grifo do autor). Todavia, a fim de que essa identificação aconteça, é preciso, em primeiro lugar, se sentir um sujeito que, conscientemente, se modifica de acordo com o tempo e o espaço.

No romance *A cor púrpura*, acompanhamos a história de Celie, uma adolescente negra semiletrada que, a partir da interação com outras mulheres e da superação dos próprios medos, amadurece e delinea seus objetivos enquanto mulher negra, em face ao racismo e ao sexismo norte-americano. Frequentemente, ela sofre abusos sexuais de um homem, que imaginava ser o seu pai e que, posteriormente, descobre tratar-se de um padrasto. Ainda jovem ela é entregue a um marido abusador e passa a viver sob um estado de servidão. Separada da irmã e dos filhos que tivera com o padrasto, Celie começa a escrever cartas a Deus, contando sobre sua vida. Ela se envergonha de sua condição e afirma ser Deus a única coisa que ela tem.

Ambientada na mesma época, *Seus olhos viam Deus* é a história de Janie Crawford, uma jovem negra que se aventura no mundo em busca de uma consolidação identitária. O romance é apresentado através de um longo *flashback*, em que Janie rememora o extenso caminho percorrido, desde a infância à maturidade, e suas experiências vividas em uma sociedade que a obrigava a seguir os padrões preestabelecidos para mulher e, principalmente, para a mulher negra. É somente quando quebra essas regras que Janie descobre sua negritude e uma liberdade até então inimaginável. Por isso, o retorno ao lar, ao fim da longa aventura, ainda que marcado pela exaustão e pelo desânimo, representa a certeza da personagem em ter construído seu próprio destino.

Além de afinidades, temáticas e estruturais, partilhadas por escritoras afro-americanas,

que aproximam suas produções literárias, as obras em questão apontam um diálogo ainda mais forte devido à influência de Hurston sobre Walker. Quando questionada a respeito de *Seus olhos viam Deus*, Walker afirmou que não havia livro mais importante para ela do que este (WALKER, 1983, p. 86). Por isso, alguns críticos interpretam as cartas da protagonista de *A cor púrpura* como a transformação da linguagem oral de Janie no discurso escrito de Celie. Há ainda análises, como a de Henry-Louis Gates Jr. (2000), que veem na personagem Shug Avery, amiga e amante de Celie, a figura da própria Hurston, pois, do mesmo modo que a escritora procurou estabilidade financeira através da literatura, a personagem se torna independente, no começo do século XX, por meio da música.

Tanto Celie quanto Janie iniciam o relato de suas histórias mostrando uma infância marcada pela dúvida e pela não identificação com o mundo presente, assinalando, desse modo, a condição de “não-sujeito”. Em *Seus olhos viam Deus*, isso é perceptível em dois momentos. Primeiro, quando Janie descobre, através de uma fotografia, que era diferente de seus “amigos”, filhos dos patrões: “Mas antes de ver o retrato, eu achava que era igual aos outros” (HURSTON, 2002, p. 26). Posteriormente, a personagem revela também a impossibilidade de conciliação com a realidade, uma vez que não podia compreendê-la: “Alguns anos são de perguntas, e alguns outros de respostas. Janie não tinha oportunidade de saber de nada, por isso perguntava” (HURSTON, 2002, p. 37).

Em *A cor púrpura*, por sua vez, as primeiras cartas de Celie mostram a oscilação vivida pela personagem entre reconhecer-se ou não enquanto boa pessoa. Ela já não tem certeza se pode se identificar como sujeito, ou se o silenciamento de sua voz, imposto pelo padrasto, implica também o silenciamento de seu ser. A rasura de “I am”, na obra em inglês, é representativa na busca pela autoafirmação em âmbito social: “I am fourteen years old. ~~I am~~ I have always been a good girl” (WALKER, 2003, p. 1).⁶⁹ A escolha por riscar a frase ao invés de apagá-la marca ainda sua angústia “[...] porque ‘uma boa minina’ implica a prevenção de relações sexuais, especialmente na idade de quatorze anos” (GATES JR., 2000, p. 39).⁷⁰ Celie é consciente disso e do suposto incesto, mas sabe também que não foi algo escolhido, nem prazeroso. Desse modo, as dúvidas da personagem transportam-na para um estado de alienação e vergonha de si mesma.

Após a revelação desse sentimento de não pertencimento, também denominado de “estranhamento” por Homi K. Bhabha (1998), a história das personagens prossegue como a busca de uma consolidação identitária e o desejo de encontrar seu entre-lugar, “[...] terreno [propício] para

⁶⁹ Eu sempre fui uma boa minina (WALKER, 2009, p. 9). Adotamos a citação em inglês para mostrar o significado da rasura no texto original, o que não acontece na tradução.

⁷⁰ [...] because “a good girl” connotes the avoidance of sex, especially at the age of fourteen.

a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade [...]” (BHABHA, 1998, p. 20).

Em relação à protagonista de *Seus olhos viam Deus*, essa busca é consciente e marcada pela transgressão dos padrões gênero-raciais. Depois da decepção com o primeiro casamento, forçado pela avó, Janie foge com Joe Starks, um homem da cidade com grandes planos: “Por que estava perdendo tanto tempo? Foi tomada por uma sensação de súbita novidade e mudança. Saiu correndo pela porta da frente e virou para o sul” (HURSTON, 2002, p. 49). Ainda que o conhecesse há poucos dias apenas, ela não tinha medo de arriscar. Desse modo, Janie se revela como uma mulher ousada que não aceita sua situação de subjugação, imposta às mulheres negras como algo natural.

No caso de Celie, inversamente, sua condição de oprimida e subjugada é entendida como parte de seus deveres conjugais: “Bom, tem vez que o Sinhô me bate muito mesmo. Eu tenho que me queixar ao Criador. Mas ele é meu marido” (WALKER, 2009, p. 58). Além disso, desde que fora obrigada a se calar sobre os estupros – “É melhor você nunca contar pra ninguém, só pra Deus” (WALKER, 2009, p. 9) –, Celie vê sua vida como o resultado do suposto incesto. Por isso, ela não reclama e não busca modificar sua situação. Assim, diferentemente de Janie, a protagonista de *A cor púrpura* não tem consciência, inicialmente, do processo de desenvolvimento interior que ela vive ao lado das personagens Nettie, Sofia e Shug Avery. Ele acontece, portanto, de modo imperceptível aos olhos de Celie que, somente depois, passa a compreendê-lo e a buscar sua completa efetivação.

A diferença entre os modos de agir das personagens em relação à situação de exploração e infelicidade, além de justificada na particularização da escrita de cada autora, é também compreendida se considerarmos que Celie sofreu abusos sexuais ainda na infância. Ora, o estupro enquanto prática sexista foi o fator mais impactante na vida da mulher negra. A imagem que, geralmente, ainda lhe é invocada se fundamenta nas violências cometidas pelos homens durante o período escravagista:

[...] o alcance do estupro de mulheres negras escravas não foi simplesmente que ele “intencionalmente esmagou” sua integridade sexual para fins econômicos, mas que ele levou à desvalorização da feminilidade negra que permeou as psiques de todos os Americanos e formou o *status* social de todas as mulheres negras [...] (HOOKS, 1981, p. 52).⁷¹

Assim, entendemos que a violência sexual, enquanto arma de silenciamento, transforma

⁷¹ [...] the significance of the rape of enslaved black women was not simply that it ‘deliberately crushed’ their sexual integrity for economic ends but that it led to a devaluation of black womanhood that permeated the psyches of all Americans and shaped the social status of all black women once slavery ended [...].

o sujeito Celie em objeto e destrói, de modo cruel, sua infância. Além disso, ela suscita um processo de “adestramento”, em que a personagem passa a aceitar seu estado de sujeição como típico a sua condição feminina negra, em uma sociedade racista e sexista.

Janie também vive um momento de rendição quando descobre, anos depois, que Joe não era tão diferente de seu primeiro marido. Ela pensava ter encontrado “uma abelha para sua flor” (HURSTON, 2002, p. 49), mas, na verdade, ele também queria sua submissão e continuaria lutando até achar que conseguira. Assim, ela foi, paulatinamente, cerrando os dentes até aprender a se calar. “Os anos tiraram toda a combatividade do rosto de Janie. Por algum tempo, ela pensou que tinham lhe tirado também a alma. Por mais que Joe fizesse, ela não reagia. Aprendera a falar um pouco e calar um pouco” (HURSTON, 2002, p. 91). Essa passiva submissão da protagonista representa o medo de, aos trinta e cinco anos, fugir novamente e buscar a felicidade em outro lugar. Ora, Janie não era mais uma jovem garota que podia largar tudo o que tinha para percorrer novos caminhos. Apesar da situação desconfortável, ela sabia que Joe significava certa segurança em sua vida, sobretudo financeira. Por isso, ela prefere se esvaziar, temporariamente, de seus desejos, dando espaço para os discursos e as atitudes machistas do esposo.

A afirmação enquanto sujeito, tanto para Celie, quanto para Janie, só é possível devido à descoberta do amor e da verdadeira amizade. Em *Seus olhos viam Deus*, após a morte de Joe, a protagonista conhece um rapaz chamado Tea Cake, um trabalhador de espírito tão profundo e livre como o dela. Os dois se apaixonam e decidem viver juntos. As experiências ao lado do terceiro companheiro fazem com que Janie, finalmente, desabroche igual às flores da grande pereira que ficava próximo ao barraco no qual vivia com a avó: “[...] ela olhou-o adormecido e sentiu um amor que a esmagava. E assim a alma de Janie se arrastou para fora de sua toca” (HURSTON, 2002, p. 144). Uma vez livre, Janie podia ser e viver como sempre quis, trazendo à tona aquela mulher que, até então, se encontrava enclausurada em si mesma.

As grandes experiências de Celie são com Sofia e Shug Avery, além do papel fundamental das cartas de sua irmã. Sofia, na nossa visão, o maior exemplo de mulher negra neste romance, é uma forte imagem de resistência ao patriarcado. Grávida, ela vai à casa de Harpo, para ser apresentada a seu pai, mas é tratada com rispidez e com desconfiança, pois Albert a questiona sobre a paternidade de seu filho. Mesmo assim, Sofia permanece firme e diz que não precisa de Harpo para viver, nem para cuidar da criança. Se levarmos em conta que aqui Sofia era uma jovem negra, desempregada e grávida do namorado que o pai não queria, entendemos o quanto ela “[...] extrapola as perspectivas de qualquer universo fundamentado pela cultura machista” (D’ANGELO; SANTOS, 2009, p. 100). Através de Sofia, Celie passa a compreender a importância da autoestima e começa a questionar e a procurar explicações para suas dúvidas. Ela quer, portanto, saber mais e

em maior profundidade do que é considerado “bom” para alguém (WALKER, 1983, p. xi). No entanto, é somente ao lado de Shug que a personagem supera a condição de objeto/Outro, tornando-se Sujeito:

É a primeira vez queu penso no mundo. O que o mundo tem a ver com as coisa, eu penso. Aí eu vejo eu mesma sentada ali custurando entre a Shug Avery e Sinhô. Nós três tamo junto contra o Tobias e sua caixa de chocolate cuberta de mosca. Pela primeira vez na minha vida, eu sinto que tô no meu lugar (WALKER, 2009, p. 75).

A emergência do sentimento de amor por Shug é celebrada como uma forma de emancipação. Através da correspondência sexual, aflora também, em Celie, uma sensação de plenitude: ela restaura as relações intrapessoais, cuja remoção, segundo Carolyn Williams (2000, p. 86), constituiu o conflito de abertura do romance. Assim, Celie transpõe a crise de subjetividade e a alienação provocadas pelo silenciamento de sua voz.

O processo de consolidação identitária é marcado, ainda, pela revolta contra o passado, especificamente, na figura de uma pessoa que tenha dificultado sua realização. No caso de Janie, foi sua avó quem “[...] pegara a maior coisa que Deus já criara, o horizonte [...] e reduzira-o a um pedacinho de coisa que podia amarrar no pescoço da neta, com força suficiente para enforca-la” (HURSTON, 2002, p. 106). Por isso, ela a odiava, e escondera esse sentimento aqueles anos todos sob um véu de piedade. Celie, por sua vez, vê em Sinhô, seu marido, o agente de todo aquele aprisionamento. Assim, em um jantar familiar ela o ameaça com uma faca e declara: “Você é um cão ordinário, é isso que tá errado, eu falei. Já é hora de deixar você e começar a viver. E o seu cadáver será o bom começo queu preciso” (WALKER, 2009, p. 235). Pela primeira vez, Celie abandona a imagem de uma mulher deplorável e submissa na frente de Sinhô e o afronta, mostrando que pode, e vai, decidir o que é melhor para ela mesma.

No seu discurso, Celie utiliza um tom de poder e eleva a voz além do corpo. A vulnerabilidade de seu ser negro, pobre e negado, criado para o uso e desprezo de Sinhô é substituída pela pureza e força assertiva de sua voz. Ela proclama sua gloriosa mudança com a autoridade das palavras, efetuando seu Ser: “Eu sou pobre, eu sou preta, eu posso ser feia e num saber cozinhar, uma voz falou pra toda coisa que tava escutando. Mas eu tô aqui” (WALKER, 2009, p. 243). Finalmente livre da vergonha, da forçada obediência e, principalmente, do silenciamento, a protagonista demonstra o poder de sua voz enquanto campo de ação. Logo, é através dela que Celie não mais se deixará ser subjugada por ninguém.

Em *Seus olhos viam Deus*, Janie precisou se aventurar e inventar mundos para descobrir, afinal, quem ela era verdadeiramente. Com a oportunidade de amar, proporcionada por

Tea Cake, ela chegou à conclusão de que “o amor é que nem o oceano. É uma coisa que se move, mas memo assim toma a forma da praia que encontra, e é diferente em toda praia” (HURSTON, 2002, p. 208). Por isso, a personagem só se transforma de acordo com a praia que encontra, construindo suas diversas “identificações”. Ao compreender tal processo, Janie retorna ao lar, trazendo consigo um forte aprendizado que a transformou em uma nova mulher.

A análise desses romances, especificamente de suas protagonistas, nos transporta para a própria realidade em que se afirmar como ser social em uma comunidade discriminatória foi – e ainda é –, para as mulheres negras, uma árdua luta. Assim, os objetivos propostos nas obras das autoras afro-americanas apontam para questionamentos que, mesmo passados séculos, se mantêm atuais por reavivarem a constante necessidade de extinguir velhos conceitos, preconceitos e intolerâncias. Inserindo-se na sociedade que as excluía, as mulheres negras servem de inspiração para uma luta que não é contra ninguém, mas que oferece alternativas positivas e uma visão de um futuro melhor para todas as pessoas. Observamos, por fim, que os estudos sobre a literatura de autoria feminina negra, que, aos poucos, ganham expansão, são ímpar na compreensão da busca pela afirmação identitária do povo negro, sobretudo da mulher negra, e pela valorização de sua tradição cultural.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilé. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

D'ANGELO, Biagio; SANTOS, Waltecy Alves dos. Violação à intimidade: o gênero epistolar em *A Cor Púrpura*, de Alice Walker. In: **Ipotese**: Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, 2009. ISSN: 1982-0836. Disponível em: <www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/violação-à-intimidade.pdf>. Acesso em: 10 de Julho de 2010.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **As almas da gente negra**. Tradução de Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

GATES JR., Henry Louis. Color me Zora: Alice Walker's (re) writing of the speakerly text. In: BLOOM, Harold (Editor). **Alice Walker's The color purple**. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOOKS, Bell. **Ain't I a woman: black women and feminism**. Boston: South End Press, 1981.

HURSTON, Zora Neale. **Seus olhos viam Deus**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2002.

JONES, Gayl. **Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

WALKER, Alice. **In search of our mothers' gardens**. New York: Harcourt Books, 1983.

_____. **A cor púrpura**. Tradução de Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____. **The color purple**. Florida: Harvest Books, 2003.

WILLIAMS, Carolyn. "Trying to do without God": the revision of epistolary form in *The color purple*. In: BLOOM, Harold (Editor). **Alice Walker's The color purple**. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

