

Vanessa Cianconi (org.)

QUANDO AS LITERATURAS SE ENCONTRAM

ensaios reunidos



Vanessa Cianconi (Org.)

QUANDO AS LITERATURAS SE ENCONTRAM

ensaios reunidos

Rio de Janeiro • 2024



AGRADECIMENTOS

Às professoras orientadoras e aos professores orientadores do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, pela dedicação e empenho em se unir conosco para publicar, pela primeira vez, um livro somente de egressos do nosso programa,

Às jovens pesquisadoras e aos jovens pesquisadores, egressas e egressos do PPG Letras UERJ, pelo cuidado com seus textos, pela excelência em suas pesquisas e pela disposição para participar deste projeto conosco,


À Coordenação-geral do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ,

À Comissão de Avaliação que nos inspirou a ir adiante com este projeto,

À Acaso Cultural, especialmente a Pedro Sasse, pelo capricho e cuidado com o nosso livro,

À Capes pelo financiamento de um livro tão rico e especial.

Este livro foi publicado com recursos da Capes/PPG Letras UERJ.



Introdução: quando as literaturas se encontram...

Vanessa Cianconi

Vice-coordenadora Geral do Programa de Pós-Graduação da UERJ

Fundada em 1950, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, durante a década de 1980, passou por profundas mudanças em seu corpo estrutural, dando início a um legado de pesquisa impulsionando a crítica e a investigação em uma perspectiva transdisciplinar.

No Instituto de Letras (ILE), em 1982, inaugura-se a pós-graduação *lato sensu*, inicialmente com o curso de Especialização em Literatura Brasileira, ação que logo se multiplicaria por diversas áreas: Língua Inglesa (1985), Linguística (1987), Língua Portuguesa (1987), Literatura Portuguesa (1988), Teoria da Literatura (1989), Literaturas de Língua Inglesa (1993), Língua Italiana – Tradução (1993), Língua Espanhola – Instrumental para Leitura (1994), Língua Francesa – Tradução (1998), Língua Latina (1999).

O Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Letras, inaugurado em 1988, desde sempre teve uma visão multi e interdisciplinar. Desde a sua inauguração, com o mestrado em Literatura Brasileira, o Programa prosseguiu em expansão, com a sucessiva instalação de novas áreas: em nível de mestrado, Linguística (1999), Literaturas de Língua Inglesa (2001), Literatura Portuguesa (2003) e Literatura Comparada e Teoria da Literatura (2009); em nível de doutorado, Língua Portuguesa (2002). Em 2015, o Programa foi amplamente reformulado, estruturando-se por áreas e especialidades. Desde então, contempla sete linhas de pesquisa, alocadas em duas áreas de concentração, no nível de mestrado e doutorado, a *área de Estudos de Língua*, com quatro linhas de pesquisa: Descrição da Língua Portuguesa, Ensino da Língua Portuguesa, Práticas de Linguagens em Contextos Variados: enunciação, discurso e interação e Descrição Linguística e Cognição: modelos de uso, aquisição e leitura; e a *área de Estudos de Literatura*,

com as seguintes linhas de pesquisa: Literatura: teoria, crítica e história, Literatura: tradução e relações (trans)culturais e intersemióticas e Poéticas da contemporaneidade.

Um pouco de nossa história

O primeiro regulamento do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* foi a Deliberação nº 181/87, do Conselho Superior de Ensino e Pesquisa, datada de 19/10/87. Em 1990, o Programa sofreria algumas reformulações, passando então a ser regido pela Deliberação nº 018/90, de 18/12/90. Com a criação do doutorado em Literatura Comparada e do mestrado em Língua Portuguesa, um terceiro documento passaria a regulamentá-lo, a Deliberação nº 011/92, de 07/08/92, posteriormente revogada em parte pela Deliberação nº 040/94, de 28/12/94, que dispôs sobre nova estrutura curricular adotada para o mestrado em Literatura Brasileira. No ano de 1999, com a implantação do mestrado em Linguística, o Programa passou a ser regido pela Deliberação nº 022/99, de 31/05/99, e em 2001, com a criação do mestrado em Literaturas da Língua Inglesa e do doutorado em Língua Portuguesa, pela Deliberação nº 010/2001. Em 2003, a Deliberação 051/2003 passou a regulamentar o Programa, como decorrência da implantação de nova área, o mestrado em Literatura Portuguesa, sendo depois substituída pela Deliberação 022/2008, que entrou em vigor com a instalação do mestrado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura. Posteriormente, inteiramente reformulado em 2015, passou a ser regido pela Deliberação 022/2015.

De 1988 a 1990, o Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras foi dirigido por uma comissão constituída por três coordenações: geral, administrativa e acadêmica. Durante o ano de 1991 e o primeiro semestre de 1992, a comissão de coordenação passou a ser formada por um coordenador geral e dois coordenadores adjuntos. Do segundo semestre de 1992 até o primeiro semestre de 1999, a direção do Programa esteve a cargo de um colegiado, composto por coordenador geral, vice-coordenador geral e coordenadores de área de concentração, além de dois representantes docentes e um discente por área. A partir do segundo semestre de 1999, a direção passa a ser exercida por colegiado constituído por todos os professores permanentes e participantes credenciados, bem como por dois representantes discentes de cada área, ficando as funções executivas a cargo de coordenação composta por coordenador e vice-coordenador gerais, além de coordenadores e subcoordenadores de áreas. A partir de 2015, em decorrência de sua reformulação, o Programa passou

a ser dirigido por um colegiado, integrado por todos os professores credenciados – permanentes, colaboradores e visitantes –, bem como por representantes estudantis de cada especialidade, ficando as funções executivas assim constituídas: coordenador e vice-coordenador geral; coordenador e vice-coordenador da área de Estudos de Língua; coordenador e vice-coordenador da área de Estudos de Literatura. Em 2024, o Programa de Letras se separa entre Literatura e Língua dando início a um novo futuro.

O Programa já foi objeto de diversas avaliações da CAPES. Quando de sua implantação, parecer daquela instituição, relativo ao projeto original, o recomendaria para apoio pelas agências de fomento à pesquisa, motivo por que já em 1989 obtinha as primeiras bolsas. Hoje, em 2024, o Programa atinge o conceito 5, permanecendo-se entre os melhores programas de Pós-Graduação em Letras do país.

As nossas publicações

O Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ tem uma vasta e sólida história de publicações. Dos periódicos publicados pelo Programa, destacam-se a *Revista Matraga* (Revista da pós-graduação em Letras), com sua primeira publicação em 1986; a *Revista Palimpsesto*, publicada continuamente desde 1999; a *Pensar e Dizer* (Textos dos Mestrados de Literatura Brasileira), publicada entre os anos 1991 e 1992; a *Cadernos do Mestrado*, publicada entre os anos 1994 e 1998; a *QFWQF* (1995); a *Cadernos da Pós/Língua Portuguesa* (1996); a *Cadernos do Centro de Estudos Virgínia Côrtes de Lacerda*, entre 1996 e 1998.

Mas não só de periódicos vive o nosso Programa. Uma longa lista de livros e coletâneas também vêm sendo produzida e organizada por vários de nossos professores e colaboradores. Desde a década de 1990 até os dias atuais, é evidente a força intelectual do nosso corpo docente. Com o advento da tecnologia é possível baixar os PDFs, de forma gratuita, de vários livros publicados pelo PPG Letras: <http://www.pgletras.uerj.br/index.php>.

O Programa também vem publicando as mais diversas séries sobre as diferentes literaturas do mundo. A série “Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa” estreou em 2003 e teve o seu último número publicado somente em 2015, quando a série, a fim de acolher os novos professores recém-chegados ao programa, muda de foco e de nome para “Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares”. A série é publicada anualmente pelos professores da especialidade, além de incluir textos escritos por convidados nacionais e internacionais. “Colóquios

UERJ”, “Literatura e comparativismo” e “A voz e o olhar do outro” são outras séries que nos brindaram com textos sobre as interdisciplinariedades das literaturas, entre tantos outros números que versaram sobre as mais diversas literaturas do mundo.

Inovação e Agenda 2030

É importante destacar a relação direta entre as pesquisas desenvolvidas em nosso Programa de Pós-graduação, das quais os ensaios reunidos neste livro são exemplos, e os **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável** (ODSs) (Disponíveis em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>). As Nações Unidas elencaram 17 ODS, como apelo global à ação para acabar com a pobreza, proteger o meio ambiente e o clima e garantir que as pessoas, em todos os lugares, possam desfrutar de paz e de prosperidade. Entre eles, destaco cinco: 4 – Educação de qualidade; 5 – Igualdade de gênero; 8 – Trabalho decente e crescimento econômico; 10 – Redução de desigualdades; 17 – Parcerias e meios de implementação.

O primeiro dos cinco objetivos destacados é parte das preocupações de todos os professores. Sobretudo no caso de docentes de cursos na área de Estudos de Literatura e de Estudos de Língua, que aprimoram a formação docente. Com pesquisas inovadoras sobre diversos aspectos da nossa área, além de atualizar o que costuma ser apresentado a alunos de graduação, tornando o ensino mais atual em seus temas, alguns dos nossos projetos possuem aderência à proposta de uma educação inclusiva, de qualidade e equitativa.

O objetivo 17 – Parcerias e meios de implementação – propõe-se a reforçar os meios de implementação e revitalizar a parceria global para o desenvolvimento sustentável. Esse objetivo, entre outras ações, volta-se para uma melhor “cooperação Norte-Sul, Sul-Sul e triangular regional e internacional e o acesso à ciência, tecnologia e inovação, e aumentar o compartilhamento de conhecimentos”. As parcerias estabelecidas entre docentes do programa e pesquisadores de outros países, colaborando para as pesquisas desenvolvidas por nossos discentes, refletem-se na qualidade dos trabalhos aqui apresentados e reforçam nosso objetivo com a Agenda 2030 das Nações Unidas.

As pesquisas dos discentes e dos egressos

As pesquisas discentes sempre estiveram presentes nas publicações do Programa. Os “Novos cadernos do mestrado” e o “Pesquisas discentes em literaturas de língua inglesa” são exemplos do

compromisso do Programa com a produção dos nossos alunos. Mas, como tudo o que se diz antes do mas não é muito válido, o Programa pela primeira vez publica uma coletânea inédita de trabalhos de nossos melhores egressos. Desejamos que este primeiro número sirva de estímulo para que eles fiquem mais próximo de nós em seus futuros empreendimentos acadêmicos. Os textos contidos neste livro mostram a incrível variedade e a plasticidade das mais diferentes vertentes da pesquisa em literaturas do Brasil e, por que não dizer, do mundo. O conceito de literatura mundial (do mundo/no mundo) não é novo, ele tem mais de 200 anos e sobre ele muito já foi escrito. Estudar literatura em um país como o Brasil nos fala muito sobre o nosso lugar no planeta, sobre as nossas tradições literárias nacionais, mas estudar uma literatura estrangeira no Brasil fala ainda mais sobre a nossa percepção de nós mesmos em relação ao outro, aquele que é diferente de nós. No entanto, isso também é verdade sobre o papel de reflexão da literatura comparada sobre ela mesma. Esse conjunto de textos mostra uma plethora de possibilidades que se compromete com a agenda de um mundo globalizado e de seus efeitos sobre a cultura e os conceitos de identidade. Há uma necessidade de enxergar a literatura para além do conceito nação-estado em um mundo onde trocas culturais se tornam cada vez mais extensas e rápidas.

Martin Puchner, na introdução da sua renomada coletânea *The Norton Anthology of World Literature*, lembra ao leitor que é na *Odisseia* de Homero que acontece o encontro conflituoso entre os soldados gregos e o Ciclope – a criatura de um olho só – Polifemo. Para o professor de literatura, esse encontro ambíguo narrado por Odisseu não passa de um choque cultural entre os gregos e os Ciclopes. A passagem sugere que é uma questão de perspectiva narrativa, de qual ponto de vista a história é contada. Cenas de hospitalidade (ou a falta dela) estão por toda parte na literatura mundial, e as questões sobre hospitalidade, sobre as cortesias que devemos aos estranhos e que os estranhos devem a nós (sejamos hóspedes ou anfitriões), são tão importantes hoje quanto eram no mundo antigo. Embora muitos escritores e pensadores de hoje gostem de dizer que nossa era é a primeira “verdadeiramente global”, histórias como esse episódio da *Odisseia* nos lembram que viagens, comércio, exílio, migração e encontros culturais de todos os tipos têm sido características da experiência humana há milhares de anos. Puchner adiciona que a experiência de ler literatura, sendo ela mundial (ou nativa), também é uma forma de viagem – um modo de encontro cultural que nos apresenta idiomas, culturas, costumes e ideias que podem não ser familiares para nós, e, muitas vezes, até mesmo estranhos. Como leitores, cada vez que começamos a ler uma nova obra, nos colocamos no papel de

Quando as literaturas se encontram

um viajante em uma terra estrangeira, tentando entender suas práticas e valores e esperando nos sentir, de alguma forma, conectados e bem-vindos entre as pessoas que encontramos por lá.

Escrever sobre essas viagens literárias em uma universidade pública como a UERJ é ainda mais significativo. A UERJ é a instituição pública precursora na implantação do sistema de reserva de vagas para ingresso via vestibular e ainda é uma das primeiras universidades em primar pelos princípios de igualdade e de pluralidade. Hoje, em 2024, ainda vivemos assombrados pelo passado (?) nada distante de um governo que tentou destruir não só a educação de qualidade – que é destaque da universidade pública brasileira –, mas a própria universidade pública, gratuita, que prima pela excelência acadêmica e pela pesquisa. Escrever aqui sobre literatura é ainda mais desafiador. Escrever sobre literatura do Brasil ou no Brasil, do mundo ou no mundo é uma contenda diária, mas, talvez por isso mesmo, seja um desafio muito inspirador.

O Programa de Pós-graduação de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro convida você, leitor, a se reunir com os egressos do nosso Programa e, junto conosco, viajar por um mundo e adentrar um mar (ainda não navegado) entre essas mais de 600 páginas de textos inéditos da produção advinda das mais várias pesquisas em literatura do mundo atual. É aqui onde as literaturas se encontram.

SUMÁRIO

Introdução: quando as literaturas se encontram.....	5
<i>Vanessa Cianconi</i>	
A linha tênue entre negociação e subversão em <i>Autobiografia</i>, de Juan Francisco Manzano.....	19
<i>Ana Clara Vargas Frederico</i>	
Profissionalização feminina em narrativas curtas de Guiomar Torresão.....	42
<i>Bianca Gomes Borges Macedo</i>	
Instruções borromaicas na “Arquitetura” de Antônio Vieira.....	64
<i>Clovis Gomes Filho</i>	
Jean Lorrain na imprensa brasileira (1880 – 1920): escritos e escândalos.....	91
<i>Daniel Augusto Pereira Silva</i>	
A necessidade humana da fabulação a partir do signo da ferida em <i>Corpo de baile</i>.....	109
<i>Danielle Schlossarek Pinto da Costa</i>	
O poeta Ferreira Gullar e sua partida em um rabo de foguete.....	129
<i>Fabiana Gonçalo</i>	
Dramas íntimos e o discurso histórico em <i>O olho de vidro</i>, de Camilo Castelo Branco.....	144
<i>Fabiana de Paula Lessa Oliveira</i>	
O pensamento espiral da ancestralidade em romances turbilhonares: a identidade encruzilhada.....	168
<i>Fábio Rodrigo Penna</i>	
A palavra e as cinzas: os fundamentos da retórica fúnebre nos sermões de Antônio Vieira.....	191
<i>Felipe Lima Monteiro</i>	
Elementos para a criação de uma cenografia de medo em literatura potencialmente voltada para crianças e jovens.....	206
<i>Felipe Ribeiro Campos</i>	
Milo Rau encontra Rivane Neuenschwander: as paisagens, os borrões e o debate geopolítico em três movimentos.....	225
<i>Felipe Vieira Valentim</i>	
“O pirotécnico Zacarias”: a morte como signo do confronto indivíduo/sociedade.....	247
<i>Francisco Felipe de Paula Neto</i>	
Corpos informacionais: transmutação da carne humana em dados nos mundos virtuais da ficção especulativa do século XXI.....	266
<i>Francisco Magno Soares da Silva</i>	
“O que há num nome?” – A trajetória da construção da marca shakespeariana.....	282
<i>Heloísa Dias Queiroz</i>	
Postcolonial and cosmopolitan London: a contested space.....	304
<i>Julia Sereno</i>	
<i>Herland</i>: o corpo feminino idealizado por Charlotte Perkins Gilman.....	318
<i>Julia Vieira Tulher</i>	

Anjo és tu ou és mulher? Representações femininas nos contos “Um justo” e “Alice”, de Maria Amália Vaz de Carvalho	340
<i>Juliana de Souza Mariano</i>	
Uma polêmica acerca da subvenção do teatro: Macedo Soares versus Machado de Assis.....	354
<i>Juliane de Sousa Elesbão</i>	
Personagens femininas em Memórias dum Doido, de A. P. Lopes de Mendonça	365
<i>Julianna Bonfim</i>	
A circulação da obra de Paulo Freire Nos Estados Unidos: o caso da Pedagogia do oprimido	388
<i>Kamilla Corrêa Loivos</i>	
Será que precisamos das utopias para imaginar como salvar o mundo? Reflexões a partir de O conto da aia e Os testamentos, de Margaret Atwood	402
<i>Liciane Guimarães Corrêa</i>	
About theater and politics: contribuições de Robert Schenkkan ao cenário artístico contemporâneo	421
<i>Ligia Lopes Pereira Pinho</i>	
Torto arado: o regionalismo brasileiro sob a árida sombra da contemporaneidade.....	436
<i>Livia Penedo Jacob</i>	
O mangue na feliz cidade: Teatro oficina, Oswald de Andrade e a ópera de carnaval.....	452
<i>Luciana C.B. Ferreira</i>	
What do they mean when they call a Multiple killer a monster?	475
<i>Luciano Cabral</i>	
O fundo do canto de Odete Semedo: memória, ancestralidade e resistência no canto-poema guineense	498
<i>Luís Carlos Alves de Melo</i>	

“Da autora de Orgulho e preconceito”: uma revisão das assinaturas e do legado de Jane Austen.....	522
<i>Marcela Santos Brigida</i>	
Sylvia Orthof, uma transgressora na arte de escrever histórias	539
<i>Marcelle Anacleto Fernandes</i>	
A síncope do samba é negra	559
<i>Maria Verônica da Silva</i>	
O Gótico em Crônica da casa assassinada (1959), de Lúcio Cardoso.....	578
<i>Marina Sena</i>	
Documento e ficção na construção da imagem biográfica de Gregório de Matos	594
<i>Patricia Horta</i>	
Lima Barreto e os bastidores da criação literária de Diário do hospício	617
<i>Patrícia Roque Teixeira das Chagas Rosa</i>	
Literary constellations in contemporary fiction by afro-caribbean woman authors	632
<i>Priscilla da Silva Figueiredo</i>	
A escrita intermediática de Ariano Suassuna no Romance de Dom Pantero	647
<i>Rosana da Silva Malafaia</i>	
Da ruína do esplendor ao retorno malfadado: famílias desenraizadas por um império derrotado	671
<i>Suzana Costa da Silva</i>	
Diálogos entre o Atlas mnemosine de Aby Warburg e a obra-mosaico de Ariano Suassuna.....	686
<i>Tháisa Menezes de Assis</i>	
Afrografias da memória: o contratrabalho nas vozes de Ngugi Wa Thiong’o e Nadifa Mohamed	709
<i>Valeria Silva de Oliveira</i>	

**Virginia Woolf, dramaturga? Uma introdução
a *Freshwater: a comedy*..... 726**

Victor Santiago

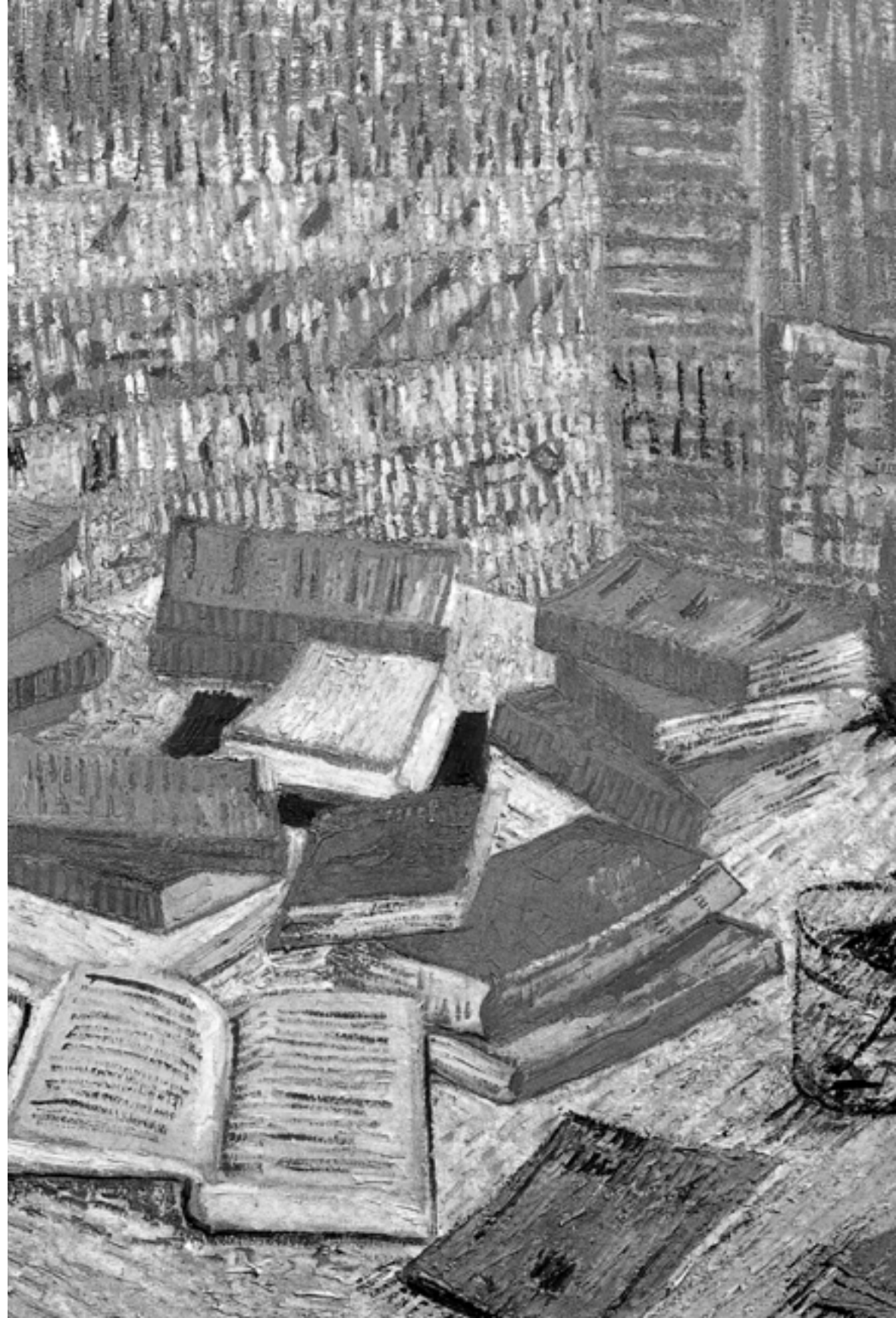
**O arquétipo do personagem Boromir de Gondor
em *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien740**

Victoria Barros

João do Rio e o fenômeno da atrofia da experiência755

Yasmin Lima de Carvalho

AUTORES 771



A LINHA TÊNUE ENTRE NEGOCIAÇÃO E SUBVERSÃO EM *AUTOBIOGRAFÍA*, DE JUAN FRANCISCO MANZANO

Ana Clara Vargas Frederico

Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê aonde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência [...].

Franz Fanon

A denominação “autobiografia” surge pela primeira vez no dicionário da Academia de Ciências de Lisboa – *Houaiss* – em 1841. O dicionário *Larousse* de 1886 a define como “vida de um indivíduo escrita por ele próprio”, e o *Vapereau* de 1876, compreende a escrita autobiográfica como uma “obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (FIGUEIREDO, 2013, p. 26). Teóricos como Georg Misch e Philippe Lejeune também constroem suas definições. Para o primeiro, autobiografia é “a descrição (*graphia*) de uma vida humana individual (*bios*) pelo próprio indivíduo (*autos*)” (MISCH, 1950, p. 5)¹, e, para o segundo, “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

No entanto, o surgimento desse termo há alguns séculos não significa que narrativas autorreferenciais não existissem anteriormente. Madame de Staël, Teresa de Ávila, Cardano, Augustine, Rousseau

¹ “the description (*graphia*) of an individual human life (*bios*) by the individual himself (*autos*)”.

e Montaigne já haviam escrito narrativas de si. Do mesmo modo, o seu surgimento na Europa como forma escrita não significa que em culturas não-europeias e ágrafas as narrativas autobiográficas eram inexistentes. Narrativas autorreferenciais orais existiam em diversas culturas nativas na América, na África e na Austrália, bem como na China e no Japão – há milhares de anos atrás –, na Índia (a poesia bhakti) e no norte da África (Ibn Khaldûn's At-Ta'rif), apenas para citar alguns exemplos (SMITH; WATSON, 2001).

A nomenclatura “autobiografia” surge como uma prática específica de escrita de si que emerge com a modernidade e torna-se canônica no Ocidente. Gilmore (2011, p. 2) corrobora com esse pensamento ao afirmar que “historicamente a autobiografia é um modo de produção autorreferencial ocidental, um discurso que tanto coroa o Iluminismo quanto é seu legado, já que apresenta um ‘eu’ racional e representativo centrado em si mesmo”.² Fundamentada sobretudo nas ideias de Descartes e Locke a respeito de um sujeito soberano e, portanto, capaz de compreender a si e ao outro, capaz inclusive de dominar a história humana, essa construção subjetiva estabelece um dos pilares do que Walter D. Mignolo chama de *colonialidade do saber*. Segundo o autor, em *The darker side of Western modernity* (2011), a partir das demarcações geopolíticas modernas e de suas explorações, matrizes coloniais de poder começam a controlar os saberes e os seres. Estabelece-se um marco zero, uma linha divisória a partir da qual há um apagamento de qualquer forma de existência que não se enquadre na bio-grafia e na geo-história do homem branco e cristão. Esse marco zero epistemológico é, claro, construído e propagado por meio das narrativas em línguas hegemônicas ocidentais. Castro-Gómez (2003, p. 301) complementa:

A coexistência de diversas formas de produzir e transmitir conhecimento é eliminada, porque agora todas as formas de conhecimento humano são ordenadas numa escala epistemológica do tradicional para o moderno, da barbárie para a civilização, da comunidade para o indivíduo, do Oriente para o Ocidente... Por meio dessa estratégia, o pensamento científico se posiciona como a única forma válida de produzir conhecimento, e a Europa adquire uma hegemonia epistemológica sobre todas as outras culturas do mundo.³

2 “the historical description of autobiography as Western mode of self-production, a discourse that is both a corollary to the Enlightenment and its legacy, and which features a rational and representative “I” at its center”.

3 “The co-existence of diverse ways of producing and transmitting knowledge is eliminated because now all forms of human knowledge are ordered on an

Nesse sentido, o imaginário moderno é conduzido e imposto pelas narrativas de “grandes homens” ocidentais, sobretudo pelos seus feitos e ancestralidade. Portanto, não surpreende que o cânone de narrativas autobiográficas seja constituído de escritas familiares da cultura hegemônica, como, por exemplo, *Confessions*, de Santo Agostinho; *Life*, de Benvenuto Cellini; *Confessions*, de Rousseau; *Journal*, de Fox; *Autobiography*, de Franklin; *Truth and poetry*, de Goethe; *Autobiography*, de Mill; *Apologia pro vita sua*, de Cardinal Newman e *Walden*, de Thoreau (SMITH; WATSON, 2001, p. 121).

Para Misch, esses autobiógrafos não só assumiam uma posição de sujeito autônomo e consciente, como também se colocavam como narradores representativos. E mesmo escritores contestadores como Augustine, Rousseau e Thoreau tornavam-se uma outra face de uma mesma cultura dominante. De acordo com o pensamento desse autor, esses textos canônicos contribuíam para a normatização de um momento histórico particular.

Portanto, traça-se uma relação entre a esfera privada e a pública, em que o reconhecimento e o sucesso destas narrativas advêm do relacionamento de seu/sua autor/a com a esfera pública discursiva. Ora, o que esse autor e crítico pontua é, em outras palavras, que há uma linha bem definida entre quem pode produzir e dar voz ao saber e quem não pode.

As pessoas que viveram suas vidas na esfera pública, pessoas que foram atores em eventos ou momentos históricos importantes, pessoas que alcançaram fama ou notoriedade em público são os sujeitos ‘representativos’ e adequados do que ele designa como autobiografia. (MISCH, 1950, p. 12)⁴

Portanto, o sujeito autobiográfico por excelência, dentro dessa perspectiva, exclui uma gama de outros sujeitos que foram silenciados por meio do engendramento de seus corpos. Quantos enunciadore ficaram, ou ainda se encontram, sob a linha da invisibilidade? Essa premissa vai ao encontro do que Boaventura de Sousa e Santos, em *Epistemologias do Sul*, chama de *pensamento abissal*, cujo fio condutor baseia-se num sistema de distinções visíveis e invisíveis.

epistemological scale from the traditional to the modern, from barbarism to civilization, from the community to the individual, from the orient to occident... By way of this strategy, scientific thought positions itself as the only valid form of producing knowledge, and Europe acquires an epistemological hegemony over all the other cultures of the world”.

4 “People who have lived their lives in the public sphere, people who have been actors in important historical events or moments, people who have achieved fame or notoriety in public, are the ‘representative’ and appropriate subjects of what he designates as autobiography”.

[...] as distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo deste lado da linha e o universo do outro lado da linha. A divisão é tal que o outro lado da linha desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. (SANTOS; MENEZES 2010, p. 32).

Dessa forma, o resgate e o estudo de narrativas de si escritas pelas minorias discursivas latino-americanas contribui tanto para uma revisão de nosso passado colonial quanto para uma produção de conhecimento mais focada no Hemisfério Sul. É preciso repensar as noções de linearidade e evolução temporais, assim como a de demarcações de espaços visíveis. Ainda hoje, escutar as vozes dos invisíveis é imprescindível a esse processo de desconstrução.

Albert Memmi (2007, p. 105), em sua obra *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, discorre sobre a dinâmica da relação colonizador/colonizado e da complexidade que a permeia. Essa dinâmica se diferencia de uma visão dicotômica. Tais personagens estão entrelaçados de forma destruidora e, ao mesmo tempo, criadora, de modo que “há, em todo colonizado, uma exigência fundamental de mudança”. A apropriação do gênero autobiográfico eurocentrado por sujeitos diaspóricos e escravizados representa, nesse sentido, uma mudança significativa: o descentramento do controle epistemológico e ontológico.

A obra analisada neste estudo situa-se no espaço dúbio entre a opressão e a recriação, e possui uma consciência híbrida que põe num mesmo contexto palavras antes nunca pensadas em coexistência. A *Autobiografia* de Juan Francisco Manzano é única, pois, segundo Alex Castro (*apud* MANZANO, 2015, p. 10), conjuga os termos “autobiografia, poeta e escravo” em um “mesmo vocabulário ficcional, poético, histórico e político”. Ela consagra um sujeito discursivo afrodescendente e latino-americano que fala não de um lugar global e universal, mas do ponto de vista de um corpo que experimentou uma realidade geopolítica específica. Segundo Salles (*apud* MANZANO, 2015, p. 10-11)

As palavras autobiografia, poeta e escravo, todas muito frequentes no século XIX, raramente, se não nunca, conjugaram-se em um mesmo vocabulário ficcional, poético, historiográfico e político. Essa foi a proeza que Manzano e sua escrita estiveram tão perto, e tão longe, de atingir. Tivesse vivido na sociedade norte-americana, atravessada pelo mais poderoso regime escravista moderno, mas também por um intenso e combativo movimento abolicionista, ele teria alcançado a notoriedade e o status do líder abolicionista negro Frederick Douglass,

ex-escravo, evadido de uma *plantation* no Sul, autor de um dos ícones das *slave narratives*. Se não política, a notoriedade de Manzano teria sido certamente literária. Mas a história não foi assim.

Como sujeito que vive a colonização, sua experiência é repleta de episódios ambíguos e zonas de interseção. Manzano, como tantos outros autores escravizados, configura-se “como o produto das novas diásporas criado pela migração, e precisa aprender a conviver com, no mínimo, duas identidades, a falar duas línguas culturais, a traduzir e a negociar entre elas, tornando-se, dessa forma, um tradutor cultural” (HALL; Du Gay 1996, p. 629). Sua escrita, por conseguinte, inscreve-se nesse cenário transnacional e transcultural, tornando-se além de um documento histórico que revisa a própria História, também um palimpsesto. A *Autobiografia* abre espaço para outras narrativas; o seu estudo desvela um longo caminho de textos sobrepostos e/ou coexistentes devido a revisões gramaticais, alterações semânticas e tradução.

Nesse sentido, essa escrita de si pode ser lida como um texto pós-colonial, já que

[...] o termo “pós-colonial” não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas do passado, centradas na nação. (HALL, 2003, p. 109)

Bhabha (1998) argumenta que textos pós-coloniais rejeitam fórmulas homogeneizantes ou essencialistas de explicação e investiga a complexidade advinda da zona de contato entre contextos políticos diferentes. Seu papel “revisonário” busca a reescrita de narrativas nacionalistas ou nativistas que bifurcam o mundo entre polos opostos, explorando, por outro lado, as representações que surgem do entre-lugar (*in-between*).

A história de vida de Juan Francisco Manzano, assim como a de suas obras, surgem de um contexto demasiado repressor e, ao mesmo tempo, diverso. Não há muitas fontes biográficas e suas obras são, em geral, pouco estudadas. Entre as fontes basilares estão os estudos: *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos* (2007), cuja edição, introdução e notas são de William Luis; *The life and poems of a Cuban slave – Juan Francisco Manzano (1797-1854)* (2014), editado por Edward J. Mullen; e *Autobiografia do poeta escravo* (2015), cuja organização, tradução e notas são de Alex Castro, entre outras.

Publicada pela primeira vez em nosso país, em 2015, a *Autobiografia* vai ao encontro das perspectivas pós-coloniais e interculturais

propostas nesta pesquisa. Seu trabalho situa-se na leitura transcultural. Longe de considerar a transposição automática e transparente dos códigos linguísticos, o tradutor dessa edição atua na produção e na transformação semântica ao lidar com língua e cultura. Ele resgata conhecimentos e sentidos que, no processo complexo de escrita, de censura e por conta de lacunas temporais e culturais, acabam se perdendo numa tradução restrita à transposição semiótica.

Como Boaventura de Sousa e Santos assegura, esse tipo de tarefa recupera experiências e saberes apagados pelas nações do Hemisfério Norte. Ramos (2017) analisa um trecho dessa tradução

Foi necessário, por parte de Castro, adequar a palavra ao contexto da escravidão do século XIX: naquela época, os escravizados africanos não eram considerados cidadãos, nem seres racionais, portanto, não poderiam ser apenas *crianças* ou *meninos*. No texto transcrito, Castro optou por utilizar a palavra *menino* porque tinha o auxílio da nota explicativa cultural para explicar que ser considerado um menino equivalia a ser considerado *alguém, uma pessoa, um ser humano*. Já na tradução adaptada, ele simplifica a questão e opta pelo termo *sinhozinho*, pois neste caso não havia o benefício das notas e precisava decidir por uma palavra que desse conta de contextualizar o vocabulário da escravidão ao sentido que ele desejava demonstrar ao leitor [...]. (RAMOS, 2017, p. 262)

O processo de letramento de Manzano se dá de forma autodidata em meio a um contexto duplo de repressão: além de viver em cativo, vive também sob o rígido sistema colonial espanhol. Portanto, seu manuscrito autógrafa apresenta as marcas desse legado. Manzano escreve a história de sua vida em uma variante não padronizada da língua espanhola, apresentando as dificuldades inerentes a uma pessoa sem acesso à escolarização formal. Seu texto passou por várias revisões nas quais sua linguagem original deu lugar a alterações gramaticais, sintáticas e semânticas. Por essa razão, na mesma edição de 2015, Alex Castro apresenta uma versão transcrita do manuscrito de *Autobiografía*.

Com a ajuda do músico e tradutor Pablo Zumarán, Castro recria um texto que mais se aproxima da voz do autor e de sua sintaxe, escolhe vocabular, pontuação e marcas da oralidade, por meio da configuração de uma escrita cujo autor lusófono fictício e escravizado escreveria em semelhantes condições em 1835. A transcrição parte de um processo de reinvenção do texto de partida, de acordo com Haroldo de Campos. Usar a transcrição desse texto é buscar trazer à luz as marcas do invisível ou do invisibilizado que permaneceram nessa condição por pelo menos um século de apagamentos.

Contextualizadas e justificadas as escolhas e perspectivas da análise aqui proposta, voltaremos neste momento ao contexto de vida e obra desse autor singular e solitário.

Assim como o Brasil, Cuba foi um dos países que mais recebeu africanos sequestrados pelo tráfico transatlântico. De acordo com José Juan Arrom (1942), aproximadamente 119.000 pessoas foram trazidas para solo cubano entre 1774 e 1807, compreendendo quase a metade da população negra em todas as colônias hispânicas na América. Colonizada até 1898, a elite cubana viveu o apogeu da produção de café e o aumento massivo da importação de mão de obra africana.

Se, por um lado, a manutenção do trabalho escravo era uma condição para o sucesso econômico, por outro, o aumento da população negra fazia florescer uma produção intelectual e literária preocupadas com essa condição. Lorna Williams (1994) observa que, mesmo contrários à escravidão, parte dos intelectuais cubanos demonstravam maior preocupação com a superação da população branca pela negra. A Revolução Haitiana no período de 1791 – 1804 também estabelece um clima de alerta para as outras colônias.

É em meio a esse contexto controverso que surgem narrativas anti-escravagistas. Segundo Mullen, os textos mais conhecidos são a *Autobiografía*, de Manzano (1835, 1839); *Francisco el ingenio*, de Suárez y Romero; *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1841); *El negro Francisco* (1875), de Antonio Zambrana; *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde; *Sofía*, de Martín Morúa Delgado (1891); e *Romualdo* (1891), de Francisco Calcagno. Manzano e Delgado são os únicos dessa lista que escrevem do lugar da afrodescendência, sendo Manzano o único a escrever como uma pessoa escravizada.

William Luis destaca que essas narrativas estão ligadas a um projeto antiescravagista que se incluem em um projeto maior contra a dominação espanhola. Portanto, sujeitos negros e escravizados são incorporados não como agentes de uma luta antirracista por direitos civis, mas como mais um elo fortalecedor à causa anticolonial. Domingo Del Monte (1804 – 1853), em suas tertúlias literárias, impulsionou os principais nomes dessa literatura e possui uma relação direta com a escrita de *Autobiografía*. No entanto, de acordo com Williams (1994), suas motivações políticas estavam mais voltadas à causa branca.

Consequentemente, a produção literária do grupo Del Monte pode ser considerada como o equivalente cultural do impulso hispano-americano para a independência política com o qual ele coincide... Daí os retratos dualistas dos escravos a partir dos quais as narrativas abundam. Como os escravos podiam tão prontamente incorporar as

reivindicações concorrentes por igualdade social e autonomia política, a recuperação literária do que foi politicamente reprimido se tornou simultaneamente um gesto anticolonialista e uma afirmação do ser. (WILLIAMS, 1994, p. 27)⁵

Estereótipos de um negro medroso, subalterno e embranquecido povoam as principais obras desse período. Entretanto, nesse contexto, a escrita de uma pessoa negra por si já é um gesto que comprova o outro lado da moeda. A *Autobiografía* subverte a lógica dominante ao retratar, acima de tudo, o nascimento de um escritor negro que foi escravizado. Não surpreende o fato de esse texto ter sido, ao longo de sua história, tão aplastado por meio de revisões, tradução, censura e mesmo extravio, sendo apenas publicado em língua espanhola, em Cuba, um século depois de sua escrita.

Voltemos à história do autor. De acordo com Mullen, Manzano nasce em Havana, em 1797. Como seus pais trabalhavam na casa-grande da Marquesa Jústiz de Santa Ana (1733– 1803), poetisa e membro da aristocracia crioula cubana, o autor vive, como relata em sua autobiografia, uma infância relativamente privilegiada.

[M]inha ama a S^{ra} Marqueza Justiz, ja senhora de idade, me tomou como hum tipo de entretenimento e dizem q^e. eu ficava mais nos braços d'ella q^e. nos de minha mãe q^e. com todos os direitos duma mucama e meio ama-de-leite avia cazado com o criado mor e dado á sua sinhá hum crioulo q^e. ella chamava, o minino de sua velhice. (MANZANO, 2015, p. 92)

O enunciador já nesse trecho chama atenção para a objetificação que corpos negros, já bem no início de suas vidas, experimentavam, mesmo que tidos como “privilegiados”. Considerado um entretenimento, a aproximação da senhora branca impõe uma dupla alienação na relação que Manzano estabelece com os seus pais e com o seu legado cultural ancestral. Tratado como um “sinhozinho”, o narrador, nesse momento, evidencia um processo intencional de imposição da assimilação à cultura branca.

Friol (1977) considera Manzano um *mestizo* nas acepções biológicas e culturais. Para W.E.B. Du Bois (1999), tal experiência é expressa a partir do conceito de *double consciousness*. Segundo o autor, pessoas

5 “Consequently, the literary production of the Del Monte group may be regarded as the cultural equivalent of the Spanish American thrust for political independence with which it coincides... Hence the dualistic portraits of slaves in which the narratives abound. Since slaves could so readily embody the competing claims for social equality and political autonomy, the literary recuperation of what was politically repressed became simultaneously an anticolonialist gesture and an affirmation of being”.

afrodescendentes nas Américas vivem sob o signo da ambiguidade de pertencer e não pertencer a uma dada realidade, ou do deslocamento em relação a uma ordem social da qual de certa maneira fazem parte.

Manzano vive no entremeio, como nos lembra Bhabha, de realidades bem marcadas no cenário colonial cubano do século XIX. Segundo Mullen, mestiços costumavam intermediar elementos entre a classe trabalhadora escravizada, a elite crioula branca e os representantes da coroa espanhola. Pouco estudada ainda, de acordo com esse autor, essa classe de pessoas desempenhou um papel importante no desenvolvimento social e econômico da colônia.

Como artesãos, alfaiates, cozinheiros e músicos, eles dirigiram o motor econômico que levaria à independência cubana. Afro-cubanos contribuíram também para as artes e letras. Como observou Carlos Trelles, entre 1815 e 1937 os cubanos negros publicaram cerca de 402 livros, panfletos e jornais. (MULLEN, 2014, p. 5)⁶

Como poeta, Manzano não era um artesão solitário. Sonia Labrador-Rodríguez (1996) destaca a existência de outros poetas escravizados como Ambrosio Echemendía, José del Carmen Díaz, Manuel Roblejo e Juan Antonio Frías. William Luis (*apud* MANZANO, 2007, p.14) complementa que “Manzano conseguiu êxito literário em um momento e espaço históricos da sociedade colonial em que os códigos legais vetavam ao escravizado toda a possibilidade de publicação de seus escritos”. Antes da escrita de *Autobiografía* (1835), Manzano já era um poeta conhecido por

Poesías líricas (1821) e *Flores pasageras* [sic] (1830), que o colocaram entre os primeiros escritores da literatura cubana. Estes e outros poemas foram também publicados durante sua fase como escravizado no *Diario de la Habana* (1830, 1831, 1838, 1841), *Diario de Matanzas* (1830), *La Moda o Recreo Semanal Del Bello Sexo* (1831) e no *El Pasatiempo* (1834-1835). Anos depois, após conseguir sua liberdade, publica no *El Aguinaldo Habanero* (1837), *El Álbum* (1838), *Faro Industrial de la Habana* (1843, 1849) e em *La Prensa* (1842)⁷

6 “As artisans, tailors, cooks, and musicians, they drove the economic engine that would lead to Cuban independence. Afro-Cubans contributed as well to the arts and letters. As Carlos Trelles has noted, between 1815 and 1937 black Cubans published some 402 books, pamphlets, and newspapers”.

7 “por *Poesías líricas* (1821) y *Flores pasageras* [sic] (1830), poemarios ambos que lo habían situado entre los más tempranos escritores de la literatura cubana. Estos y otros poemas fueron además publicados durante su etapa como esclavo en el *Diario de la Habana* (1830, 1831, 1838, 1841), el *Diario de Matanzas* (1830), *La moda o recreo semanal del bello sexo* (1831) y *El pasatiempo* (1834-1835), y años después, tras

Thomas Bremer (1993), por outro lado, chama a atenção para o processo de publicação de escritas de autores escravizados. Mesmo em épocas de menor censura esse tipo de publicação não acontecia facilmente. O valor a ser pago por ela era um complicador ainda maior do que a não aceitação por parte de um editor ou a necessidade da mediação de uma voz branca. Uma pessoa escravizada raramente tinha o seu trabalho publicado de forma independente. No caso de Manzano, mesmo que ele pudesse custeá-la, uma autorização do governo colonial deveria ser também concedida. Não há informações claras sobre o processo editorial de suas obras.

O que se sabe é que Manzano circulava entre espaços iletrados e letrados. Entre a lavoura, a casa-grande e os saraus literários, esse autor fazia parte, mesmo que ainda escravizado, das tertúlias de Domingo Del Monte, um crítico literário proeminente e mecenas de uma literatura anticolonial e abolicionista cubana. Essas reuniões começam em Matanzas, em 1834, logo depois mudam-se para Havana, e continuam até 1842, quando Del Monte é exilado. Nesse período, a *Autobiografía* é encomendada como parte de um projeto de construção de uma literatura crioula, no entanto, esta e tantos outros textos são censurados em língua espanhola, chegando ao público leitor como literatura transnacional através da tradução. Sonia Labrador-Rodríguez (1996, p. 23) observa que a condição ambivalente de Manzano, uma pessoa escravizada e letrada, foi vista como uma ameaça para “os brancos, tanto crioulos quanto espanhóis”.⁸ Para Castro (*apud* MANZANO, 2015, p. 16), a redação de *Autobiografía* “foi um empreendimento temerário, repleto de dificuldades práticas e políticas. O quanto falar? O quanto silenciar? O quanto aqueles homens brancos e ricos, aparentemente tão tolerantes, eram capazes de ouvir e aceitar?”. Em uma carta para Del Monte, quem encomenda a escrita, Manzano aponta para as dificuldades de construir uma prosa não espontânea de sua história.

[...] no mesmo dia em que recebi a carta do dia 22, me pus a lembrar o percurso de minha vida e, quando pude, comecei a escrever, acreditando que um pouco de papel seria suficiente, mas mesmo saltando às vezes por quatro, até cinco anos, ainda não cheguei a 1820; espero concluir em breve apenas me atendo aos eventos mais interessantes [...] porém não sei como mostrar os fatos deixando a parte mais terrível no tinteiro, porque sou escravo

conseguir la libertad, en *El Aguinaldo Habanero* (1837), *El álbum* (1838), *Faro industrial de la Habana* (1843, 1849) y *La prensa* (1842)”.

8 “for whites, whether Creoles or Spaniards”.

e o escravo é um ser morto diante de seu senhor [...]. (*apud* MULLEN, 2014, p. 7)⁹

Esta carta ajuda-nos a compreender a construção da *Autobiografía* como um projeto em que interesses políticos e pessoais entram em negociação. Embora a orientação seja registrar os “episódios mais interessantes”, e por eles podemos entender episódios direcionados pela demanda delmontiana, Manzano deixa claro que não há como deixar de fora “a parte mais terrível” de toda a história, apesar de omitir muitos trechos nessa escrita. Até porque, enquanto escreve, vive sob o teto de seus algozes, e talvez muitas dessas experiências sejam também indizíveis pela experiência traumática da escravidão. Como expressar algo que está para além do compreensível, do nominável, que está no nível da violência deliberada e imprevisível, por meio de uma língua que o torna invisível?

Castro afirma que a *Autobiografía* não é prosa espontânea. Há uma construção narrativa que envolve escolhas e omissões. Em um dos inúmeros episódios em que sofre violência, por exemplo, o narrador manifesta-se diante de uma das lacunas de seu texto: “[...] estive a pique de perder a vida em mãos do sitado Silbestre mas pasemos em silencio o resto d’esta sena dolorosa pasado este tempo com otra multidaõ de soffrimentos semeliantes [...]” (MANZANO, 2015, p. 107). Castro explica em nota: “Em Manzano, todo clímax é seguido de um silêncio ainda mais estrondoso, um silêncio intencional que simultaneamente revela e ofusca”. Há também rasuras que apontam para um processo de autocorreção ou autocensura: “No manuscrito, depois de ‘mas’, Manzano escreveu ‘a última’, rasurou e substituiu por ‘a vez p^a. mim mais memorável q^e. todas’.” (*apud* MANZANO, 2015, p. 162).

Manzano escreve em troca de sua liberdade, e esse fato explica muito. O grupo pertencente à tertúlia de Del Monte, o qual se insere também à elite açucarocrata cubana, decide recolher o valor de sua alforria. A escrita passa também a funcionar, de certa forma, como um produto colonial. De acordo com Castro,

[...] a encomenda da autobiografia se inseriu nesse projeto de desmentir o tão falado e tão temido ‘perigo negro’ e mostrar ao mundo um negro submisso,

9 “en el día mismo que recibí la del 22 me puse a recorrer el espacio que llena la carrera de mi vida, y cuando pude me puse a escribir, creyendo que me bastaría un real de papel, pero teniendo ya escrito algo más aunque saltando a veces por cuatro y aun por cinco años, no he llegado todavía a 1820: pero espero concluir pronto, ciñéndome únicamente a los sucesos más interesantes [...] y no se como demostrar los hechos dejando la parte más terrible en el tintero, que yo soy esclavo y que el esclavo es un ser muerto ante su señor”.

religioso e obediente, que abandonou a cultura negra (vista como uma não cultura bárbara e incômoda) para aprender a ler e escrever os códigos brancos. Queriam não um escravo humano, com subjetividade individual e projetos intelectuais, mas sim uma lista infundável de castigos e torturas, queriam um escravo 'representativo' (apud MANZANO, 2015, p. 161)

Em alguns trechos, o enunciador confirma essa leitura de Castro. Logo no início do texto, após relatar uma infância de “privilégios”, ele anuncia que “a verdadeira historia de minha vida começa em 189¹⁰ em q^e. a fortuna começou á vir contra mim” (MANZANO, 2015, p. 97). Autodefine-se como “estremo medroso” (MANZANO, 2007, p. 304) e após relatar um de seus castigos declara que “tanto se temia n’esta caza a tal ordem q^e. ninguem ninguem se atrevia de me dar nenhuma migalha em bora ou-vece conjuctura” (MANZANO, 2015, p. 38). Em outro trecho, afirma amar a senhora branca como uma mãe, embora tenha sofrido inúmeras torturas a seu mando. O enunciador ainda evoca estereótipos usados pela cultura branca racista para representar a pessoa negra, escolhas que parecem também uma forma de denúncia de sua condição: “Sei q^e. nunca p^r. mais q^e. me esforce em ter a verdade nos labios serei considerado hum homem perfeito ou de bem” (MANZANO, 2015, p. 115).

O enunciador destaca, em alguns trechos, a sua relação apartada de outros negros na casa grande, apontando para uma aparente segregação de sua comunidade: “Numa palavra mulato e entre negros; meu pai tinha altivez e em sua caza nunca permitiu não só corrilhos como nem q^e. seus filhos brincassem com os negrinhos da fazenda; minha mae morava com elle e seus filhos pelo q^e. não heramos mui bem quistos” (MANZANO, 2015, p. 86). Esse trecho corrobora com uma suposta falta de identificação com a cultura negra e sua causa. Suposta porque, considerando o contexto de sua escrita, podemos pensar em uma outra história dentro de *Autobiografia*.

Seria mesmo o enunciador um escravizado assimilado e manso? Seria ele escolhido para ser autor de uma autobiografia por retratar de fato a imagem de um negro submisso? Ou estaria esse narrador negociando sentidos e contando-nos uma história de subversão e construção de sua subjetividade? Realocando o *locus* de enunciação e a geografia epistemológica como nos coloca Mignolo? Castro levanta essa mesma questão ao indagar se Manzano enquanto enunciador não estaria “interpretando um papel e dando aos literatos o escravo submisso que tanto desejavam, em troca de sua liberdade” (MANZANO, 2015, p. 161).

10 Segundo Castro (apud MANZANO, 2015, p. 154), “é possível que tenha simplesmente omitido o zero, como às vezes se fazia. Estima-se que nasceu em 1797, logo, em 1809, teria doze anos”.

Bhabha aborda a questão da representação do colonizado em literaturas coloniais e pós-coloniais como um processo ou prática discursiva e não simplesmente mimética. Essa representação dá-se no terceiro espaço, cuja trama é tecida por elementos linguísticos e culturais conflitantes. Segundo esse autor, “não é o ‘Eu’ colonizador nem o ‘Outro’ colonizado, mas o espaço perturbador entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial” (BHABHA, 1998, p. 45).

Se considerarmos que a *Autobiografia*, por outro lado, também é a história do nascimento de um escritor diante do silêncio imposto, o registro de uma escrita repleta de oralidade e o relato de uma pessoa escravizada que, ao final, foge de seu cativeiro com o apoio das outras em mesma condição, percebemos que não estamos diante de uma narrativa dicotômica, tampouco inofensiva.

Ao longo da narrativa, o enunciador conta-nos a sua relação com as linguagens oral e escrita e as formas de repressão usadas para contê-las. Conhecidos como “pico[s] de oro” (MANZANO, 2007, p. 306), seus lábios desde muito cedo contavam estórias que encantavam os criados mais velhos. Longe de parecer apenas um processo de imitação de uma tradição branca, o narrador expressa criatividade e uma forma singular de se expressar e, logo, essa criatividade subversiva é punida.

Quando tinha doze annos ja avia composto muintas désimas de memoria causa p^r. q^e. meus padrinhos não queriaõ q^e. aprendece a escrever [...] (MANZANO, 2015, p. 97)

[...] soube minha sinhá q^e. eu palavreava muinto p^r. q^e. os criados velhos de minha caza me rodeavaõ quando eu estava de umor e gostavaõ de ouvir tantas desimas q^e. não eraõ nem devotas nem amorosas como próprio produto da innocensia deu-se ordem espreça em caza p^a. q^e. ninguém falace commigo pois ninguém sabia explicar o genero de meus versos nem eu nunca me atrevi a resitar hum embora duas vezes me custou huma boa surra; (MANZANO, 2015, p. 101)

Em um outro trecho, o enunciador relata o uso de uma mordança para evitar que a sua voz chegasse aos ouvidos dos mais velhos. Ora, a voz de Manzano não era definitivamente inocente, e esses trechos apontam para uma contradição na construção da imagem de um escravo representativo. Seus versos, pelo que tudo indica, representavam uma oposição aos discursos institucionalizados e, assim, iam contra os modos de representação canônicos. Diferentemente daquele que apenas assimila a cultura branca, o enunciador deixa aqui claro que sua criatividade no uso da linguagem subvertia e ameaçava a ordem vigente. Manzano fazia da sua experiência mote para a criação

de uma outra narrativa, uma narrativa proibida, uma narrativa-testemunho, uma narrativa que deveria permanecer indizível.

O autobiógrafo vai deixando pistas para uma outra interpretação de seu papel na narrativa. Como numa *performance*, seus gestos revelam sentidos implícitos. Em um desses trechos, o enunciador, por meio da voz de um “bondadoso [que o] apadrinaba” (2007, p. 318), faz referência às suas possíveis influências teóricas e ao pensamento crítico diante de sua realidade social.

Em outra occaziaõ me recordo q^e. p^r. sei la q^e. pequenez ia sofrer, mas hum S^{or}. p^a. mim sempre bondoso me apadrinhava como era de costume e dice olha vosmecê q^e. este vai ser pior do q^e. Russô e Vortel, e lembre-se do q^e. le digo esta foi outra espreção q^e. me fazia andar averiguando quem eraõ huns inimigos de Deus me tranquilizei p^r. q^e. Desde minha infancia meus diretores me ensinarão à amar e temer à Deus [...]. (MANZANO, 2015, p. 114)

Ambos os filósofos referidos pelo narrador contrapunham-se ao poder absoluto e influenciaram diretamente as revoluções tanto na Europa quanto nas Américas. Rousseau, sobretudo, via no poder das bases populares o pilar para a transformação social. Del Monte colocava-se como um pensador iluminista, e é muito provável que Manzano nas tertúlias literárias tivesse contato com essas e outras leituras. Entretanto, não se esperava dele, enquanto escravizado, que se posicionasse como uma pessoa reflexiva, sendo assim, o narrador parece, ao final desse trecho, sobrepor o discurso religioso à fala de seu padrinho bondoso, como uma estratégia para burlar a censura. Nesse mesmo trecho, no entanto, ele se contradiz e atribui aos tantos episódios dolorosos de sua vida “solamente a mi falta de devoción” (MANZANO, 2007, p. 103).

Num outro ponto alto de sua narrativa, “converte-[se] de manso cordeiro num leão” (MANZANO, 2015, p. 106) para defender a mãe. O narrador faz da cena de seu castigo uma alegoria do sofrimento de Cristo na crucificação. Ele parece utilizar-se de uma das mais poderosas cenas da cultura ocidental para criticar a própria, para denunciar a barbaridade dos métodos civilizatórios de seus colonizadores europeus.

[...] vejo ao pé da tabua o arministrador envolto em seu capote diz de traz do lenso com q^e. cobria a boca com hum voz roca amarra minhas mãos são atadas como as de Jesus cristo me carregaõ e metto os pés nas duas aberturas q^e. tem também ataõ meus pés. Oh Deus! Puxemos um vel pelo resto d’esta sena meu sangue se derramou perdi os sentidos e quando voltei à mim me encontrei na porta do oratório

nos braços de minha mae inundada em lagrimas [...]. (MANZANO, 2015, p. 117)

Essa cena, por mais cruel que seja, ainda não revela toda a violência cometida. A narrativa de Manzano está repleta de lacunas que gritam aos ouvidos do leitor. O silêncio, nesse momento, é audível, conta-nos mais sobre aspectos extratextuais, sobre uma realidade fragmentada e sufocada. O “véu” é a marca da censura, da imposição da narrativa única, que como uma erva parasita tenta encobrir e sufocar os galhos que vão ao encontro da luz. Por outro lado, é também estratégia, silencia-se uma parte da história para que ela possa ser publicada, sentidos são negociados para que o escritor continue vivendo e lutando.

É por meio de uma forma implícita que o autobiógrafo em questão nos conta mais sobre este sujeito consciente de sua realidade e direitos. Revela o seu conhecimento de leis que proibiam certas torturas contra as pessoas escravizadas sem comprometer-se diretamente. Sua estratégia narrativa, nesse caso, é dar voz a um personagem criado livre e amigo da família, cujos conselhos são seguidos pelo enunciador, que foge de seu cativeiro.

[...] hum criado livre da caza me chamou e estando à sós com elle me dice; rapaz não tens vergonha de estar passando tantas agruras coalquer negro boçal¹¹ está melhor tratado q^e. tu, hum mulatinho fino com tantas habilidades como tu á coalquer momento achará quem o compre me falou d’este modo muito tempo concluindo pr. dizer-me q^e. si eu chegasse ao tribunal do capitaõ general fazendo hum relato pontual de tudo q^e. me susedia poderia terminar livre me insinuou a estrada q^e. levava á Havana dizendo-me q^e. aproveitasse a primeira oportuniidade [...]. (MANZANO, 2015, p. 139)

Manzano escreve uma segunda parte da *Autobiografía* em que conta a sua fuga e o que acontece depois, mas ela é extraviada. O que podemos concluir é que o poder subversivo da “escrivência” desse autor, retomando esse conceito poderoso de Conceição Evaristo, era tamanho no contexto colonial cubano. A palavra escrita utilizada por uma pessoa escravizada possuía uma demasiada potência. Manzano, como qualquer outra pessoa negra escravizada, sabia desse poder em terras americanas. Sua oralidade, ainda que significativa, perdia-se entre o rol de punições e amordaçamentos. Era preciso escrever, registrar e recriar-se por meio da linguagem poética.

11 Castro (*apud* MANZANO, 2015, p. 186-187) esclarece em nota que a pessoa negra recém-chegada nas Américas, que não dominava os códigos linguísticos e culturais dessa terra, era considerada boçal.

[...] a poezia em todos os tramites de minha vida me fornecia versos analogos á minha situação ora próspera ora adversa, pegava seus livros de rethorica me dava minha lição e a memorizava como o papagaio e ja cria eu q^e. sabia alguma couza mas não reconhecía o poco fruto q^e. tirava daquilo pois nunca avia occasião de le fazer uzo, então decidi dar-me otro mais hutil q^e. foi o de aprender á escrever. (MANZANO, 2015, p. 123-124)

[...] eu pasava o tempo todo ás voltas com meus papéis naõ pocas vezes me surpredeo na ponta duma meza q^e. avia num canto ordenando q^e. deixace aquelle entretenimento q^e. nada correspondia á minha classe q^e. achace algo p^a. custurar, n'este ponto naõ me descuidava p^r. q^e. sempre tinha alguma peça á maõ p^a. adiantar prohibiraõ-me a escriptura mas em vaõ todos hiaõ deitar-se e então asendia meu toquinho de vella e me compensava á meu prazer copihando as mais bonitas letrinhas de Arriaza [...]. (MANZANO, 2015, p.124)

O modelo literário para Manzano, a princípio, é o metropolitano. Ele imita a letra de seu explorador em seu processo de letramento, assim como recorre aos textos de escritores hegemônicos. O domínio das formas de expressão canônicas, como ressalta Gates (1985), funcionava como um modo de afirmar a humanidade coletiva da pessoa negra. Textos literários em Cuba e, mais abundantemente, nos Estados Unidos operavam nesse sentido. No entanto, como afirmar-se como um sujeito não hegemônico por meio da linguagem canônica? Como articular a língua do colonizador e não afirmar a sua dita “superioridade”, já que outras formas de expressão eram consideradas ilegítimas, invisíveis?

Mais uma vez temos uma história dentro da outra, ou melhor, um discurso dentro do outro. Se, para ser reconhecido em sua humanidade e conquistar o direito de fala, era preciso dominar os discursos dominantes e suas formas, é também por meio deles que sujeitos subalternizados vão se construir e vão recriar essa tradição. A tradição literária é, em Manzano, contemplada e, ao mesmo tempo, desfigurada pela escrita “incorreta” de um escravo.

O seu texto parodia aspectos linguísticos e culturais. Seu protagonista, longe de se enquadrar no rol dos “grandes homens ocidentais”, propõe-se como aquele que os desmascara, que os desbanca. Sua linguagem também desconstrói o mito de uma língua homogênea, seu texto é marcado pelo legado da exclusão, do apagamento das escritas africanas ancestrais, da falta do letramento formal de línguas

européias. No entanto, é heterogêneo, pois traz essas cicatrizes e mais a diversidade de uma escrita baseada na oralidade.

Segundo Vera-León, o texto de Manzano, sobretudo, constitui um dos momentos de fundação da literatura cubana do século XIX. Ele representa a negociação entre vozes subalternizadas e aquelas historicamente autorizadas. A escrita de Manzano nasce da cópia das letras de seu “amo”, mas também é reescrita e transformada por ele no círculo de Del Monte. Há, portanto, um jogo de discursos em que um se apropria do outro.

[...] os textos de Manzano têm funcionado como lugares de circulação e negociação de projetos de escrita. Manzano aprende a escrever traçando as palavras de Don Nicolás e da estética de Arriaza. Por sua vez, os textos do escravo são corrigidos e reescritos pelos escritores do círculo de Domingo del Monte. O atrito e a negociação da escrita entre os senhores e o escravo operam como impulsos fundacionais da instituição literária cubana do século XIX. De fato, ao traçar a carta de seu mestre Nicolás, Manzano literalmente escreveu sobre a letra das origens da instituição literária em Cuba. Don Nicolas de Cardenas e Manzano (1793 – 1863) foi nomeado Diretor da Academia Cubana de Literatura na fundação deste em 1834 como uma instituição independente da Real Sociedad Económica de Amigos do País, corporação que tinha pertencido até então sob o título Comissão Permanente de Literatura. Domingo del Monte (1804 – 1853), mentor do literário de Manzano, ocupou o cargo de secretário da Academia. (VERA-LEÓN, 1991, p. 8-9)¹²

Sua relevância como texto fundador é apontada também por Roberto Friol, embora sua análise, como tantas outras, assuma como parâmetro de avaliação a escrita do colonizador. Sob tal perspectiva, qualquer diferença do padrão estabelecido torna-se um desvio grave,

12 “[...] los textos de Manzano han funcionado como lugares de circulación y negociación de proyectos de escritura. Manzano aprende a escribir calcando la letra de don Nicolás e y la estética de Arriaza. A su vez los textos del esclavo son corregidos e reescritos por los escritores del círculo de Domingo del Monte. El roce y la negociación de la escritura entre los amos y el esclavo, operan como impulsos fundadores de la institución literaria cubana del siglo XIX. De hecho al calcar la letra de su amo Nicolás, Manzano literalmente escribía sobre la letra de los orígenes de la institución literaria en Cuba. Don Nicolás de Cardenas y Manzano (1793 – 1863) fue nombrado director de la Academia Cubana de Literatura al fundarse esta en 1834 como institución independiente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, corporación a la que habia pertenecido hasta entonces bajo el título de Comisión Permanente de Literatura. Domingo del Monte (1804 – 1853), el mentor literario de Manzano, desempeñó el cargo de secretario de la Academia”.

um erro que deve ser corrigido e silenciado, ou ainda um fator que desprestigia o seu valor literário.

[...] não é uma autobiografia linear, nem sequer está isenta de erros e vacilações, mas a veracidade do testemunho, a humanidade inviolável que transcorre, o tom de uma simplicidade intransponível, a posse idiomática que brilha apesar da calcografia e da falta de prosódia, torná-lo um documento único em nossa história literária. (FRIOL, 1977, p. 47)¹³

Dessa forma, o manuscrito de Manzano passa por várias revisões, transformando-se em outros. O caminho pelo qual esse texto percorre demonstra, como Mullen coloca, uma extensão das vozes de outrem – patronos, editores, tradutores e críticos – na construção de versões de uma mesma narrativa. Até mesmo o título é atribuído por outrem. Manzano costumava se referir ao seu texto em cartas a Del Monte como “o assunto”, “o projeto”, “a história” (CASTRO *apud* MANZANO, 2015, p. 143).

Segundo William Luis, ainda no século XIX, a *Autobiografía* torna-se três versões diferentes. A primeira, escrita por Manzano, a segunda, revista por Anselmo Suárez y Romero, e a terceira, traduzida pelo inglês Richard Madden. Há ainda outros dois manuscritos de *Autobiografía* produzidos mais recentemente no século XX, a corrigida por Ivan Schulman e a versão publicada por Abdeslam Azougarh.

Em detrimento do manuscrito autógrafo, é a versão de Anselmo Suárez y Romero que serve de base para a produção de outros textos. Em 1839, a pedido de Del Monte, o membro das tertúlias e autor de uma narrativa antiescravista intitulada *Francisco* corrige a sintaxe e a gramática do poeta (LUIS *apud* MANZANO, 2007) para que o livro se torne, em 1840, uma *slave narrative* chamada *Life of the negro poet*, traduzida e publicada por Richard Madden, em Londres. Encomendada para se tornar uma tradução, o “El asunto” torna-se público em uma língua e em um país estrangeiros. Uma carta de Del Monte ao oficial britânico e abolicionista Madden aponta para as condições delicadas desse tipo de publicação.

Encaminho ao senhor as adjuntas ‘Muestras inéditas’ de nossa nascente e deteriorada literatura provincial, para que quando o senhor esteja de volta em sua afortunada pátria, se lembre, ao lê-las, desta pobre terra e dos sinceros amigos que o senhor soube

13 “no es una autobiografía lineal, ni siquiera está exenta de errores y vacilaciones, pero la veracidad del testimonio, la humanidad inviolable que rezuma, el tono de una llaneza insuperable, la posesión idiomática que transparente a despecho de la calcografía y las faltas de prosodia, la convierten en un documento único en nuestra historia literaria”.

conquistar nela. O senhor notará que exceto as de Manzano, não levam o nome de seus autores as demais composições da coleção. Como quase todas elas fazem alusões a assuntos proibidos por nosso Governo, não quis que, se por qualquer evento, esse caderno fosse parar em mãos diferentes das suas, arriscassem por minha culpa aqueles inofensivos poetas, que pensaram em tudo menos em perturbar a tranquilidade de seu país [...]. Como ao escolher as composições para estas *mostras*, quis envolver assuntos que tivessem alguma relação com a escravidão dos negros, por considerá-los mais interessantes para o senhor, não inseri produção nenhuma de outros jovens muito estudiosos dos que hoje compõem nossa pequena república literária. (DEL MONTE *apud* WILLIAMS, 1994, p. 20)¹⁴

Não podendo ser publicada em Cuba, ela é logo incorporada em uma obra chamada *Poems by a slave in the Island of Cuba, recently liberated; translated from the Spanish by R.R. Madden, M.D. with the history of the early life of the negro poet, written by himself; to which are prefixed two pieces descriptive of Cuban slavery and the slave-traffic* (1840). Como é típico das *slave narratives*, esse texto compreende ainda uma diversidade de outros gêneros. De acordo com William Luis, o volume é composto por poemas de Manzano, entrevistas com Del Monte e poemas do próprio Madden. A versão de Suárez y Romero e o original, por outro lado, vêm a público muito tempo depois. José Franco dá a conhecer o manuscrito autógrafo apenas em 1937.

William Luis argumenta que as diferenças entre o texto de partida e a tradução são tão significativas que podem ser considerados textos independentes, embora o público anglófono tenha lido esta como uma versão fidedigna de *Autobiografía*. Ainda segundo esse autor, as partes divergentes podem ter vindo não só das interferências de Madden, mas daquelas feitas por Suárez y Romero.

14 “Acompaña á usted las adjuntas ‘Muestras inéditas’ de nuestra naciente y desmedrada literatura provincial, para que cuando esté usted de vuelta en su dichosa patria, se acuerde, al leerlas, de esta pobre tierra y de los sinceros amigos que supo usted grangearse en ella. Notará usted que excepto las de Manzano, no llevan el nombre de sus autores las demás composiciones de la colección. Como casi todas ellas hacen alusiones á asuntos prohibidos por nuestro Gobierno, no he querido que, si por cualquier evento, fuese á parar á otras manos que las de usted ese cuaderno, peligrasen por mi culpa aquellos inofensivos poetas, que en todo han pensado menos en transtornar la tranquilidad de su país. [...] Como al escoger las composiciones para estas *muestras*, me he querido ceñir á asuntos que tuviesen alguna relacion con la esclavitud de los negros, por considerarlos más interesantes para usted, no he insertado produccion ninguna de otros jóvenes muy aventajados de los que hoy componen nuestra pequeña república literaria”.

Em uma das correspondências entre Suárez y Romero e Del Monte, aquele esclarece o trabalho que desempenhou no texto que intitulou de *Autobiografía*, além de deixar claro que a publicação dela em espanhol não estava prevista.

[...] a prova é que aí lhe envio por meio de nosso amigo a autobiografia de Manzano copiada e corrigida. O senhor me dirá se desempenhei bem a missão. Na ortografia e prosódia é onde mais tive que emendar, pois pelo que disse ao estilo variei muito pouco o original a fim de deixar a melancolia com que foi escrito, e a simplicidade, naturalidade e ainda desajuste que lhe dão para mim muito mérito distanciando toda suspeita de que os acontecimentos sejam mentira e mentira que um pobre chinês nos contasse isso para nossa vergonha. A vida de Manzano foi uma cadeia de infortúnios: e era preciso que ao escrevê-los o fizesse de forma triste quem já entesourava o inestimável dom da poesia, que regularmente nasce em meio a misérias. [...] **Está aí!** Essa história foi escrita sem pretensões de brilhar, sem exclamações que incomodassem o amor próprio dos brancos, em todo seu conteúdo não se vê mais que a pura e limpa verdade. Que cenas tão domésticas, tão próprias de nossa vida privada! Como corrige Manzano só com a força das ações a tirania dos donos! –Pena, Sor Del Monte, que esta Autobiografía não se publique [sic]; mas onde e como... (apud MANZANO, 2007, p. 50-51)¹⁵

Já na década de 80 do século passado, Lee Williams, bibliógrafo das fontes latino-americanas da Universidade de Yale, descobre um caderno sobre a vida e obra de Manzano. Em 1852, Nicolás Azcárate, mais um membro das tertúlias literárias delmontianas, prepara um caderno e o intitula de *Obras completas de Juan Francisco Manzano esclavo de la Isla de Cuba* que inclui um manuscrito autobiográfico,

15 “la prueba es que ahí le remito por conducto de nuestro amigo Valle la Autobiografía de Manzano copiada y corregida. V me dirá si he desempeñado bien su cargo. En la ortografía y prosodia es donde más he tenido q^e. enmendar, pues por lo que disse al estilo he variado muy poco el original á fin de dejarle la melancolia con que fué escrito, y la sencillez, naturalidad y aun desaliño que le dan para mí mucho mérito alejando toda sospecha de que los sucesos referidos sean mentira y mentira que un pobre chino nos los contase para nuestra vergüenza. La vida de Manzano fué una cadena de infortúnios: y preciso era que al escribirlos lo hiciese tristemente quien ya atesoraba el inestimable don de la poesia, que por lo regular nace en medio de las miserias. [...] Ya se ve! Esa historia fué escrita sin pretensiones de lucir, sin exclamaciones que picaran el amor propio de los blancos, en toda ella no se ve más que la pura y limpia verdad. ¡Qué escenas tan domésticas, tan propias de nuestra vida privada! Cómo corrige Manzano solo con la fuerza de los hechos la tirania de los amos! – Lástima, Sor Del Monte, que esta Autobiografía no se publique [sic]; pero dónde y cómo...?”

provavelmente o preparado por Suárez y Romero, sete cartas escritas a Domingo del Monte, vinte poemas e a peça *Zafira*, dentre eles os antiescravistas inéditos *La esclava ausente* e *La visión del poeta compuesto en un ingenio de fabricar azúcar*. Esse caderno pode ter servido a Francisco Calcagno que, em sua obra *Poetas de color* (1868, 1878, 1879, 1887), reproduz trechos de *Autobiografía* pela primeira vez em uma publicação cubana, afirmando ser essa a versão original. *Poetas de color* é um livro significativo, pois registra e destaca, já no século XIX, poetas afro-cubanos canônicos como Gabriel de la Concepción-Valdés e Juan Francisco Manzano, além de Antonio Medina, Agustín Baldomero Rodríguez e Ambrosio Echemendía, autores menos conhecidos, mas de grande importância nesse cenário.

No entanto, não é objetivo deste trabalho se aprofundar na análise das diferentes versões de *Autobiografía*. Interessou-nos, neste momento, tecer uma reflexão inicial sobre as narrativas entrelaçadas no texto. Se, em uma delas, o narrador parece construir uma personagem escravizada e inofensiva, vitimada por inúmeros castigos, em outra, de forma indireta, ele constrói um protagonista artista e consciente de sua realidade social. O autobiógrafo escreve e inscreve a sua subjetividade, proibida a tantos milhares de pessoas em mesma condição. O corpo marcado e dolorido pela violência transmuta-se e torna-se linguagem, mesmo que marcada também pela repressão.

Duas realidades coadunam nessa narrativa: a realidade exterior representada pelo olhar de um narrador que escreve para sobreviver, que escreve sob o jugo de seus exploradores, e aquela que perpassa o seu mundo interior, seus interesses pessoais e também políticos. Sua história, ou suas histórias, encontra(m)-se no espaço negociado entre duas forças discursivas, entre culturas e saberes distintos. Sua escrita, sobretudo, transpassa as margens ontológicas e epistemológicas de seu tempo e ainda hoje nos faz refletir sobre nossas fronteiras de pensamento.

REFERÊNCIAS

ARROM, José Juan. La poesía Afrocubana. *Revista Iberoamericana*, v. IV, n. 8, febrero, 1942. BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero: biopolíticas imperiales y colonialidad del poder en la Nueva Granada (1750 – 1810)*. Unpublished manuscript. Bogotá, Columbia: Institute Pensar Universidade Javeriana, 2003.

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

FIGUEIREDO, Euridice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FRIOL, Roberto. *Suite para Manzano*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

GATES, Henry Louis. Editor's introduction: writing "race" and the difference it makes. *Critical inquiry*, The University of Chicago Press, v.12, n.1, p. 1-20 Autumn, 1985. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1343459?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 19 ago. 2016.

GILMORE, Leigh. *The limits of autobiography – trauma and testimony*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2011.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart.; DU GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

LABRADOR-RODRIGUEZ, Sonia. La intelectualidad negra en Cuba en el siglo XIX: el caso de Manzano. *Revista Iberoamericana*, v. LXII, n. 174, pp. 13-25, enero-marzo, 1996. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6317>. Acesso em: 19 jun. 2018.

LEJEUNE, Paul. O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MANZANO, Juan Francisco. *A Autobiografia do poeta-escravo*. Tradução de Alex Castro. São Paulo: Hedra, 2015.

MANZANO, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edição de William Luis. Iberoamericana Editorial, 2007.

MANZANO, Juan Francisco. *The life and poems of a Cuban slave – Juan Francisco Manzano (1797 – 1854)*. Edição de Edward Mullen Joseph. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, Walter D.; ESCOBAR, Arturo. *Globalization and the decolonial option*. London/New York: Routledge, 2011. p. 369-399.

MISCH, Georg. *A history of autobiography in antiquity*. London: Routledge & Kegan Paul, 1950.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SMITH Sidonie.; WATSON, Julia. *Reading autobiography – a guide for interpreting life narratives*. London: University of Minnesota Press, 2001.

VERA-LEÓN, Antonio. Juan Francisco Manzano: O estilo bárbaro da nação. *Hispanamérica*. Año 20, n. 60, p. 3-22, diciembre, 1991.

WILLIAMS, Luis. V. *The representation of slavery in Cuban fiction*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1994.

PROFISSIONALIZAÇÃO FEMININA EM NARRATIVAS CURTAS DE GUIOMAR TORRESÃO

Bianca Gomes Borges Macedo

Guiomar Torresão (1844 – 1898) foi uma das primeiras escritoras portuguesas que ousou fazer da escrita o seu meio de subsistência. Ela levou a vida como uma mulher autônoma, sustentando a si e a sua família (mãe e irmã) com sua atividade profissional. A “operária das Letras”, como lhe chamou Teresa Leitão de Barros (1924, p. 210), atuou como jornalista, poetisa, ficcionista, ensaísta, cronista, crítica, tradutora, dramaturga e editora. Foi a única mulher integrante da Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses. A instituição foi fundada em 10 de junho de 1880 e contou com um grupo de 242 sócios-fundadores (ABREU, 2005). Em suma, ela era uma representação feminina que rompia com a função social conservadora e patriarcal imposta às mulheres do século XIX.

Com vasta colaboração em periódicos, entre eles o *Almanaque de lembranças luso-brasileiro* e a revista *A voz feminina*, Guiomar se destacou por fundar o *Almanaque das senhoras*, publicação de sucesso gerida por uma mulher em Portugal. Ela apresentou um diferencial já na chamada de colaboradores para a publicação, pois deu relevância aos textos de autoria feminina:

Rogamos em especial a todas as nossas conterrâneas que consagram os seus ócios à cultura das boas letras e para quem tão particularmente este livrinho foi criado, que se não esqueçam de enviar-nos os frutos de algumas flores que em hora propícia-lhes brotar da fantasia, frutos que o almanaque colherá sempre com glória, e especial solicitude. (TORRESÃO, 1870, p. 6-7)¹

¹ Optamos por atualizar as citações para melhor aproximar a escritora do público contemporâneo.

Além do convite que abria mais um espaço destinado à escrita das mulheres, as palavras traziam um incentivo ao pensamento criativo e ao envio das publicações desses indivíduos para o *Almanaque das senhoras*. O gesto de Torresão demonstra que ela não apenas criou um veículo de informação para a sociedade oitocentista, mas também construiu uma rede de sociabilidade a partir da sua iniciativa de sororidade.

A bem-sucedida gestão da literata ganhou o prestígio da colaboração de nomes da literatura nacional e internacional, como Alexandre Herculano (1810 – 1877), Maria Amália Vaz de Carvalho (1847 – 1921), Gonçalves Dias (1823 – 1864), Camilo Castelo Branco (1825 – 1890), Narcisa Amália (1852 – 1924), Maria de Pilar Sinués de Marco (1835 – 1893), Princesa Rattazzi (1831 – 1902), entre outros. A soma de talentos aliada ao olhar empreendedor da fundadora fez o “livrinho” ser distribuído não apenas em Portugal, seus arquipélagos e colônias, mas também no Brasil e na Espanha. Torresão se empenhou na gestão do *Almanaque das senhoras* até o ano da sua morte. Sem dúvidas, esse tempo garantiu a prosperidade de 57 anos à publicação.

Porém, Guiomar não se ateu à colaboração, direção e redação de periódicos e almanaques. Ela reuniu seus textos dispersos na imprensa e publicou livros. Seu primeiro romance, *Uma alma de mulher*, foi publicado em 1868 no jornal *A voz feminina* e, no ano seguinte, em formato de livro. Seus contos, crônicas, relatos de viagens, críticas literárias, biografias e artigos de opinião também acompanharam esse caminho, o que demonstra um desejo financeiro e de glória, por deixar as suas obras para a posteridade.

O breve exposto reflete o caráter empreendedor e criativo de Guiomar Torresão. Destacamos aqui a importância de se analisar como uma mulher independente e influente na sociedade portuguesa de seu tempo apresentava ficcionalmente o tema da autonomia feminina.

Quando se observa a escrita contística de Torresão podemos destacar uma vultosa produção que dá a possibilidade de acesso a representações do feminino e suas relações no espaço doméstico e no espaço público. É interessante perceber, em suas obras, as discussões sobre as atribuições impostas ao feminino, a defesa da instrução e as ideias de emancipação das mulheres.

A comparação entre o conto e a fotografia proposta por Júlio Cortázar no texto *Valise de cronópio*, ajuda na reflexão sobre a opção da autora por esse gênero quando explica o fato comum ao fotógrafo e ao contista, eles

sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos* que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto [...]. (COR-TÁZAR, 2006, p. 152)

A explicação faz notar a estratégia de Guiomar Torresão para o seu público leitor feminino. A escritora foi além do argumento literário contido nas narrativas, pois direcionou os enredos sobre as personagens femininas para algo muito mais além do lugar conservador e patriarcal imposto a elas. É digno de nota o enquadramento da autora no ofício dito do mundo dos homens e o seu envolvimento na cultura escrita como forma de denúncia de preconceitos e de fortalecimento das capacidades femininas na adaptação a um trabalho fora da esfera do cuidado com a família. Mesmo em um cenário de dominação masculina, Guiomar Torresão ia contra toda a pressão que desestimulasse o seu desejo de expressão e se profissionalizou mesmo diante da misoginia.

Entre os volumes de contos de Torresão, podemos tomar como exemplo as personagens femininas Rosália, de “A rabequista”, Miss Mary, de “Idílio à inglesa”, e Aurélia, de “Batalhas da vida”, pois elas trazem outras questões: são representações de mulheres em relações de trabalho, no espaço privado e no espaço público.

Mesmo com o capitalismo se desenvolvendo em Portugal, com os portugueses habitando um espaço citadino de menor restrição e formando grupos com diferentes objetivos, necessidades e práticas, e apesar de uma consolidação de civilização moderna que implicava em mudanças sociais e reorganização dos relacionamentos humanos, a condição da função social das mulheres ainda era limitada pelo patriarcado e pelo conservadorismo.

No texto *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (2006), a historiadora Michelle Perrot nos aponta esse contexto: “O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro” (PERROT, 2006, p. 186). O processo de naturalização das diferenças se perpetua nesse ciclo. A manutenção da figura feminina na condição servil e submissa é reforçada. Nesse sentido,

é a lógica da relação de dominação que chega a impor e inculcar nas mulheres, ao mesmo título das virtudes e da moral que lhes impõem, todas as propriedades negativas que a visão dominante atribui

à sua natureza, como a astúcia ou, para lembrar um traço mais favorável, a intuição. (BOURDIEU, 2014, p. 50-51)

A institucionalização do liberalismo deu uma esperança para os avanços nas transformações sociais, econômicas e culturais, mas, por ser de cunho “doutrinador”, ele dividiu a opinião da sociedade, visto que reforçava “no campo do direito, a família patriarcal (que alguns autores qualificam de tradicional), ao conferir ao ‘chefe de família’ duas importantes prerrogativas: a autoridade marital e o poder paternal” (VAQUINHAS, 2011, p. 125). Ao passo que uma parcela da população defendia pensamentos patriarcais e conservadores, principalmente em torno das mulheres, a outra parte ouvia as vozes dos movimentos e das lutas femininas e feministas oriundas da Revolução Francesa e do Iluminismo.

Entre as reivindicações que ecoavam no ocidente da Península, a defesa por mais direitos e por uma maior autonomia das mulheres se fazia presente. A possibilidade de educação era urgente: era necessário alterar as relações entre os gêneros para que as mulheres tivessem voz, oportunidades de ingresso na vida pública e, desse modo, assegurar o acesso delas ao mercado de trabalho sem o estigma do preconceito. Só dessa forma se garantiria a inserção desses indivíduos na sociedade com mais dignidade, com autonomia financeira.

O breve contexto histórico reflete, de certo modo, como os modelos femininos representados pelas personagens Rosália, Miss Mary e Aurélia esboçam a escrita de Guiomar Torresão na contramão desse regime conservador, pois todas são mulheres que demonstram certa autonomia. Apesar de ficcionais, é preciso ter em conta que são representadas naquela sociedade, impactando na formação de mentalidades, pois, como afirma Antonio Candido, ao debater sobre as características da personagem fictícia a partir de Forster:

a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. (CANDIDO, 1974, p. 64-65)

Rosália, Miss Mary e Aurélia cumprem essa missão. No universo ficcional dos contos, em sua fotografia de um mundo que a interessava por também ser uma profissional, a escritora acrescentou a sua interpretação dessas mulheres, de forma onisciente e soberana.

Rosália, em “A Rabequista” (1883)

“A rabequista” traz uma mudança no estilo da escrita de Guiomar Torresão, cuja escrita não encontra a base da escola do lirismo que a autora seguia no início da sua carreira. Conforme lemos nas palavras de Boris de Tannenberg, que comenta sobre os contos do volume *A comédia do amor* (1883), no artigo “Literatura portuguesa contemporânea” (1892):

Estes contos confundem-se com os de Guy de Maupassant, tendo entretanto um sabor exótico. Há neles a evidente preocupação do naturalismo, não só na escolha dos assuntos, intencionalmente simples e extraídos da vida comum, como na amargura da observação, no estilo, mais trabalhado e vigoroso, onde se sente o esforço de criar uma forma nova, alheia à banalidade convencional e à facilidade correnteia. (TANNENBERG, 1892a, p. 10)

O conto tem início:

Moravam em um quinto andar da rua dos Remédios, a Alfama.

A família compunha-se do pai, que tocava realejo, da mulher, que costurava camisas para os algibeles da Ribeira Velha, a pataco cada camisa, e de três filhos; a mais velha, uma pequena enfezada e loira como a Dionísia de Zola, tinha aprendido, à força de exercícios de murros administrados pelo pai nas suas costas raquíticas e escanzeladas, a tocar rabeça; os dois irmãos mais novos, um *mioche* de nove meses e um rapazinho de quatro anos, limitavam as suas habilidades a tocar com os dentitos no pão, devorado às dentadas, sempre que o realejo e a rabeça rendiam os cobres indispensáveis para o comprar. (TORRESÃO, 1883, p. 207)

Guiomar expõe a vulnerabilidade social dos personagens e os constrói seguindo o movimento do mundo capitalista, dando relevo à utilidade que cada membro da família tem na sociedade ao indicar a função familiar e as “habilidades” de cada um deles. A ausência da nomeação das pessoas demonstra a superficialidade na individualidade dos sujeitos no período moderno.

As dificuldades – ou talvez a resistência – para a menina aprender a tocar rabeça a faz apanhar muito do pai. No século XIX, “o pai exerce controle e poder” sobre a família (LEAL, 1992, p. 111) e não é espantoso usar a violência com os filhos ou explorá-los. Contudo, já havia resistências por parte das mulheres, dos filhos e do Estado contra essa forma de dominação. A negligência paterna era um dos

motivos de pressão por partes desses grupos, mas somente “as leis de 1889 sobre a prescrição do direito paterno e as leis de 1898 contra os maus-tratos infligidos aos filhos levam a um maior controle, em nome do interesse da criança” (LEAL, 1992, p. 118).

Tanto a mãe quanto a filha devem contribuir com a subsistência da família. O mesmo valia também para as mães e as filhas dos operários das fábricas e indústrias, mas não para as mulheres abastadas, que eram preparadas para a vida na esfera privada e destinadas ao casamento e ao dever de cuidar dos filhos e da administração do lar. Rosália e a sua mãe não podiam cumprir esse tipo de função social porque precisavam trabalhar.

Os personagens do conto são representados como párias sociais, o que pode ser confirmado pelo fato da autora não chamá-los de trabalhadores – um gesto que configura a denúncia de Guiomar a respeito da marginalização desses indivíduos na sociedade. Portanto, consideramos que a sua narrativa tem a perspectiva de criticar essa forma de violência e mostrar que pai, mãe e filha são trabalhadores, mesmo a mãe realizando uma atividade informal e o pai e a filha tocando os instrumentos em troca de moedas. Nosso pensamento encontra apoio na explicação sobre a força de trabalho presente na obra *O capital* (2015) de Karl Marx. Nela, o filósofo diz que: “A utilização da força de trabalho é o próprio trabalho. O comprador da força de trabalho a consome fazendo com que seu vendedor trabalhe” (MARX, 2015, p. 326). A mãe cozia enquanto o pai e a filha tocavam. Essa era a força de trabalho que vendiam diariamente e que fazia com que eles ganhassem dinheiro.

Embora a mãe exerça uma atividade de costura, “atividade feminina por excelência” (VAQUINHAS, 2022, p. 14), a filha não é posta na mesma função, pois se decide que ela tem que tocar rabeça pelas ruas da cidade.

De acordo com Michelle Perrot:

A cidade europeia do século XIX constituiu-se como um lugar ambivalente em termos de hospitalidade para as mulheres, tanto no que se refere ao espaço público, como ao privado. Ora acolhendo, ora repelindo o sexo feminino, esse ambiente restringia o acesso das mulheres às instituições e a circulação no meio urbano, e impondo-lhe numerosos interditos morais, físicos e intelectuais. (PERROT, 2014, p. 23)

A questão moral é um fator que impacta na avaliação da cidade enquanto ambiente ameaçador da virtude das mulheres, por consequência, as famílias abastadas e das elites impediam que as mulheres

circulassem pelas ruas e, quando necessário, elas deviam circular acompanhadas. Era diferente do ritmo diário da vida das mulheres do povo. A rua não era apenas um caminho, ela era também o local de trabalho para muitas delas, mas ali “a mulher está exposta a ataques violentos, a injúrias graves, a ofensas indelévels” (TORRESÃO, 1886a, p. 321-322).

Vendedoras, lavadeiras, costureiras, feirantes, domésticas, artistas, amas de leite, cozinheiras, modistas, parteiras, escritoras, entre muitas outras, precisavam circular pelas ruas da cidade mesmo com a realidade da prostituição que a tornava “ainda mais inospitaleira para as mulheres” (PERROT, 2014, p. 41). Infelizmente, todas as mulheres só que se deslocavam geravam a desconfiança da sociedade (PERROT, 2014, p. 27) e eram vítimas de preconceito.

Rosália, disciplinada pelo pai, estava exposta na vida pública. A música que a filha toca e o seu corpo se tornam uma mercadoria para um progenitor que também era um aproveitador. Nosso pensamento sobre “mercadoria” se justifica ao entendermos o significado desse vocábulo para Karl Marx:

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão. Tampouco se trata aqui de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência [*Lebensmittel*], isto é, como objeto de fruição, ou indiretamente, como meio de produção. (MARX, 2015, p. 157)

Entendendo o capitalismo como um modo de produção de mercadorias (MARX, 2015, p. 7), vê-se que o pai sabe da exposição da filha como uma fonte para “dias grandes” (TORRESÃO, 1883, p. 210). O fato de Rosália conseguir aprender o instrumento e ter a mesma “habilidade” que o pai pode contribuir com o pensamento sobre a representação de uma mulher que também ocupa um lugar masculino. Talvez Torresão tentasse demonstrar, em Rosália, uma relação de igualdade entre os gêneros. A descrição pouco feminina do corpo da personagem e sua aversão às insinuações dos homens contribuem para esse aspecto.

Agora a menina tem doze anos:

Era magra, esbrugada, esquelética: os ossos furavam-lhe a pele.
A cara amarela como um pergaminho tinha um tique nervoso.

Nenhum frescor de mocidade, nenhum sorriso vermelho desses que vibram estridentes nos lábios da criança, como a fanfarra da primavera.

A pele baça, o olhar inexpressivo, a boca descorada, o corpo atrofiado arrastavam-se devorados por uma lazeira ignóbil. (TORRESÃO, 1883, p. 239-240)

Longe do retrato de uma figura romântica, a descrição da menina provoca agonia e angústia não apenas porque ela é desprovida de beleza, mas porque a fome é a verdadeira causadora da sua miséria física. Rosália era uma infeliz que fazia parte da realidade social da moderna Lisboa oitocentista, onde o contingente habitacional e a miséria cresciam. Na construção da personagem percebe-se que Guiomar toma distância do estilo romântico e se aproxima do realismo-naturalismo. Nesse aspecto, tomamos o estudo *O realismo e o naturalismo: ideologia, temática, estratégias* (2001), em que Carlos Reis explica:

[...] a categoria personagem assume uma importância que permite, pela mediação da ficção literária, uma reflexão crítica sobre o homem e os seus problemas concretos; na narrativa, a categoria personagem pode, para mais, ser elaborada em conjugação com componentes profissionais, psicológicos, culturais e económicos, de modo que ela seja entendida como tipo. Assim se estabelece uma conexão estreita ainda com o mundo real que em primeira instância preocupa o escritor realista [...]. (REIS, 2001, p. 19-20)

Rosália é retratada como um ser social dentro da condição de pobreza, o que estreita o nosso olhar para os problemas de uma sociedade desumanizada. Ficamos longe da interioridade da personagem e nos aproximamos do mundo exterior.

A garota tocava rabeça e tinha o gesto de estender “a bandejinha nos dedos magros, encolhida, triste, andando sem ver, sempre distraída” (TORRESÃO, 1883, p. 211). O narrador afirma que havia nela “o embrião da mendiga de Gavarni” (TORRESÃO, 1883, p. 211). A pobre menina é vista como pedinte e não como uma trabalhadora. Devido ao sujeito da ação e do lugar que ele ocupa, a arte, sua força do seu trabalho, não tem valor comercial. A personagem desperta a caridade dos que têm piedade da imagem da criança fraca exposta àquela situação, mas não apenas isso, pois Rosália também representa uma mulher que está em território proibido ao seu gênero. Portanto, ela enfrenta cotidianamente o preconceito e o desrespeito na sua condição estigmatizada.

O conto denuncia o assédio sexual dos “caixeiros, operários, criados, moços de padeiro que faziam roda, ouvindo o realejo,

apertavam-lhe o braço, piscando os olhos, dirigiam-lhe ditos, remques, piadas” (TORRESÃO, 1883, p. 211). A criança era considerada uma mulher pública e talvez fosse vista como uma prostituta naquele lugar.

Rosália recusa as investidas dos homens que a assediam. Ela não cede à pressão dos pais que reclamam da menina que atrapalhava os ganhos do dia:

[...] O sr. conselheiro estava no ajuntamento, contava para a mulher, muito interessada. Tocamos o *Trovador*. O sr. conselheiro chegou-se, meteu a mão na algibeira, pegou uma moeda de cinco tostões e perguntou se as tranças eram postiças. O estafermo não respondeu. O sr. conselheiro, o do Pote das Almas, o careca, aquele que pôs casa à Rita do coxo, não conheces tu outra coisa, recolheu a fala ao bucho e passou o pé. (TORRESÃO, 1883, p. 212)

Os pais de Rosália entendiam o valor de troca que o corpo da menina oferecia. Ambos contavam com ele para sobreviver melhor, contudo, essa tentativa de controle do corpo da filha não funcionou. A pobre garota tem certa autonomia sobre o seu corpo e não o deixa ser usado como uma mercadoria.

Quando o pai caiu doente, Rosália foi a sua cuidadora. A mãe ainda se ocupava com as camisas do algibebe. Um sentimento surge na narrativa quando a filha sente uma “compaixão afetuosa” (TORRESÃO, 1883, p. 216) pelo pai. A filha beijou o pai, mas ele já estava frio. Michelle Perrot explica que “a morte do pai constitui a cena mais grandiosa, mais carregada de tensões e significados, dentre todas as cenas da vida privada” (PERROT, 2009, p. 116), e isso é o que percebemos na narrativa de Guiomar. O acontecimento traz o relato das impressões de Rosália. A cena ganha o contorno do realismo-naturalismo:

Pela madrugada começou a decomposição.

[...]

Rosália ouvia tudo e sentia, tremendo de frio, grossas lágrimas a sulcarem-lhe a carita escaveirada, que nenhum dos que passavam na rua, vendedores de jornais, leiteiros, aguadeiros, mulheres apregoando viva da costa, cauteleiros, nenhum, nenhum sofria tanto como ela.

A rigidez do cadáver acentuara-se: a região facial apresentava tons verde-negros de gangrena; um fio de sangue preto corria da narina direita e ensopava o lençol; as mãos inchadas tinham pintas violáceas. Um fartum enchia a casa. (TORRESÃO, 1883, p. 219)

A morte do pai traz mais “fratura econômica” (PERROT, 2009, p. 117), pois sem o braço masculino a “miséria começou então inclemente, obstinada, devoradora” (TORRESÃO, 1883, p. 219) na família. No entanto, mãe e filha perdiam as amarras da dominação masculina familiar e essa liberdade conquistada dava oportunidades, boas e ruins, para que elas “desfrutassem” de certa autonomia no que fosse possível dentro do contexto social em que viviam.

A diferença no modo da força de trabalho de Rosália não impedia que a menina sofresse assédios dos homens, ao contrário, o corpo de moça despertava ainda mais o desejo masculino. Agora o assediador tinha endereço fixo e pagava pela produção de Rosália. Um dia, a jovem chegou para a entrega da produção e não foi recebida com o comum tratamento “rebarbativo” (TORRESÃO, 1883, p. 220):

O algibebe notou pela primeira vez, através dos fumos *bacchicos* a vaporados de um litro de Torres e três cálices de conhaque, que a filha do homem do realejo tinha os cabelos dourados.

Chamou-a de parte e pediu-lhe um beijo. (TORRESÃO, 1883, p. 220)

Rosália ficou avermelhada e não respondeu. Voltou-se ao caixeiro a quem “perguntou se havia mais obra” (TORRESÃO, 1883, p. 221). O algibebe se enfureceu e, “bilioso” (TORRESÃO, 1883, p. 221), passou a examinar a costura. Ele achava defeitos e ofendia a trabalhadora, “rosnando” (TORRESÃO, 1883, p. 221). Por fim, foi posta à rua “acabou-se o trabalho!” (TORRESÃO, 1883, p. 221). A venda do corpo não era uma opção que estivesse nos planos da moça.

Mas a vida de Rosália se tornou mais difícil quando a mãe caiu doente. Entrava em cena outra trabalhadora. A vizinha carvoeira veio com o recado do algibebe. Disse que ele “soubera da desgraça a que as pobrezinhas tinham chegado” (TORRESÃO, 1883, p. 225). Animada, a mulher insistiu que a menina fosse vê-lo afirmando: “– O homem tem um fatcaz pela Rosaliazinha” (TORRESÃO, 1883, p. 225).

A visita da carvoeira foi suficiente para que a mãe de Rosália falasse do homem toda vez que “faltava o pão, a água, a luz e a febre recrudescia, exacerbada pelas privações” (TORRESÃO, 1883, p. 225). O lojista era “uma bondade de homem” (TORRESÃO, 1883, p. 225). A filha era “a sua desgraça” (TORRESÃO, 1883, p. 225). Ela deveria ter-lhe “torcido o pescoço à nascença” (TORRESÃO, 1883, p. 225). Desesperada e revoltada, a anônima viúva estava à procura de garantir o sustento da família. A personagem representa uma mulher oriunda da pobreza, que nem mesmo teve o direito ao acesso a uma educação para o casamento. Rosália ouvia todas as palavras de ódio da mãe em silêncio.

O ciclo de “abnegações” (TORRESÃO, 1883, p. 226) só se intensificava na vida humilde de Rosália. O irmão foi despedido do cargo de aprendiz, a mãe piorou da doença, o irmão mais novo estava com sarampo e, enquanto isso, a carvoeira insistia nas conversas sobre o algibebe apaixonado, sugerindo que o homem poderia assumir a jovem e a família. A mãe doente chamava Rosália de “malvada” (TORRESÃO, 1883, p. 227) e a praguejava aos gritos, se revolvendo na cama e espantando os olhos.

Rosália representa uma jovem que tem autonomia para decidir sobre a sua vida e a dos seus entes. A doença e a miséria conduziram o poder de decisão da jovem que não se rendeu à prostituição para sustentar à família.

Miss Mary, em “Idílio à inglesa” (1886)

“Idílio à inglesa” foi publicado no volume de mesmo título em 1886 e, mais tarde, reproduzido na obra *Antologia do conto realista e naturalista* (2000), de Maria Saraiva de Jesus. Nela, Guiomar Torresão é referenciada como uma autora que se iniciou no Romantismo e passou a seguir também o Realismo e o Decadentismo. “Contos Modernos”, subtítulo dado à obra, é destacado e remetido à evidência da “viragem para o que era considerado moderno na época” (JESUS, 2000, p. 25). As observações a respeito do conto reforçam “o magistério da escola realista, na desafetação da linguagem e nos efeitos de surpresa” (JESUS, 2000, p. 26) na produção de Torresão.

Miss Mary é a preceptora da menina Lila, a irmã de Raul. O conto se passa no período em que o rapaz, estudante de medicina, volta de Lisboa para visitar a família na quinta de Santo Antônio. Sabemos dos fatos da narrativa através das cartas que Raul escreve para o seu amigo Carlos.

Raul ganhou o ânimo de suportar os dias no campo depois que viu Miss Mary, conforme contou na carta:

Amigo, a Providência tem designios ocultos: quando eu amaldiçoava as férias, a quinta de Santo Antônio, a aldeia a que elas me condenavam, mal pensava encontrar um anjo cujo olhar azul transformou o inferno no paraíso. Não te rias, e ouve-me.

A Lila veio esperar-me ao pinhal: logo que comecei a descer a azinhaga dos choupos e a avistei de longe, notei que a acompanhava uma senhora muito elegante, de chapéu de palha, véu azul, cabelos louros, e andar leve como o pisar de uma alvéola.

A Lila correu direita a mim, e sem me deixar apear, deitou-me os braços ao pescoço. A senhora do

véu azul ficou parada no meio da azinhaga, e com uma voz que ressoou ao meu ouvido com a pureza de um timbre, chamou minha irmã, e, em inglês, a rir, deixando ver dois fios de dentes brancos como pequenos aljofares, chamou-lhe imprudente. (TORRESÃO, 1886b, p. 6)

As metáforas utilizadas por Raul para descrever Miss Mary remetem ao mito da mulher-anjo presente no romantismo. A figura feminina surge como uma aparição para o personagem, que ficou encantado. A descrição desconsidera a função social da preceptora e a sua representação de profissional instruída e condutora de uma educação pedagógica. O fato pode ser entendido com base no pensamento da época. Trazemos o estudo *Da feminilidade oitocentista* (2013), de Elisa Maria Verona, que esclarece:

[...] poucas as profissões honradas que as mulheres podiam exercer em meados do século XIX. Uma delas foi a carreira do magistério, que conquistou a aceitação pública e atraiu muitas moças e senhoras que necessitavam trabalhar para prover o próprio sustento. Ainda que a entrada das mulheres nesse campo de trabalho – em 1872 elas já somavam 1/3 do total de professores primários da capital – tenha acarretado uma diminuição salarial, também acabou por favorecer a conquista feminina de maior independência financeira. A profissão professora foi encarada como a extensão da “profissão mãe” e o “instinto maternal nato” da mulher como um poderoso aliado na difusão dos princípios de moralidade tão prezados durante o período. (VERONA, 2013, p. 28)

Devido à influência estrangeira no país, a origem dessas profissionais funcionava como um “cartão de visita” para a contratação dessas mulheres. Além disso, ela projetava um *status* social de prestígio à família na qual as preceptoras trabalhavam. Moças solteiras de boa família e bem-educadas, mas “sem sustentação parental” (VASCONCELOS, 2022, p. 36) viam a possibilidade da conquista de um emprego em um “mercado promissor e em ascensão para seus serviços” (VASCONCELOS, 2018, p. 297), mas também era comum a busca de vagas por mulheres casadas. O bom salário anual compensaria o difícil esforço de trabalharem longe dos seus parentes. A irlandesa Miss Mary representa uma dessas mulheres trabalhadoras na narrativa em estudo.

Porém, Raul acreditava que Miss Mary era inglesa. O seu pensamento se justificava devido ao comportamento da moça. Ele comentou em uma passagem da sua carta:

Entristece-me às vezes, um pouco, a sua frieza... mas convenço-me que é assim que se namora em inglês. Miss Mary é natural de Dublin, exatamente onde há mais frio.

[...]

É um temperamento esquisito o destas mulheres do norte, amassadas com leite e neve! (TORRESÃO, 1886b, p. 10)

A ausência da expressão sentimental da preceptora faz o rapaz estereotipar as mulheres inglesas como pessoas frias. Além de preconceituosa, a postura de Raul mostra uma visão masculina que reforça a virilidade e o poder de sedução dos homens. Ele acreditava que a moça correspondia ao interesse amoroso dele. Talvez ainda pudesse permear a mente do rapaz uma imagem negativa da profissional preceptora chamada por alguns de “aventureira que esperava fisgar um marido e uma posição de valor” (MARTINEAU, 1860, p. 269 *apud* MONTEIRO, 1998, p. 1) na década de 40. Na verdade, a irlandesa não podia enfrentar o filho do seu patrão. O seu comportamento era de uma trabalhadora que precisava manter o seu emprego para sobreviver.

Guiomar Torresão constrói uma personagem que, embora apresente uma conduta comedida, demonstra certa autonomia do seu corpo ao não se render às cortes do rapaz. Ademais, notamos que a autora sobrepõe a personagem feminina à personagem masculina quando apresenta Raul de forma a gerar o riso nos leitores. A observação de Maria Saraiva de Jesus serve de base para nossa reflexão quando aponta que em Raul: “São ridicularizados os excessos da paixão, a imaginação exacerbada do jovem e a sua tentativa de suicídio. A descoberta dos enganos provoca efeitos cômicos” (JESUS, 2000, p. 26).

Contudo, entende-se que Torresão não traz uma imagem inocente de Raul. O rapaz sabia o que queria e fazia planos:

O futuro ilumina-se a meus olhos... Que felicidade, meu Carlos, que felicidade!... Formar-me, chamar-me o sr. dr. Raul Trigueiros, arrancar à morte a humanidade enferma, e arrancar à pobreza, à condição mercenária de mestra de meninas, esta encantadora rapariga, digna de assentar-se em um trono, cujas pequeninas mãos macias e brancas eu queria constelar de brilhantes. (TORRESÃO, 1886b, p. 13)

Raul desejava a manutenção da função tradicional da mulher no patriarcado ao idealizar o matrimônio com Mary. Enquanto ela tinha autonomia com o seu ganho financeiro, ele via uma “condição mercenária” (TORRESÃO, 1886b, p. 13) na conduta da preceptora. O conto

denuncia a perpetuação da “violência simbólica” (BOURDIEU, 2014, p. 12) nas palavras do estudante. Raul queria a perpetuação da dominação masculina sobre o corpo feminino. Na sociedade patriarcal e conservadora em que vivia, ele conservava a ideologia masculina de que as mulheres deveriam exercer a função de esposa e mãe. Ele queria Mary na função doméstica, conservando a família e, portanto, desse modo, garantindo a “institucionalização de nosso trabalho não assalariado, de nossa dependência não assalariada dos homens [...]” (FEDERICI, 2021, p. 33).

O rapaz planejou a declaração do seu amor para Mary e os “efeitos de surpresa” (JESUS, 2000, p. 26) que Torresão escreveu para os personagens são ainda mais reveladores no final desse conto.

Aurélia, em “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)” (1892)

Guiomar Torresão retrata outras mulheres profissionais no conto “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)” (1892). Modista e costureiras representam as trabalhadoras que dão conta das “largas exigências de ostentação” (TORRESÃO, 1892b, p. 93) que o inverno trouxe para a loja do Teixeira. O período é influenciado pela “febre do luxo que atraía as mulheres palpitantes da *montre*” à moda (TORRESÃO, 1892b, p. 93). O narrador apresenta e ambienta a modista e o patrão para o leitor:

Aurélia tinha invectivas amargas, furores concentrados que a devoravam toda, cobrindo-lhe a cara magra de uma palidez biliosa, com depressões nos ângulos que se alastravam em manchas lívidas. Os serões prolongavam-se até a meia noite. O Teixeira superintendia infatigável no áspero conflito do trabalho, na avidez inquieta de aproveitar a crise, a febre de luxo que atraía as mulheres palpitantes, fascinadas, rendidas à sedução tantálica da *montre*, exibindo, em uma apoteose triunfal, a moderna divindade, a Moda. (TORRESÃO, 1892b, p. 93)

Aurélia e Teixeira são sujeitos do tempo moderno e Torresão aponta a “Moda” como uma divindade da época. Essa relação entre os homens modernos e as divindades da época está expressa nas próprias palavras da autora. No artigo “A agonia do século XIX”, publicado no volume *As batalhas da vida* (1892), Guiomar culpa o homem moderno por ter suprimido “esse desprestigiado Deus das civilizações primitivas” (TORRESÃO, 1892c, p. 166) e afirma que a “marca do século” (TORRESÃO, 1892c, p. 169) é o “materialismo” (TORRESÃO, 1892c, p. 169).

As colunas sobre moda eram um produto de entretenimento que circulava nos periódicos oitocentistas. No entanto, Torresão era uma literata que se preocupava com essa oferta às mulheres leitoras. A autora sabia da influência alienante que o tema da moda poderia causar e como seus efeitos teriam poder de sedução sobre elas. Em seu artigo “Na primavera – em quinta-feira maior”, publicado no volume *Meteoros* (1875), ela advertiu suas leitoras sobre a “sedutora e feiticeira” moda (TORRESÃO, 1875, p. 164):

Agora o que me parece é que não deve a tua fina inteligência de mulher elegante prostrar-se, escrava cega e humilde, perante os caprichos e as extravagâncias, por vezes ridículas, da moda! Há uma delicadeza de tato na mulher que raras vezes se desmente; em questões de gosto colhe de ordinário palma; corre-lhe no sangue – aparte exceções, entende-se – a essência da estética; ao passo que a moda, ávida de mocidade que não tem, lavra pelas mãos dos seus ministros decretos em que só pelo capricho de variar se anula o belo para dar lugar ao feio!! (TORRESÃO, 1875, p. 165)

Guiomar reforçou a inteligência e a elegância das suas leitoras ao aconselhá-las a não se deixar ludibriar pela moda e sua magia. A escritora defendia a educação como fonte de instrução das mulheres, como lemos em seu artigo “Instrução feminina”, publicado em *As batalhas da vida* (1892):

E quando a instrução não prevaleça sobre o temperamento, ela será ainda a nossa misteriosa força, a nossa íntima e suave alegria, o nosso orgulho, a nossa conselheira e inspiradora, que nos salvará de todos os desencantos, que nos defenderá contra todos os desalentos, que nos dará a paz inalterável, a bondade indulgente, o desdém salutar, que nos procurará, em resumo, a maior e mais perdurável felicidade que a mulher pode encontrar na terra, – a independência! (TORRESÃO, 1892c, p. 183-184)

Porém, a instrução não era acessível a todas as mulheres. Também havia aquelas que dependiam do trabalho para a garantia do seu sustento e da família. No conto, Aurélia e as costureiras representam um feminino socialmente desfavorecido, que trabalha arduamente em busca da sua sobrevivência e, talvez, do sustento de toda a sua família. São mulheres pobres, com autonomia para o exercício de uma atividade laboral durante as transformações em decurso. Conforme Vaquinhas:

A noção de “profissão feminina” começa a tomar corpo no decurso do terceiro quartel do século XIX, coincidindo com o processo de modernização da

sociedade, o desenvolvimento do movimento higienista, o aumento da contestação operária, o crescimento da escolarização feminina e a maior participação feminina no universo laboral. Neste quadro conjuntural, alguns setores das elites políticas e intelectuais manifestam-se favoráveis à profissionalização de mulheres em alguns setores da atividade econômica, embora essa formalização no mercado de trabalho obedeça a cronologias distintas conforme as carreiras. (VAQUINHAS, 2022, p. 15)

Embora Aurélia e as costureiras tivessem uma posição de trabalho – o que não acontecia com Rosália e sua mãe –, elas não dispunham de dignas condições profissionais. Segundo o trecho mencionado, a despeito do avançar da hora, as mulheres ainda trabalhavam na loja do Teixeira. No texto “As mulheres que se vingam” (1886), publicado em *Idílio à inglesa (contos modernos)*, a literata diz um pouco sobre o lançamento da classe feminina no mercado de trabalho:

Colocada a mulher no moderno campo da batalha onde se degladiam os interesses, onde se luta braço a braço na rude peleja da vida material, trabalhando-se na bigorna incandescente o pensamento, até lhe imprimir a forma harmônica, perfurando-se os istmos, movendo-se as colossais engrenagens de ferro, dando-se enfim uma forma tangível a todos os empreendimentos e um exercício a todas as aptidões, é evidente que ao despregar dos ombros as suas asas de musa, no ato de se democratizar, aceitando o rude mister de operária, a mulher perdeu uma parte de deus ignoto e abstrato, que a garantia contra a invasão da força bruta. (TORRESÃO, 1886a, p. 321)

A autora não fala apenas de um modelo feminino fora da esfera patriarcal e conservadora, mas também de uma desmistificação da visão da mulher ideal que figura no Romantismo.

No conto, a descrição física de Aurélia que tinha “palidez biliosa” (TORRESÃO, 1892b, p. 93) e “mãos amarelas e moles de anêmica” (TORRESÃO, 1892b, p. 94), e de Virgínia, de “cara muito pálida” (TORRESÃO, 1892b, p. 103), corrobora com a inclusão dessas mulheres na precária realidade das trabalhadoras da sociedade oitocentista. De acordo com a explicação de Carla Marina Machado Ferreira, no estudo *Costureiras de Lisboa: artesãs da moda (1890 – 1914)*, publicado em 2014:

Retratadas pela literatura e imprensa da época como magras, pálidas, cansadas e com olheiras, este aspeto era o resultado da carga horária elevada que estas profissionais tinham, de 12 a 14 horas, e, no caso dos ateliers, das fábricas ou dos locais onde

houvesse prazos de entrega a satisfazer, os serões podiam prolongar-se noite dentro, sem que a tal correspondesse um acréscimo salarial. (FERREIRA, 2014, p. 81)

Mesmo considerando a falta de uma boa estrutura e de direitos no exercício dessas funções, ainda se pode dizer que modistas tinham vantagens em relação às costureiras. A própria definição dos termos as distingue, conforme lemos no *Grande dicionário de língua portuguesa* (1945), de António Morais Silva (1755 – 1824): a modista é uma “mulher que trabalha em vestidos de senhora ou que dirige esta espécie de trabalhos” (SILVA, 1945, p. 880), enquanto a costureira é uma “mulher que sabe de costura e que exerce por ofício” (SILVA, 1945, p. 631). A primeira goza do lugar cimeiro sobre a segunda na questão hierárquica.

Aurélia é a “mestra” (TORRESÃO, 1892b, p. 102) de Virgínia, a única costureira descrita no conto. A moça “sentada em uma cadeira baixa, exilada das companheiras, acantonada em um ângulo escuro, situado no fundo do ateliê, tremia de frio; a agulha caía-lhe dos dedos inteiriçados, que procurava aquecer, bafejando-os” (TORRESÃO, 1892b, p. 96). O trecho transmite a péssima condição de trabalho na qual a costureira é posta na loja do Teixeira. Uma moça que lidava com tecidos, costurava e fazia roupas, mas que mal tinha o que vestir para se aquecer em dias tão frios. Isso explicita o vencimento miserável que era pago à categoria e retrata a inferiorização e a desvalorização do trabalho feminino.

Virgínia é “esguia como um aspargo na sua magreza esquelética” (TORRESÃO, 1892b, p. 102). Ela tem “a cara muito pálida, devorada pelos olhos grandes e tristes, onde parecia boiar, afogando a pupila azul, uma lágrima turva, de uma amargura insondável” (TORRESÃO, 1892b, p. 103). Na sua “miserável existência de cão sovado” (TORRESÃO, 1892b, p. 103) ela obedecia às ordens de Aurélia. Morria de medo do Teixeira porque sua “voz de trovão que rugia aos seus ouvidos dia e noite, como uma constante ameaça” a intimidava (TORRESÃO, 1892b, p. 102). A moça era humilde e tremia. Ele era o “Sr. Teixeira” (TORRESÃO, 1892b, p. 102) e a modista era a “Sra. D. Aurélia” (TORRESÃO, 1892b, p. 102).

A superioridade na representação de Aurélia em relação à figura de Virgínia marca a distinção social entre as suas profissões e destaca uma personagem feminina ocupando um cargo de chefia que configura certo poder de autonomia. A modista fazia a roda do capitalismo girar “estimulando os apetites” (TORRESÃO, 1892b, p. 95) e “multiplicando as tentações” das freguesas (TORRESÃO, 1892b, p. 95). A sua

ocupação juntamente com a produção das costureiras era a venda da sua força de trabalho na loja do Teixeira. Mas Aurélia atendeu a um chamado que marcou a presença feminina na capacidade criativa:

Várias vezes encontramos mulheres direcionadas ao tear, à costura, à roca de fiar e ao bastidor do bordado em vez de à pena. Muitas delas atenderam a esses chamados: os tecidos artísticos, as colchas magníficas, os bordados ricamente variados, as peças que decoravam igrejas e lares, tudo atesta a criatividade feminina florescente. (LERNER, 2022, p. 217)

A capacidade da negociação também está presente na construção da personagem de Guiomar. Antes ainda de pegar no tecido ou na tesoura, a modista se reinventava e se transformava em uma pessoa “risonha, humilde, servilmente amável para as senhoras que a consultavam” (TORRESÃO, 1892b, p. 95). Aurélia também era uma negociante no exercício do seu “trabalho alienado” (MARX, 2015, p. 27) e isso se comprova na sua versatilidade para a conquista da clientela.

Na representação da personagem modista, Torresão retrata uma trabalhadora com atitudes que correspondiam às de uma mulher confiante, que tinha autonomia na liderança de uma equipe e na conquista de clientes através da sua capacidade profissional, apesar de ligada a uma atividade considerada feminina.

Considerações finais

Guiomar Torresão foi uma autora culta e talentosa que soube sentir, imaginar, fantasiar, pensar, criar, trabalhar e lutar como uma mulher do seu tempo. Distoante do modelo de submissão e servidão imposto à conduta feminina pelo patriarcado, Torresão questionou o *status quo* e rompeu com os padrões de gênero. Seu exemplo de profissionalização unido com outros exemplos de profissionais do mundo das letras reforça a possibilidade de condução do feminino para a libertação da ignorância educacional e no caminho para a independência.

Torresão era exemplo de autonomia feminina e fez uso da literatura como influência na construção de subjetividades femininas. Portanto, em nossa análise percebemos que a escritora construiu personagens femininas que representam a sua capacidade de modelar pensamentos, opiniões e comportamentos das leitoras durante um período no qual os grilhões do conservadorismo ainda limitavam as mulheres às funções tradicionais de gênero que estavam culturalmente arraigadas.

As personagens Rosália, Miss Mary e Aurélia são mulheres trabalhadoras cujo cotidiano é marcado por aspectos inerentes à realidade das leitoras de Guiomar. Logo, essas representações trazem valores diferentes do contexto social dessas mulheres e possibilitam provocações de reflexões e questionamentos sobre o padrão no qual eram conduzidas e o poder que não tinham sobre os seus corpos e vida.

Na leitura dos contos destacados neste texto é possível perceber que, tanto no caso das mulheres burguesas quanto no caso das proletárias e pobres, Guiomar valoriza as que não buscam no casamento o destino único, mas as que procuram sobreviver pelos próprios meios. Ela também destaca a capacidade criativa e a utilização dos conhecimentos de cada personagem como opções para uma vida autônoma.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Ilda Maria Assunção e Silva Soares de. “Guiomar Delfina de Noronha Torresão” [verbete]. In: CASTRO, Zília Maria Osório de; ESTEVES, João (Dir.). SOUSA, António Ferreira de; ABREU, Ilda Soares de; STONE, Maria Emília (Coord.) *Dicionário no feminino: séculos XIX-XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- BARROS, Teresa Leitão de. *Escritoras de Portugal*. Lisboa: Tipografia de António O. Artur, 1924. Volume II.
- BORIS, Tannenbergl de. “Literatura portuguesa contemporânea – Guiomar Torresão”. In: TORRESÃO, Guiomar. *As batalhas da vida*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892a. p. 7-13.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Coleção: Debates/D.104. p. 147-163.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, & GOMES, Paulo Emilio Sales. *A personagem de ficção*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FEDERICI, Silvia. *O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021. V. 1.
- FERREIRA, Carla Marina Machado. *Costureiras de Lisboa: artesãs da moda (1890 – 1914)*. 112f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Instituto Univeristário de Lisboa, Lisboa: 2014. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/10147>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- JESUS, Maria Saraiva de. (Ed.). *Antologia do conto realista e naturalista*. Porto: Campo das letras, 2000.
- LEAL, Maria Ivone. *Um século de periódicos femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*. Lisboa: Comissão para a igualdade e para os direitos das mulheres, 1992.
- LERNER, Gerda. *A criação da consciência feminista: a luta de 1200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.
- MARTINEAU, Harriet. “The Governess”. *Once a week*. London: Grove Pr, 1860. V. 3.
- MARX, Karl. *O capital – Crítica da economia política*. Tradução de Rubens Enderle. Boitempo Editorial, 2015. Livro I: O processo de produção do capital. Disponível em: <https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/marx-e-engels/o-capital-livro-1.pdf/view>. Acesso em: 22 abr. 2024.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. *Revista Fragmentos*. Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 61-71, jul./dez. 1998.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERROT, Michelle. O gênero da cidade. *História e Perspectivas*. Uberlândia, v. 27, n. 50, p. 23-44, jan./jun. 2014.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 4ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2006.

REIS, Carlos. “O Realismo e o Naturalismo: ideologia, temática, estratégias”. In: REIS, Carlos (Dir). *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001. Vol. V – O realismo e o naturalismo. p. 15-25.

SILVA, António de Morais. Costureira. In: SILVA, António de Morais. *Grande dicionário da língua portuguesa*: corrigida, muito aumentada e atualizada por Augusto Moreno, Cardoso Júnior, José Pedro Machado. 10ª edição revista. Lisboa: Editorial Confluência, 1945. Volume VI. Disponível em: <https://purl.pt/35356>. Acesso em: 2 fev. 2024.

TORRESÃO, Guiomar. “A rabequista”. In: TORRESÃO, Guiomar. *A comédia do amor*. Lisboa: Empresa Litteraria de Lisboa, 1883. p. 207-229.

TORRESÃO, Guiomar. “As mulheres que se vingam”. In: TORRESÃO, Guiomar. *Idílio à inglesa* (Contos Modernos). Lisboa: Livraria Ferreira, 1886a. p. 317-322.

TORRESÃO, Guiomar. “Batalhas da vida”. In: TORRESÃO, Guiomar. *As batalhas da vida*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892b. p. 91-106.

TORRESÃO, Guiomar. “Expediente do Almanaque das Senhoras”. *Almanaque das Senhoras*. Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1870, p. 6-7.

TORRESÃO, Guiomar. “Idílio à inglesa”. In: TORRESÃO, Guiomar. *Idílio à inglesa* (contos modernos). Lisboa: Livraria Ferreira, 1886b. p. 5-19.

TORRESÃO, Guiomar. “Instrução Feminina”. In: TORRESÃO, Guiomar. *As batalhas da vida*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892c. p. 177-184.

TORRESÃO, Guiomar. “Na Primavera – em quinta feira maior”. In: TORRESÃO, Guiomar. *Meteoros*. Lisboa: Typ. de Christovão A. Rodrigues, 1875. p. 163-169.

VAQUINHAS, Irene. A família, essa “pátria em miniatura”. In: MATTO-SO, José (Dir.); VAQUINHAS, Irene (Coord.). *História da vida privada*

em Portugal. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011. V. 3 – A época contemporânea. p. 118-151.

VAQUINHAS, Irene. “Familiar de faroleiro também é profissão’. Mulheres e trabalho em Portugal no século XIX e inícios do século XX: fontes e problemáticas”. In: SILVA, Susana Serpa; MOSCATEL, Cristina; OLIVEIRA, N’zinga; SOARES, Daniela; VALÉRIO, Bruna Travassos (Coords.). *Trabalho (no) Feminino – Histórias de Mulheres* (séculos XVIII a XX). Ponta Delgada: Letras Lavadas, 2022.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. Embaladas pelo mar, chegaram as nossas praias: mulheres viajantes que vieram para educar. In: RIUS, Jordi Brasó et al. (Ed.). *XXV JORNADES INTERNACIONALS D’HISTÒRIA DE L’EDUCACIÓ. L’atracció pedagògica vers la mar durant el segle XX*. Barcelona: GREPPS & Institut d’Estudis Catalans, 2022. p. 35-44.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. Preceptoras estrangeiras para educar meninas nas casas brasileiras do século XIX. *Caderno de História da Educação*. Uberlândia, v. 17, n. 2, p. 285-308, maio 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/che-v17n2-2018-2>. Acesso em: 28 jan. 2024.

VERONA, Elisa Maria. *Da feminilidade oitocentista*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

INSTRUÇÕES BORROMAICAS NA “ARQUITETURA” DE ANTÔNIO VIEIRA

Clovis Gomes Filho

As elaborações dos tratados de arquitetura fizeram com que a arquitetura religiosa da época do Renascimento apresentasse criações fundamentadas pela reflexão teórica que brotou nesse período. Em um contexto histórico um tanto conturbado no início da Idade Moderna, formulações religiosas concernentes à contestação do protestantismo e à reação da Contrarreforma por parte da Igreja Católica, principalmente por meio do emblemático Concílio de Trento (1545 – 1563), produziram influências nas artes figurativas do período. E, precisamente na arquitetura religiosa, a influência foi patente. Arcebispo da cidade de Milão e grande expoente do pensamento contra reformista, San Carlo Borromeo (1538 – 1584) produziu aquela que é considerada a única obra desse campo de ideias no que diz respeito à arquitetura religiosa: as *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo* (1577). É com a ajuda de Pellegrino Tibaldi (1527 – 1596), seu arquiteto de confiança, que Borromeo introduz um amplo programa de transformações no espaço arquitetônico, privilegiando aspectos funcionais relativos ao decoro do culto – correspondendo em grande medida às ideias postuladas pelo concílio tridentino.

Crucial para a investigação proposta é – num movimento gradativo de aproximação ao tema aqui tratado – trazer o conhecimento desse texto de Borromeo e verificar o quanto da construção e da decoração das igrejas se aproxima da estrutura retórica da prédica do período em questão (mais precisamente, da prédica vieiriana).

Em suas *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae – liber I* (*Instruções sobre a fábrica e os utensílios – livro I*), logo na introdução, Borromeo acena com uma saudação “ao clero e ao povo da nossa província, saudação no Senhor”; o que nos alerta que há, sim, uma distinção (no sentido de intenção patética) para com seus leitores/ouvintes.

Destarte, encontramos a ponte levadiça à retórica aplicada na sermônica do período, em particular, a do padre Antônio Vieira. Contudo, é necessário iniciar nossa análise por um ponto que precisamos deixar bem claro: muito do que se tem atribuído a uma visão de Vieira acerca das gentes (brancos, negros e índios) é apenas uma retomada de questões já consideradas no âmbito da chamada Segunda Escolástica¹, do século anterior. Um exemplo dessa retomada é a arquitetura retórica que Vieira constrói, por exemplo, concernente ao tema da obrigação cristã de “pregar a toda criatura” em contrapartida às teses que negavam estender a fé ao índio (sob a alegação de sua pouca inteligência e capacidade espiritual), como também ao negro (o padecer com obstinação em gratidão à salvação oferecida). A propósito desse esforço de amalgamar os interesses espirituais e temporais, há muitos equívocos a serem desmistificados. É sabido que a perspectiva vieiriana, favorável à libertação de indígenas e escravos, entendida também como reconhecimento de uma suposta alteridade indígena, entraria em conflito com as condições reais das práticas de exploração colonial e o induziria a posições contraditórias em que tal perspectiva se veria obrigada a concessões contrárias a suas próprias premissas. Essa forma de considerar o assunto do índio em Vieira busca, ela mesma, conciliar dois paradigmas a saber: o catolicismo liberal, pós-ilustrado, e o socialismo de inspiração marxista. Mas são ambos, absolutamente, estranhos aos termos válidos para Vieira e o século XVII (cf. PÉCORA, 1994).

Portanto, para deixar de lado a crítica óbvia do anacronismo e entrar a fundo na formulação do jesuíta, o principal é perceber que a acomodação entre consciência cristã e conveniência política é uma tópica católica em Vieira, isto é, regula toda a aplicação de seus argumentos a qualquer assunto, e nem de longe está restrita a um confronto entre ideal religioso e condições externas das práticas coloniais.

Lugar e Imagem

Em cada igreja paroquial onde não se possa colocar um ambão², de onde o Evangelho possa ser proclamado e feito o sacro sermão, pelo menos se construa um púlpito de tábuas cortadas, e estas bem firmes, de obra e forma decente, do lado do

1 A filosofia medieval estender-se-ia, então, do Império de Carlos Magno até a morte de João de São Tomás, em 1644 (SARANYANA, Josep-Ignasi. *A Filosofia Medieval: das origens patrísticas à escolástica barroca*. Tradução de Fernando Salles. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência ‘Raimundo Lúlio’ (Ramon Llull), 2006, p.31).

2 Estrado, tribuna na nave ou no coro das igrejas primitivas que mais tarde foi substituída pelo púlpito.

Evangelho, de onde, tanto a leitura do evangelho e do sacro sermão, se possam realizar. Disso se deve cuidar: que tanto os ambões quanto o púlpito sejam adequadamente colocados no coração da igreja, num lugar bem visível de onde o pregador, ou leitor, possa ser visto e ouvido por todos; não fiquem demasiadamente distantes do altar mor, como a disposição da igreja o permita fazer decorosamente, para que sejam bem cômodos para o sacerdote, quando, como está determinado, faz o sermão na celebração da missa. (BORRAMEO, 1577, p. 87)

Para Vieira, bem como para os escolásticos, o esforço da conversão é dever religioso inalienável do conhecimento dos novos povos, seja qual for o seu grau de fé ou razão. Portanto, todos estão incluídos na lei natural implantada por Deus no homem, que o cria capaz de pertencer ao seio da Igreja, submeter-se ao Império de Cristo e alcançar o Dom da Fé e Salvação.

Seguiremos, portanto, tratando capítulo por capítulo do Livro I das *Instruções sobre a fábrica* e os *utensílios eclesiásticos*, realizando, em seguida, a devida análise de seus pressupostos e de como eles “brotam”, específica e intencionalmente, na sermonística do inaciano.

Na referida introdução do Livro I, Borromeo implica que está gerando sua “fábrica” no intuito de prescrever, sobretudo, as coisas oportunas e apropriadas para o uso e o ornamento mais frequente das igrejas das províncias, tanto sobre a construção de edifícios sagrados, capelas, altares, oratórios, batistérios e sacrários, como de outras coisas desse gênero e de como devem ser construídas. E não só isso, mas também acerca das vestes igualmente sacras, ornamentos, vasos e qualquer utensílio eclesiástico que deva ser produzido. Ele registra:

Foi proposital a omissão daquele imenso aparato de utensílios preciosos, como as múltiplas formas de edificações eclesiásticas, como também suas partes e várias espécies de ornamentos que raramente e só por acaso são usados, sobretudo nesta nossa província eclesiástica ou que certamente requeiram, de modo necessário, o julgamento ou o conselho dos mestres da arte arquitetônica ...tal obra deve ser **confeccionada sob o nosso cuidado**. Por isso, somente tivemos em consideração isto: cuidar diligentemente de que as nossas constituições provinciais e os nossos decretos deste gênero se colocassem em uso conforme a norma de edificação, ornato e utensílios eclesiástico de uma forma determinada, **mostrada através de nós, conforme as razões dos padres; e prover para o esplendor e para o culto, no futuro, de todas as igrejas, particularmente das paroquiais**. (BORRAMEO, 1577, p.1. Grifos nossos)

O que pode parecer uma simples afirmação nos oferece um indício de que seria bem possível que Borromeo não desconhecesse os problemas postos pelos tratados de arquitetura de que dispunha na época, implicando a consequência de que suas *Instruções* não deveriam ser lidas como um tratado³, mas como um conjunto de regras sobre arquitetura, com um olhar eminentemente religioso. Ou seja, poderíamos conjecturar que um determinado controle retórico-político-teológico (que ocorrerá, de fato, na sermonística) estava sendo pensado em cada parte dessa mudança almejada. Contudo, quanto ao “esplendor de toda edificação eclesiástica” tratado, “sábua, copiosa e utilmente por escritores de arte arquitetônica”, ele diz julgar que “seja oportuno seguir o conselho de arquitetos peritos” (BORRAMEO, 1577, p.1). Isso nos remete a Jacobus Ragone, que em sua *Ars memorativa*, diz que a memória artificial é aperfeiçoada por duas coisas, os *loci* (lugares) e as *imagines* (imagens), como ensina Cícero e confirma Tomás de Aquino⁴. Dessa forma, Borromeo propõe que nisso se emule aquela antiga piedade e religião dos fiéis, estimulada desde os tempos apostólicos, e que brilhou maravilhosamente nas construções de templos sacros e no admirável aparato dos sagrados utensílios. Portanto, lugar e imagem que conduzam, pateticamente, à santificação e à salvação.

Alma de Mármore

Em outro capítulo, Borromeo determina que o pórtico se sobressaia em cada igreja paroquial e que, em caso de pobreza que impossibilite tal execução, se cuide pelo menos que diante da porta maior se levante um vestíbulo construído de tal modo que somente com duas colunas ou pilastras, um pouco distantes da porta, fique edificado em forma quadrada – “e que haja tanto espaço, que seja um pouco mais amplo que a porta da igreja” (BORRAMEO, 1577, P. 9) – recomenda ele. Mas, na verdade, percebe-se claramente que tal determinação é feita somente para que seja possível a realização do que vem em seguida, quando trata do teto da edificação/templo, onde estabelece:

Deve-se pensar bem no teto, pois ele protege a todo o edifício e se ele for malfeito e mal sustentado, a madeira se apodrece, as paredes se estragam e

³ A sensibilidade de Borromeo para a arquitetura foi muitas vezes citada por Giovanni Pietro Giussano: “... essendo egli stato huomo di gran giudizio in materia de architettura” – Em tradução livre: “tendo sido ele um homem de grande juízo em matéria de arquitetura” (GIUSSANO, 1613, p. 73).

⁴ Jacobo Ragone, *Artificialis memoriae regulae*, escrito em 1434. Citado a partir do manuscrito do British Museum, suplemento 10, p. 438, folio 2.

lentamente se arruína toda a estrutura; certamente ao cobrir a igreja que se constrói para a perpetuidade [...]. Qualquer que seja a forma do teto, o arqui-teto deve escolher a mais adequada para o edifício: ou inclinado, ou abobadado, ou artesoadado. Abóbada, teto ou intradorso de arco guarnecido de ornato entre molduras. (BORROMEIO, 1577, p. 9)

Temos, então, a aparência de teto artesoadado, que seria aquele formado por painéis delimitados por molduras salientes à maneira de vigas articuladas (cf. SILVA e; CALADO, 2005, p. 45). Isso porque o fato de construir tetos ornados nas igrejas, como nos ensina o uso de algumas basílicas romanas, aconselha e aponta para o significado do mistério. Não de balde, Borromeo invocará o significado místico de alguns elementos presentes em seu texto e, em geral, ele se referirá àqueles que foram, com boa probabilidade, suas fontes para a feitura das *Instruções*: o *Rationale divinatorum officiorum* – texto que interpreta alegoricamente a arquitetura religiosa, produzido por Guilherme, bispo de Mende, entre os anos de 1286 e 1291. Borromeo ainda registra que, para que as paredes não recebam dano das cornijas⁵ por causa do gotejamento constante – “pois é de onde seus fundamentos saem da terra” (BORROMEIO, 1577, p. 10) – sejam feitos pavimentos de pedra⁶ bem consolidados que levem as águas embora, e a terra, ali amontoada, seja definitivamente removida para longe. Mas é só quando detalha o que diz respeito ao teto – “agora segue sobre o pavimento, cujo qual na igreja não se disponha em forma de espiga de trigo”, talvez para aquilo que hoje chamamos de “espinha de peixe” (BORROMEIO, 1577, p. 10) –, que tocará no ponto relevante de onde brotará uma importante metáfora na sermonística, o mármore:

Porém, numa igreja insigne, e nas capelas maiores, e em outras de preclara estrutura, o pavimento seja de **mármore**, ou de outra pedra sólida, calcetado, ou em forma de xadrez, polidamente confeccionado, ou também em mosaico. Porém, em outras igrejas ou capelas onde isto não é possível, confeccione-se o pavimento com pedras duras bem alisadas ou com ladrilhos de barro cozidos. (BORROMEIO, 1577, p. 10. Grifo nosso.)

5 Moldura saliente que serve de arremate superior à fachada de um edifício, ocultando o telhado e impedindo que as águas escorram pela parede; cimalha, corônde.

6 Importante salientar: a palavra empregada por Borromeo no texto latino, provavelmente, é um neologismo ou mesmo uma transliteração direta: *Litostrados*. O termo vem do grego λιθόστρωτον (*lithóstroton*), e significaria um “pavimento calçado com pedras” (veja, por exemplo, o uso dessa palavra no texto original grego do evangelho de São João: “Ao ouvir isso, Pilatos trouxe Jesus para fora e sentou-se na cadeira de juiz, num lugar conhecido como Pavimento de Pedra (no texto grego é εἰς τόπον λεγόμενον Λιθόστρωτον – *eis tópon legómen lithóstroton*)”. – Jo 19.13 NVI

Não se contesta que na arte chamada barroca prevaleçam os motivos religiosos e morais, nem que isso fora amplamente usado, justamente pelo seu poder de persuasão. Aqui, o mármore ganhará predileção em vários ambientes e utensílios. Sobre os degraus do altar mor, por exemplo:

Além disso, se dos lados e na frente se dá suficiente espaço, se façam três degraus, um, naturalmente, que é o próprio supedâneo, depois, mais abaixo do supedâneo, dois outros. Estes dois devem ser feitos de *mármore* ou de pedra sólida, ou, se isto não é possível, de ladrilho; de largura tenham, no mínimo, dezesseis onças, ovinete, se é possível, ou ainda mais, onde isso possa ser feito com decoro em relação ao espaço disponível. (BORROMEIO, 1577, p. 16)

É recomendado que o tabernáculo da Santíssima Eucaristia seja o mais precioso:

Já que, de acordo com o decreto provincial, é necessário que o tabernáculo da Santíssima Eucaristia se coloque no altar mor, convém agora dar alguma instrução a seu respeito. Primeiramente, nas igrejas mais insignes, quando é possível, é conveniente fazê-lo de lâminas de prata ou de bronze, douradas, ou de *mármore* mais precioso [...]. Por dentro, ao invés, deve ser forrado completamente com tábuas de choupo, ou de outra madeira semelhante, para que a Santíssima Eucaristia com aquele revestimento seja preservada completamente da humidade que sai do metal ou do *mármore*. (BORROMEIO, 1577, p.19)

Nas coisas comuns das capelas ou altares mores e menores, pontua:

Os altares não devem ser feitos de madeira, mas de pedras ou ladrilhos; e devem estar fechados de todos os lados, assim que por nenhuma parte se deixe neles um pequeno nicho ou abertura, onde alguma coisa possa ser guardada ou ocultada [...]. E este pode ser feito, de **mármore**, ou de pedra sólida, ou de ladrilho sobre quatro colunas erguidas, se o altar for mor; se for menor ou lateral, com duas colunas ou outros apoios decentes, um pouco salientes da parede interna da igreja, um à direita e outro do lado esquerdo, que sustentam a cobertura, feita com abóbada ou de outra forma, ou de tábuas entalhadas, ou de tela encerada decorosamente pintada. (BORROMEIO, 1577, p. 21. Grifo nosso.)

Com relação aos nichos das galhetas, determina que haja elegância:

Na parede atrás do altar, do lado onde se lê a epístola, se faça um nicho belo, elegante, se possível

revestido de **mármore** ou de pedra sólida. Na altura de dois côvados a partir do chão. Ele tenha uma largura de dezesseis onças, uma altura de vinte e quatro e seja dividido com obra transversal de pedra ou **mármore**. (BORRAMEO, 1577, p. 21. Grifos nossos.)

Ou seja, a recomendação do mármore se repetirá em profusão nos capítulos que se seguem, em que determinará ser sempre oportuno:

Na nave da igreja que seja ampla, se construa um lugar elevado no lado do Evangelho e longe das colunas ou pilastras da nave, com uma altura de quatro ou cinco côvados e com uma largura também de aproximadamente cinco côvados. Ele se apoie e se sustente em quatro colunas feitas de **mármore**, ou pedra sólida, de seis ou oito côvados de altura. Em cima deste lugar elevado, se faça de modo ornado e decoroso um armário de **mármore** ou de outra pedra onde serão guardadas as sacras relíquias. Por dentro, seja revestido de todos os lados com tabuinhas de noqueira, ou de madeira mais preciosa, e decorado de seda da cor apropriada a essas relíquias, que aí serão guardadas, conforme o rito da igreja. Além disso, tenha também uma pequena porta que se fecha com folhas por fora revestidas de bronze e por dentro decoradas com seda da mesma cor. Para fechá-la se utilizem pelo menos dois trincos e outras tantas chaves, e cada uma destas fabricada diferentemente. (BORRAMEO, 1577, p. 34. Grifos nossos.)

É importante pontuar que os primeiros registros da História do uso do mármore são de quase 5 mil anos, e acredita-se que tenha começado no antigo Egito, sendo esse material utilizado na construção de túmulos de faraós e de pirâmides. Somente na pirâmide de Keops (147 metros de altura) foram usados, aproximadamente, 2.3 milhões de blocos de calcário. Aqui, a pedra servirá para destacar de forma ilustre o lugar onde estão guardados os corpos dos santos:

E finalmente, em qualquer igreja na qual existem relíquias ou corpos de santos se coloque nela, num lugar de destaque e ilustre, quer dizer, numa coluna da capela mor, do lado do evangelho, ou noutro lugar insigne, uma placa ou de bronze, ou de **mármore**, gravada com letras maiúsculas, fixada firmemente na parede ou na coluna, nela se narre breve e sumariamente tudo das relíquias aí guardadas. (BORRAMEO, 1577, p. 37. Grifo nosso.)

Depois dos egípcios, foram os gregos que adotaram o mármore em suas magníficas construções: o Parthenon, o Templo de Zeus e o Templo de Ártemis. Essas construções são exemplos no uso do

mármore até hoje. A título de ilustração, o Templo de Ártemis ostentava 127 colunas da pedra, todas com 18 metros de altura e 2 metros de diâmetro. É lamentável que essas obras espetaculares tenham sido danificadas ou mesmo destruídas pela ação do tempo e pelas diversas batalhas territoriais ocorridas na história. Borromeo recomendará a pedra não só em lugares modificados arquitetonicamente, mas também em muitos utensílios – desde o lugar e até a forma do batistério:

Deve ser usada uma forma de construção redonda ou octangular, ou sexangular, ou outra forma semelhante que não ultrapasse os limites de um círculo perfeito: mas aquela mais conveniente e decorosa é a que apresenta uma semelhança com um octógono. O teto deste edifício seja feito em arco ou abobadado, tenha a forma pontiaguda e seja coberta com lâminas de chumbo. E ainda conste na sumidade de uma cúpula, por onde possa entrar a luz de todos os lados. O pavimento se faça de **mármore** ou de pedra sólida, e em forma de mosaico ou, onde isso não é possível, seja feito pelo menos de ladrilho; a partir do chão da via pública seja elevado três ou mais degraus, contanto que não seja mais alto do que o pavimento da igreja. (BORRAMEO, 1577, p. 52. Grifo nosso.)

A rocha também foi extraída e utilizada durante o Império Romano. Os romanos foram responsáveis por utilizar o mármore nas construções privadas, estimulando, assim, o luxo e a riqueza de quem possuía esse material. Borromeo determina o lugar e a forma do batistério segundo o costume romano:

O batistério deve se localizar no meio da capela; e tenha uma largura de onze côvados e seja tão profundo, que do pavimento da capela se desça pelo menos três degraus; por esta descida e certa profundidade apresente alguma semelhança com um sepulcro. Seja confeccionada, se possível, de uma única pedra sólida de mármore ou de outro gênero, ou de duas ou mais lâminas de **mármore** ou de outro gênero, ou de duas ou mais chapas de mármore ou pedra, de oito onças de espessura. No meio deste mesmo fundo ou lugar, seja colocada e erguida uma pequena coluna de mármore, com o fuste posto sobre uma base triangular, quadrangular ou sexangular ou, de outra forma à escolha. E a mesma seja elaborada com elegância e ornada com decoro. (BORRAMEO, 1577, p. 57. Grifo nosso.)

Já na Idade Média, o mármore passou a ser usado no interior de casas e igrejas, tornando-se um material não apenas indispensável na construção civil, mas também amplamente utilizado. Vejamos o

que é determinado quanto ao cibório⁷, ao lugar de cada um dos batis-térios e ao armário do sacro crisma, respectivamente:

A cobertura, pois, que chamam de cibório, e pode ser adequada ao uso de um e outro destes batis-térios, seja feita de **mármore** ou de pedra sólida nas igrejas mais insignes; ele deve ter uma firme estrutura apoiada por colunelos e pilastras mais estreitas, de dois côvados de altura, de modo que nos intercolúnios haja bastante espaço apropriado. (BORROMEIO, 1577, p. 61. Grifo nosso.)

A estrutura, no entanto, de cada um destes batis-térios deve corresponder à forma da pia batismal e da capela. O chão deste batis-tério seja sólido, revestido com mosaico de **mármore** e cingido, a partir de seu degrau superior, com uma colunata. (BORROMEIO, 1577, p. 63. Grifo nosso.)

Ele será bem fechado com batentes, ferrolho e trinco, e ornado com obra de mármore ou escultura elaborada com piedosas imagens; por dentro, porém, dividido e decentemente distinto conforme o sentido e o uso das coisas que aí se devem guardar, e ainda, forrado em todos os lados com tábuas de álamo, ou outras semelhantes, para que seja protegido absolutamente da humidade que sai do muro ou do **mármore**. (BORROMEIO, 1577, p. 66. Grifo nosso.)

Essa importante rocha natural é o resultado de uma transformação físico-química do calcário, resultante da exposição a alta temperatura e pressões baixas a medianas é, esta, por sua vez, chamada de metamorfismo. Por isso, o mármore é denominado como sendo uma rocha metamórfica, devido à transformação da rocha calcária em mármore. Tal característica metamórfica terá forte influência na metáfora sermonística de que trataremos como exemplo. Mas, para que fique clara a importância do mármore em suas *Instruções*, vejamos as demais seções onde Borromeo determina a sua utilização. No batis-tério menor, caso seja estreito o espaço, talvez pela falta de recursos, ele é preciso em recomendar que se observe a forma:

[...] e modo que o batis-tério, sem a colunata, seja cingido por cancelos de ferro, colocados em volta do único degrau através do qual se desce à pia. Seja coberto somente pelo teto do sacelo, já que outro próprio, pela simplicidade do edifício, não pode haver.

⁷ Cibório (recipiente) – usado na liturgia para guardar hóstias eucarísticas, em forma de antigo vaso grego. Cibório (arquitetura) – estrutura normalmente coberta construída sobre o altar de uma igreja cristã.

Além disso, existe também a possibilidade de fazer em madeira, onde não possa ser feito em **mármore**, uma cobertura ou um cibório, também em conjunto com o armário, na forma como será abaixo descrita. (BORROMEIO, 1577, p. 67. Grifo nosso.)

Com relação à segunda forma do batis-tério de costume romano e à outra pia (o que seria a pia batismal), respectivamente:

Faça-se uma pia redonda ou de outra forma decente que pareça adequada; em **mármore** ou de pedra sólida, com o diâmetro de dois côvados e meio; tenha uma profundidade de oito onças ou, no máximo, dez. No fundo seja ligeiramente côncava, com suas canaletas, como acima. Será colocado numa base ou coluna; do pavimento até a borda da pia, não tenha uma altura maior de dois côvados. Em seu meio haja um furo do tamanho de mais ou menos um dedo, que penetre pela coluna e a base até uma pequena cisterna escavada para receber a água batismal que escorre. (BORROMEIO, 1577, p. 70. Grifo nosso.)

Além disso, seja colocada no meio desta pia, outra pia também de mármore de forma semelhante, mas de tamanho menor com a abertura de um diâmetro de um côvado e oito onças, contando com a espessura da pia mesma. Esta pia é sustentada por algum apoio de **mármore** ou de pedra colocada na pia inferior. Nessa mesma pia menor se conserva a água batismal. (BORROMEIO, 1577, p. 71. Grifo nosso.)

Percebemos a ligação entre conceito de verossimilhança e arquitetura em cada recomendação de Borromeo. Isso é pontual na outra forma do cibório, na primeira forma do sacrário e na pia de água santa:

Ademais, outra forma de cibório pode ser assim: também feita de madeira, sustentada por colunas ou pilastras de lenho, do mesmo modo como acima foi mostrado para o cibório de **mármore**. (BORROMEIO, 1577, p. 76. Grifo nosso.)

A primeira forma do sacrário seja esta, que a pia, evidentemente de **mármore** ou pedra sólida, seja escavada a semelhança de uma fonte batismal [...] (BORROMEIO, 1577, p. 80. Grifo nosso.)

Até aqui acerca do sacrário, agora acerca da bacia ou da pia da água santa: ela seja de **mármore** ou pedra sólida, não porosa, sem fissuras, e sustentada pelo fuste de uma pequena coluna, decentemente elaborado. Seja colocada não fora, mas dentro da

igreja, de modo que esteja à vista dos que entram, se possível do lado direito. (BORRÓMEO, 1577, p. 82. Grifo nosso.)

Cabe ainda destacar o *memento mori* – ornado e brilhante presente na cruz dos cemitérios:

No meio do cemitério se coloque uma cruz de metal brilhante ou feita de **mármore** ou outra pedra; ela esteja apoiada numa coluna de mármore ou de pedra, ou numa pilastra construída; ela se cubra com alguma cobertura decente, ou ela seja constituída de madeira, erguida no alto. Onde for possível, construa-se também uma pequena capela voltada para o oriente, na qual se fazem às vezes orações pelos defuntos. Haja igualmente um vaso de água benta na forma acima mostrada com um aspersório, não dependurado, mas que possa ser removido para o uso de aspergir. (BORRÓMEO, 1577, p. 120. Grifo nosso.)

E, finalmente, o vaso para a água:

Faça-se um vaso para a água que serve para lavar as mãos de pedra sólida; nele se fincam uma, ou se for necessário, várias torneiras; na parte de baixo haja uma bacia côncava para receber a água que daí escorre, igualmente de pedra sólida ou de **mármore**. (BORRÓMEO, 1577, p. 130. Grifo nosso.)

Aqui, partiremos para o que chamamos de “pathosmorfose”: do mármore presente nas *Instruções* de Borromeo – usado nas edificações e utensílios – para sua forma utilizada na sermonística de Vieira, que se valerá da pedra para criar uma das mais brilhantes metáforas da sermonística do período (no “Sermão do Espírito Santo”, pregado em São Luís do Maranhão, no ano de 1657). Isso também nos fornecerá informações sobre uma questão político-religiosa importantíssima do século XVII: como o indígena foi representado pelos padres jesuítas e quais forem os modos de designá-lo indígena (bem como perceber as diversas formas através das quais o indígena foi retratado).

Antes disso, precisamos falar da preocupação dos padres jesuítas em produzir novos sentidos, principalmente, para o indígena, alvo principal do trabalho dos missionários no qual Vieira se destacou em sua construção retórica, presente em seus sermões. Vale lembrar que a experiência de Vieira com relação a essas questões está, cronologicamente, situada na segunda metade do século XVII, considerando que o contato entre os nativos da terra e os missionários jesuítas já durava, praticamente, quase um século inteiro. Isso significa, no mínimo, que o inaciano – como também as demais Ordens que atuavam

na catequização dos indígenas no Brasil – já conhecia os mecanismos para a manutenção da religiosidade católica entre os denominados “selvagens”.

O quanto tais mecanismos foram eficazes não será o foco desta tese, pois acreditamos que não há como aferir com acuidade tal questão. No entanto, um ponto caríssimo em nossa análise diz respeito ao desenvolvimento de um tipo de linguagem: uma “linguagem negociada”, que se revelou primordial no encontro entre europeus e ameríndios nas terras do Brasil – embora houvesse outros obstáculos. Alguns foram se tornando mais complexos, outros foram encontrando resoluções ao longo da caminhada – na lida diária que significava a demanda da salvação de naturais. Outros, ainda, permaneceram intransponíveis aos padres jesuítas até mesmo quando Vieira atuou como missionário no Maranhão. Temos, por exemplo, aquela chamada de “inconstância da alma selvagem”, característica que, supostamente, impedia a salvação efetiva de tal sujeito.

Era evidente que a evangelização executada nos primeiros momentos de contato com os indígenas e com o novo mundo ultrapassou o mero âmbito da salvação dos naturais, que era a principal missão da Companhia de Jesus. A inserção alastrou-se pelo movimento de constituição e instalação de um sistema colonial que procurava organizar a vida que se iniciava nos territórios descobertos sob os mais diversos aspectos e circunstâncias. Isso significa, entre diversos fatores, que os padres jesuítas recém-chegados ao Brasil, como Manuel da Nóbrega e Anchieta, por exemplo, foram adaptando a realidade encontrada com o objetivo de levar a cabo o propósito de salvação dos “selvagens”. Essas adaptações foram sentidas até mesmo no sistema de comunicação interno da Ordem Jesuítica, no qual a correspondência ocupa lugar central.

Ao chegar ao Brasil, nove anos após ser fundada por Inácio de Loyola, a Companhia de Jesus adaptou-se à terra e descobriu suas próprias soluções, buscando a prática da cultura do selvagem. Dessa forma, começamos a vislumbrar com maior nitidez o intuito de tal argumentação retórica na sermonística vieiriana: identificar o *pathos* de seu auditório e, como uma espécie de dramaturgo que dirige e escreve a trama para os personagens de seu “teatro vivo”, moldá-lo conforme suas intenções. Pode-se, nesse aspecto, identificar o jogo cênico que o inaciano consegue explorar com extrema leveza e habilidade, e por essa perspectiva, vislumbrar a metáfora espiritual estabelecida como a temática mais importante da prédica.

A distância temporal talvez não tenha tornado o trabalho de catequese mais fácil de ser executado. Sabemos que o fato de pertencer

à Igreja era definido, por sua vez, no âmago de várias condições: a primeira, de que não pode ser entendida fora da relação hierárquica que ordena o Estado católico; segunda: de que existe um conjunto de direitos adquiridos nesse ingresso, que os colonizadores portugueses têm de reconhecer; a terceira: a de que existe um direito natural a ser reconhecido pelos índios, a saber, o direito missionário, deduzido do mandado divino de pregação a toda criatura, o qual, se contrariado, pode dar justa causa à guerra contra ele.

De qualquer modo, seja por um ou por outro motivo, ou em virtude de ambos, havia a necessidade de desenvolvimento de um canal de comunicação entre aqueles que estavam chegando e os outros que aqui estavam. A cada “ato encenado”, iremos, com clareza, perceber no desdobramento de toda sua prédica que o jesuíta procurava – sendo esse um de seus primeiros passos – estabelecer analogias a partir de uma referência idêntica à imagem espiritual que pretende explorar, tornando-a tangível ao ouvinte:

Aplicando agora esta doutrina universal ao particular da terra em que vivemos, digo que, se em outras terras é necessário aos apóstolos, ou aos sucessores do seu ministério, muito cabedal de amor de Deus para ensinar, nesta terra, e nestas terras é ainda necessário muito mais amor de Deus que em nenhuma outra. E por quê? Por dois princípios: o primeiro, pela qualidade das gentes; o segundo, pela dificuldade das línguas. Primeiramente, pela qualidade da gente, porque a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo. Bastava por prova a da experiência, mas temos também — quem tal cuidara! — a do Evangelho. A forma com que Cristo mandou pelo mundo a seus discípulos, diz o evangelista S. Marcos que foi esta: Repreendeu Cristo aos discípulos da incredulidade e dureza de coração, com que não tinham dado crédito aos que o viram ressuscitado, e sobre esta repreensão os mandou que fossem pregar por todo o mundo. — A S. Pedro coube-lhe Roma e Itália; a S. João, a Ásia Menor; a São Tiago, Espanha; a S. Mateus, Etiópia; a S. Simão, Mesopotâmia; a S. Judas Tadeu, o Egito; aos outros, outras províncias, e finalmente a Santo Tomé esta parte da América em que estamos, a que vulgar e indignamente chamaram Brasil. Agora, pergunto eu: e por que nesta repartição coube o Brasil a Santo Tomé e não a outro apóstolo? (VIEIRA, 1951, p. 402)

Além de prender a atenção de seu alvo, Vieira deveria presumir aqueles a quem queria persuadir e conquistar, a fim de adaptar sua argumentação a eles. Assim, quando proferia um de seus sermões, o

inaciano “construía”, mesmo que presumidamente, o seu auditório – ou seja, quem é a sua plateia e quais são os seus valores. Desse modo, ele conseguia adequar seu discurso àquele público específico, pois presumir os valores do auditório e o que lhes é conveniente constitui ponto determinante para o sucesso persuasivo das imagens criadas retoricamente:

E como Santo Tomé, entre todos os apóstolos, foi o mais culpado da incredulidade, por isso a Santo Tomé lhe coube, na repartição do mundo, a missão do Brasil, porque, onde fora maior a culpa, era justo que fosse mais pesada a penitência. Como se disse- ra o Senhor: os outros apóstolos, que foram menos culpados na incredulidade, vão pregar aos gregos, vão pregar aos romanos, vão pregar aos etíopes, aos árabes, aos armênios, aos sarmatas, aos citas; mas Tomé, que teve a maior culpa, vá pregar aos gentios do Brasil, e pague a dureza de sua incredulidade com ensinar à gente mais bárbara e mais dura. Bem o mostrou o efeito. Quando os portugueses descobriram o Brasil, acharam as pegadas de Santo Tomé estampadas em uma pedra, que hoje se vê nas praias da Bahia; mas rasto, nem memória da fé que pregou Santo Tomé, nenhum acharam nos homens. Não se podia melhor provar e encarecer a barbaria da gente. Nas pedras, acharam-se rastos do pregador, na gente não se achou rasto da pregação; as pedras conservaram memórias do apóstolo, os corações não conservaram memória da doutrina [...]. (VIEIRA, 1951, p. 407)

A argumentação, aqui, começa a respirar os ares do terreno político, pela elaboração de mecanismos que auxiliassem no trato com o indígena, tanto porque era a busca pela salvação destes que justificava a corrida marítima para o Novo Mundo e enquanto habitantes naturais daquele espaço, não havia quem o conhecesse melhor e que pudesse, portanto, auxiliar as buscas por metais preciosos (especialmente, o ouro). Nisso está calcada a genialidade de Vieira: possuir uma extrema capacidade de leitura do outro, de seu estado *pathético*, e conseguir ir fundo na paixão alheia, revolvendo e semeando movimentos que, pacientemente, espera colher de seus ouvintes – pois o conhecimento do auditório, mesmo que presumido, é uma condição prévia essencial para quem visa a persuasão:

De maneira que o rebanho que Cristo encomendou a S. Pedro não era rebanho feito, senão que se havia de fazer, e as ovelhas não eram ovelhas mansas, senão que se haviam de amansar: eram lobos, eram ursos, eram tigres, eram leões, eram serpentes, eram dragões, eram áspides, eram basiliscos,

que por meio da pregação se haviam de converter em ovelhas. Eram nações bárbaras e incultas, eram nações feras e indômitas, eram nações cruéis e carniceiras, eram nações sem humanidade, sem-razão, e muitas delas sem lei, que por meio da fé e do Batismo se haviam de fazer cristãs; e para apascentar e amansar semelhante gado, para doutrinar e cultivar semelhantes gentes, é necessário muito cabedal de amor de Deus, é necessário amar a Deus: Diligis me, e mais amar a Deus: Diligis me, e mais amar a Deus: Diligis me, e não só amar a Deus uma, duas e três vezes, senão amá-lo mais que todos: Diligis me plus his? (VIEIRA, 1951, p. 429)

A importância do auditório para a argumentação também foi ressaltada por Blaise Pascal. Para ele “é mister ter em conta a pessoa a quem se quer persuadir; é preciso conhecer seu espírito e seu coração, que princípios ela abraça, que coisas ela ama” (PASCAL, 2005, p. 117). Portanto, qualquer que seja o objeto de persuasão, deve-se levar em consideração o auditório a quem se dirige a argumentação, tanto quanto é preciso utilizar os recursos retóricos apropriados àquele público. Nesse aspecto, o auditório só será persuadido se o orador encontrar argumentos e conselhos razoáveis e apropriados para a situação concreta. Importa destacar que Vieira, provavelmente, persuadia seus ouvintes à medida que parecia expor seus argumentos com virtude, isto é, transmitindo a sinceridade e a honestidade exigidas de um religioso:

Aplicando agora esta doutrina universal ao particular da terra em que vivemos, digo que, se em outras terras é necessário aos apóstolos, ou aos sucessores do seu ministério, muito cabedal de amor de Deus para ensinar, nesta terra, e nestas terras é ainda necessário muito mais amor de Deus que em nenhuma outra. E por quê? Por dois princípios: o primeiro, pela qualidade das gentes; o segundo, pela dificuldade das línguas. Primeiramente, pela qualidade da gente, porque a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo. Bastava por prova a da experiência, mas temos também quem tal cuidara! A do Evangelho. A forma com que Cristo mandou pelo mundo a seus discípulos, diz o evangelista S. Marcos que foi esta: Repreendeu Cristo aos discípulos da incredulidade e dureza de coração, com que não tinham dado crédito aos que o viram ressuscitado, e sobre esta repreensão os mandou que fossem pregar por todo o mundo. A S. Pedro coube-lhe Roma e Itália; a S. João, a Ásia Menor; a São Tiago, Espanha; a S. Mateus, Etiópia; a S. Simão, Mesopotâmia; a S. Judas Tadeu, o Egito; aos outros, outras províncias, e

finalmente a Santo Tomé esta parte da América em que estamos, a que vulgar e indignamente chamaram Brasil. (VIEIRA, 1951, p. 403)

As imagens são úteis para mover os corações, tendo como vantagem sobre a palavra escrita a capacidade de alcançar todo homem. Com isso, notamos que a grande força de persuasão atribuída à retórica seiscentista de Vieira também estaria sustentada nas imagens criadas a partir do estado patético suscitado no auditório: imagens que penetram o ânimo com mais eficácia do que as palavras propriamente, e induzem os ouvintes a crer nas verdades não demonstráveis através da razão, pelo apelo às experiências visuais sugeridas por sua retórica imagética. Exemplifiquemos:

A estátua de **mármore** custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. (VIEIRA, 1951, p. 412. Grifo nosso.)

Na passagem acima, se verifica a operação do paradigma da *ut pictura poesis* em seu mais alto grau, já que a obra pictórica era considerada como um “livro popular” e “capaz de todo assunto”. Com efeito, os conceitos veiculados pelas imagens sensíveis podem ser aprendidos e compartilhados de modo tal a superar as diferenças linguísticas, tendo a possibilidade de, sutilmente, impor-se universalmente, segundo nos esclarece Hansen:

Afirma-se, assim, a primazia da imagem conceitual (a qual sintetiza de maneira eficaz os sentidos escondidos) sobre o raciocínio e a palavra. Nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como “belo eficaz” ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade. A agudeza também pode resultar do furor e do exercício. Aqui, vou só falar das engenhosas, citando preceitos e exemplos de seus grandes teóricos seiscentistas, Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, Baltasar Gracián e Emanuele Tesaurò. Quando definem suas várias espécies,

propõem que a principal é a de *artificio* ou *artificiosa*, que busca a “*formosura sutil*”. (HANSEN, 1986, p. 117)

Vieira pincelava sublime e magistralmente sua prédica, em que teologia e política estavam, harmoniosamente, convidando o ouvinte à contradança, conforme se verifica no seguinte trecho:

Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificulosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidos, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de **mármore**: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário e estas são as do Brasil, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. (VIEIRA, 1951, p. 421. Grifo nosso.)

As observações anteriores evidenciam que o inaciano lançava mão de uma veemência metafórica no uso das imagens, com a intenção de modificar os afetos, de suscitar imediatamente uma vivência de tristeza, ou de ódio e de repulsa, ou de amor. Uma vez que essas imagens retoricamente criadas e utilizadas por ele eram em grande parte agudas, algumas agudíssimas, é importante destacar que ele talvez considerasse, antes de tudo, se estavam de acordo com os preceitos técnicos da sua arte retórica, ou seja, se estavam adequadas à verossimilhança e ao decoro específicos. Em outras palavras, dependendo do contexto em que se inseria, a mesma agudeza podia ser classificada como inépcia e seu efeito de novidade seria tido como afetação. Em todos os casos, o desempenho apto da agudeza caracteriza a emulação benfeita. Como sabemos, a emulação é a imitação que supera o modelo imitado:

Chamo, pois, imitação uma sagacidade com a qual, quando para ti é proposta uma metáfora ou outra flor do humano engenho, consideras atentamente as suas raízes e, transplantando-a em diferentes categorias como em um solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos. (TESAURO, 1670, p. 110)

A metáfora impressa de forma veemente para superar o modelo imitado – é uma operação constante na sermonística vieiriana.

Poderíamos afirmar o prévio conhecimento do padre acerca do poder argumentativo de figuras metafóricas no discurso, em especial, no que concerne ao domínio do *páthos*, pois ele demonstrava ser um exímio orador. Constituindo, portanto, como estratégia argumentativa, o fato de mexer com a emoção do ouvinte em detrimento da sua razão:

Só para fazer de animais homens, não tem poder nem habilidade a arte, mas a natureza sim: e é maravilha, que por ordinário o não parece. Vêde-a. Fostes à caça por esses bosques e campinas, matastes o veado, a anta, o porco montez. Matou o vosso escravo o camaleão, o lagarto, o crocodilo. Como ele com os seus parceiros, comestes vós com os vossos amigos. E que se seguiu? Dali a oito horas, ou menos, a anta, o veado, o porco montez, o camaleão, o lagarto, o crocodilo, todos estão convertidos em homens. Já é carne de homem o que antes era carne de feras. (VIEIRA, 1951, p. 429)

Numa visão mais contemporânea a respeito da argumentação retórica, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2005, p. 195) afirmam que alguns dos possíveis efeitos de certas figuras na apresentação dos dados seriam “impor ou sugerir uma escolha, aumentar a presença ou realizar a comunhão com o auditório”, atestando que a metáfora pode ser examinada em função da argumentação, pois há diferentes atitudes possíveis diante dela (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 465). E completam:

O despertar de uma metáfora pode, claro, produzir temas diversos. A convivência entre orador e ouvinte sempre é apenas parcial; nenhum dos dois tem, o mais das vezes, uma ideia precisa da gênese de uma expressão metafórica. A força desta provém ao mesmo tempo da familiaridade com ela e do conhecimento bastante impreciso da analogia que está em sua origem. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 463)

Essa visão dialoga com o fato de Vieira, assim como ocorre com a figura do filósofo, ser um amante do pensamento e da linguagem figurativos, destilando o seu discurso repleto de expressões metafóricas que ora sugerem, ora impõem de forma contundente. É possível observar, na passagem abaixo, de que ele configura a doutrinação como um ato de devoração:

Para uma fera se converter em homem há de deixar de ser o que era e começar a ser o que não era, e tudo isto se faz matando-a e comendo-a: matando-a, deixa de ser o que era, porque, morta, já não é fera; comendo-a, começa a ser o que não era,

porque, comida, já é homem. E porque Deus queria que S. Pedro convertesse em homens, e homens fiéis, todas aquelas feras que lhe mostrava, por isso a voz do céu lhe dizia que as matasse e as comesse; *Occide et manduca* — querendo-lhe dizer que as ensinasse e doutrinasse, porque o ensinar e doutrinar havia de fazer nelas os mesmos efeitos que o matar e o comer. (VIEIRA, 1951, p. 430)

Usando mais um exemplo de uma visão contemporânea com relação à argumentação retórica, temos três hipóteses que, se sobrepostas ao discurso seiscentista, nos ajudam a vislumbrar por outro ângulo o esquema persuasivo adotado por Vieira. São elas as hipóteses de expressabilidade, compactividade e vivacidade:

A hipótese da expressabilidade propõe que a metáfora permite veicular ideias que não poderiam ser facilmente expressas por meio da linguagem literal. A hipótese da compactividade sugere que as metáforas possibilitam a comunicação de complexas configurações de informação de maneira econômica. E, por fim, a hipótese da vivacidade veicula a ideia de que, utilizando linguagem metafórica, os falantes podem expressar imagens mais ricas, detalhadas e vívidas de sua experiência fenomenológica e subjetiva, do que se usassem a linguagem literal. (PERELMAN; OLBRECHTSTYTECA, 2005, p. 124)

Quanto a isso, também podemos citar Robert Klein (1998, p. 117-140), que demonstrou (ao estudar os livros de empresas italianas do século XVI) que os preceptistas teorizavam as imagens por meio da comparação do intelecto humano com o intelecto angélico. Da mesma forma, para os preceptistas do século XVII, é a representação que define o homem. Também afirmam, com Aristóteles, que uma inteligência superior se caracteriza pela capacidade de estabelecer relações rápidas e inesperadas entre conceitos. A representação é uma mediação e, na poesia da agudeza, uma mediação agudamente indireta. Vieira explorava e sabia adequar com perfeição tal expressividade imagética, conforme se atesta na seguinte passagem:

Concedo-vos que esse índio bárbaro e rude seja uma pedra: vede o que faz em uma pedra a arte. Arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas, tosca, bruta, dura, informe, e, depois que desbastou o mais grosso, toma o maço e o cinzel na mão, e começa a formar um homem, primeiro membro a membro, e depois feição por feição, até a mais miúda: ondeia-lhe os cabelos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a boca, avulta-lhe as faces, torneia-lhe o pescoço, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe

os dedos, lança-lhe os vestidos; aqui desprega, ali arruga, acolá recama, e fica um homem perfeito, e talvez um santo que se pode pôr no altar. O mesmo será cá, se a vossa indústria não faltar à graça divina. (VIEIRA, 1951, p. 428)

Nesse ponto da investigação fica evidente o destaque de que toda metáfora é uma semelhança abreviada. A diferença que há entre uma e outra é que nesta compara-se a coisa de que se fala com a imagem que a representa, e naquela substitui-se a imagem em lugar da coisa mesma. Em suma, tudo depende das condições do espetáculo e não da narrativa, e se deve ao fato de o texto ser encenado, a narrativa ser contada e o drama ser mostrado. Enfim, “todos os meios que servem para por o discurso ‘diante dos olhos’ e que transformam uma representação dramática – que só existem no imaginário solitário do leitor – em uma representação teatral pública” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 113).

Outra consideração que se harmoniza de forma consistente com tal análise é a de Lakoff e Johnson (2002, p. 45) de que “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” e “nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza”.

Portanto, a metáfora estrutura ações que realizamos, assim como a maneira pela qual compreendemos o que fazemos. Ela não está meramente nas palavras que usamos – está em nosso próprio conceito, em nossos processos de pensamento, compondo um sistema cognitivo que, por sua vez, é baseado em nossas experiências de mundo:

[...] a metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem extraordinária do que de linguagem ordinária. [...] vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento ou ação. [...] Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45)

Muito já foi escrito sobre a alteridade impactante causada pela descoberta do Novo Mundo sobre a antropologia tomista ibérica, sobre a catequese jesuítica, sobre o papel da Companhia de Jesus no Brasil colonial e, quanto a isso, nosso interesse foi o de apenas determinar como os jesuítas (em especial, o padre Antônio Vieira) se

utilizavam da chamada inconstância dos índios para estabelecer em sua sermonística algo bem próximo do real, construindo uma perfeita verossimilhança com suas bases retórico-político-teológicas. Ainda que fosse apenas uma maneira de perceber o indígena, aos olhos dos missionários, era como se estivessem a contemplar tudo conjuntamente com a voracidade ideológica deles – os índios – e àquele extremo interesse com que esses escutavam e assimilavam a mensagem cristã sobre Deus, a alma e o mundo.

Também não se tratava, simplesmente, da expressão de conceitos, mas, sim, da dramatização de conceitos por meio de técnicas retóricas. Com a criação das imagens da elocução passando pelo filtro aristotélico, Vieira efetuava a *maravilha* em sua sermonística, pois a aplicação permitia aproximar conceitos de coisas distantes e detalhá-las pela enumeração de suas particularidades – icásticas e fantásticas, tais como substância, lugar, relação, tempo, situação e hábito, qualidade e quantidade. Não como um conjunto de pedras preciosas, dispostas hermeticamente para uma quantitativa ornamentação discursiva, de pesos e valores hierarquicamente definidos, mas sim um conjunto de pedras preciosas que, acomodadas dentro de seu caleidoscópio retórico movimentam-se numa bela contradança, com densa leveza e dura suavidade, no intuito de conduzir cada imagem criada na direção certa, que cumprirá o propósito determinado de forma eficaz.

O único problema, portanto, seria apenas o de determinar o sentido desse misto de abertura e teimosia, docilidade e inconstância, entusiasmo e indiferença com que os índios recebiam a boa nova. Mas os jesuítas sabiam o que era essa “fraca memória” e essa “deficiência da vontade” dos índios, esse acreditar sem fé. Para o inaciano, como percebemos na sua prédica, seria compreender, enfim, o objeto deste obscuro desejo de ser o outro, mas segundo os próprios termos. Em síntese, sua ideia de cultura desenhava uma paisagem povoada de estátuas de mármore, e não de murta.

Portanto, em se tratando da prédica do Padre Antônio Vieira, verificamos que os pensamentos nela configurados não se restringiam a um único tropo significativo. É nisso que se difere a retórica do jesuíta: as relações de pensamento, causa e semelhança não se dão por meio de substituições, mas como pares que são conduzidos numa bela dança que possibilita infindáveis manifestações do pensamento.

Conclusão

Diante de tudo que foi visto nesta pesquisa, destacamos que, em toda a historiografia que pudemos cotejar, no geral, foi-nos

apresentado um San Carlo Borromeo defensor da arquitetura eclesiástica contrarreformista, e de forma categórica. Isso está nítido em seus escritos, em questões como a planta longitudinal ou cruciforme, ou mesmo na forma e nos materiais a serem utilizados, por exemplo, e de como isso seria o melhor modelo interpretativo dos cânones tridentinos para a arquitetura religiosa de então. Essa interpretação é sustentada pela leitura de suas *Instruções*.

Isso nos fez avançar e chegar ao fato de a filosofia racionalista, a racionalidade abstrata e pura, desprezar as formas de conhecimento que abarcavam o sensível e o sentimento, o pensamento patético, desagregando razão de imaginação e de afetos. Destacava-se, contudo, a postura intelectual que caracterizava como ser crítico o ato de duvidar de tudo, principalmente, do conhecimento sensorial, o qual não sustentaria a verdade pois, segundo ele, os conceitos não brotariam do sensorial, pelo contrário, o sensível e o patético implicariam a aquisição de um conhecimento da verdade. É justamente nessa perspectiva bem estruturada da retórica do século XVII que a sermonística vieiriana brota e se apresenta em edificações suntuosas.

Não podemos esquecer também que as marcas de seu aspecto performático se manifestam claramente em sua escrita, pois o que temos é uma produção textual posterior de seus sermões tendo em vista a publicação: entre pregação e escrita, existe uma distância a ser considerada. Por isso, a presença dessas marcas ganha importância. Vimos, então, que o resgate da teoria do conhecimento e da retomada da retórica clássica estabelecida na sermonística de Vieira e pelos demais pregadores jesuítas, seguidores da visão aristotélico-tomista-inaciana, mostrava que o conhecimento sensorial poderia, efetivamente, auxiliar a chegar à verdade, proporcionando possibilidades pedagógicas e terapêuticas – como era sua intenção.

Para Vieira (e para os jesuítas de uma forma geral), a realidade possuía valor sacramental, sinalizando a presença oculta do Sagrado, do Ser no visível do mundo. Assim, é necessário efetuar uma leitura hermenêutica cristã da realidade, ver nela o oculto revelado e essa constitui uma tarefa crucial do pregador, que se configura como intérprete abalizado da palavra de Deus. O fato de o transcendente deixar-se emanar nas coisas visíveis tem poder salvífico e é instigador do desejo de busca e união com o Ser (Deus). Portanto, o padre deixava claro nas imagens que criava a seguinte questão: se alienada desse aspecto, a vontade do homem se enfraqueceria, tornando-o mais suscetível ao engano, que consiste na ilusória crença na suficiência, na perpetuidade e na autonomia da matéria.

Ao longo da pesquisa foi notada a presença de questões políticas, por exemplo, em sermões como o de Santo Inácio, e que a Companhia de Jesus entendia o grupo social como um organismo, um composto análogo ao organismo do homem, já que este é um microcosmo, uma versão mínima do universo, com toda a sua complexidade e dotado de todas as suas substâncias. O caminho de análise do discurso leva em conta que, assim como Inácio de Loyola, Vieira expressava em seus escritos o que lhes era visível enquanto membros de uma ordem religiosa católica, dos séculos XVI e XVII, respectivamente.

No trabalho desenvolvido, percebeu-se que metáforas eram criadas em consonância com as ideias presentes nas *Instruções* de San Carlo Borromeo, muito em virtude de seu ouvinte e da intenção de proximidade e de apropriação por parte deles: o mármore, utensílios do templo, os corpos dos santos etc., por exemplo, são usados para explicar conceitos teológicos de difícil assimilação e ilustrar os mais comuns, deixando a marca em relevo da impressão na memória e a impressão de veracidade no intelecto. Isso, muitas vezes, sem fazer referência direta às analogias bíblicas, obviamente, sempre presentes nas prédicas. O inaciano agraciava seus sermões com metáforas veementes, valendo-se da importância e da predominância do aspecto visual, tanto em relação à atenção, quanto ao entendimento. O “pôr diante dos olhos” remetia ao ver para crer: a clareza das imagens sensoriais que, muito provavelmente, convenceriam de modo mais contundente do que pela argumentação lógica. Sem o campo sensorial, uma hermenêutica inerente apenas ao plano racional não teria condição de pautar-se nos vestígios divinos deixados providencialmente para a salvação, e havia algo muito bem estabelecido em Vieira a esse respeito: caso o sensorial não fosse necessário ou caso os sentidos fossem fontes fraudulentas de informação, o plano divino não poderia utilizá-los.

As metáforas escolhidas estavam diretamente vinculadas aos argumentos selecionados pelo padre – para serem explanados, convindo perfeitamente à matéria a que se destinava o sermão em questão. Contudo, é imprescindível fazer referência, principalmente, ao uso retórico da categoria de exemplos por sua relação intrinsecamente veiculada à teologia católica e à Companhia de Jesus. Para Vieira, ninguém estava mais apto a ler e transmitir os sinais divinos na realidade. Os mais empenhados no trabalho de conversão e os mais zelosos com a salvação dos homens eram os pregadores, visto que Deus se enuncia na matéria através do mistério com a finalidade da glória providencial da salvação. Para o padre, sua prédica fazia parte dos planos divinos de conversão e de salvação, e era utilizada como imprescindível instrumento providencial. Assim, a imagem figurativa

empregada por ele era recurso providencial que conferia e confirmava um atalho em duas vias: sensorial e intelectual. Quanto à utilidade das figuras criadas retoricamente pelo inaciano português, Adolfo Hansen (2000, p. 14) lembra-nos a frase de Aristóteles: “dar ao estilo um aspecto estrangeiro, pois o que vem de longe suscita a admiração”. Vieira lançava mão desse estranhamento e dessa surpresa causados pelo diferente, pelo misterioso, pois ele sabia que tais instrumentos poderiam prender a atenção do seu ouvinte, retirando-o de seu estado apático à realidade que o atingia, ao ativar um mecanismo de confronto e comparação na alma.

Procurou-se demonstrar que, nos sermões estudados, o ensinamento alegórico está na didática da descoberta, no método indutivo aplicado pelo jesuíta. Os recursos técnicos de apropriação de outras imagens – que, neste caso, tinham sua origem nas *Instruções* de Borromeo e toda sua proposta de mudança contrarreformista – bem como a colagem, a justaposição, a montagem e a fragmentação possibilitavam ao inaciano criar o seu jogo dialético de descobertas a serem realizadas pelo ouvinte de tal discurso. Nesse sentido, o objetivo da contemplação não era o de harmonização entre o espectador e a imagem alegórica, mas de sua consciência. A proposta seria desestabilizar o observador, tirá-lo do estado de reverência para o estado de arrebatamento total. Em tempo, é importante pontuar o quanto a alegoria dos teólogos foi extremamente importante em épocas cujo discurso se caracterizava de forma mais subjetiva, menos literal. Sua presença foi fundamental na estruturação das obras religiosas, mitológicas e históricas, uma vez que enfatizava preceitos morais, cívicos e sociais almejados pelo cristianismo.

Mas o que realmente impressiona na figura oratória de Antônio Vieira é a multiplicidade das imagens que seu cabedal retórico permite assim como a existência de tantos esquemas e figuras retóricas fundamentais para a manipulação do *páthos* –, e de como se organizam e se desdobram dentro da argumentação retoricamente bem construída. E tal argumentação vieiriana é furiosa corredeira, é tempestade que transbordaria persuasão. Em síntese, durante todo o processo de pesquisa foi possível observar que a substancialização dos dispositivos da retórica antiga (na obra de Vieira) traz o espiritual em forma palpável para os sermões, sem que este seja um *pároikos* (do grego *πάροικος*, estrangeiro, forasteiro) ou mesmo algo distante para seu auditório; ao contrário, deixava claro que era algo que permeava tudo em redor. A engenhosidade do pregador devia servir a essa designação: a de “ser *disegno*” de Deus, pois “tudo prega”. O ser da sensação, o “corpo da percepção” e do afeto, surgindo como a unidade ou

a multiplicidade daquele que sente, e também dos sentidos. Seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam, é a carne que vai se libertar (se desprender) ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência. E, em se tratando de Vieira, carrega também a experiência espiritual.

Para definir as transliterações metafóricas vieirianas é preciso contemplar esse retórico rigor que o inaciano deu ao gosto do chamado Barroco, à imagética e à autodesignação – a fim de destinar sua mensagem ao objetivo desejado. Pois foi na encruzilhada de sentidos que Vieira adquiriu seus lances mais brilhantes, aplicados nesse “xadrez de estrelas” que era o seu discurso retórico. Mais do que buscar uma beleza poética que causasse um efeito surpresa e evidenciasse a destreza e o virtuosismo de seu arquiteto, o inaciano procurava imprimir nos sentidos e transportar a todos o quanto pudesse para a sua realidade retoricamente construída – com uma metafísica ornada e fulgurante.

Partindo para o nosso recolhimento definitivo, podemos afirmar que dissecar, portanto, uma imagem alegórica utilizada por Antônio Vieira significa abordá-la não pela forma como ela é olhada, mas considerá-la também pelo ponto de vista de como ela olha o mundo em questão e o projeta, podendo assim se debruçar na sua verdadeira vocação que é ir além de sua visibilidade evidente e transcodificar o ensinamento espiritual que deseja estabelecer. Trata-se de entendê-la a partir das suas reverberações. Portanto, o ensinamento pretendido pelo jesuíta com as imagens alegóricas ia além da mera exposição de algo que fora previamente “instruído”. Em Vieira, isso não implica uma quebra da obediência ao que foi determinado, apenas não era um mero ato explicativo das coisas. Vale, por fim, ratificar que o ensinamento contido na alegoria construída pelo jesuíta surgia como uma novidade ainda mais fresca, como algo a ser ainda desvelado.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. *A doutrina cristã*. Tradução de A. de Oliveira. São Paulo: Paulinas, 1991.
- AMBROSIUS. *De officiis ministrorum*, Liber II, nn. 137-143.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Anamorphoses. Les perspectives dépravées*, Paris: Flammarion, 1996. 2 vols.
- BORROMEO, Carlo. *Instructiones fabricae et supellectillis ecclesiasticae*. Tradução de Evelyn Voelker. Book I and Book II. A translation with commentary and analysis. Disponível em: scritti_borromeo.pdf (memofonte.it). Acesso em: 5 out. 2022.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. Tradução de Ana Lúcia M. de Oliveira e Maria Cristina Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. Pós-moderno e barroco. *Cadernos do Mestrado / Literatura*, Rio de Janeiro: EdUERJ, n. 8, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. Ler & ver: pressupostos da representação colonial. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. [S.1.], n. 3, p. 75-90, dez. 2000.
- HANSEN, João Adolfo. A constituição do corpus da correspondência de Vieira. In: VIEIRA, Antônio. *Cartas do Brasil (1626 – 1697)*. São Paulo: Hedra, 2003.
- HÄRING, Nicholas Martin. (Ed.). *Commentaries on Boethius by Thierry of Chartres and his school*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1971.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- KLEIN, R. A teoria da expressão figurada nos tratados italianos sobre as *imprese*, 1555–1612. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 117-140.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação de tradução de Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

Quando as literaturas se encontram

LICHTENSTEIN, Jacqueline *A cor eloquente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. Sobre o cratilismo em alguns sermões de Antônio Vieira. In: DIAS, Rosa *et alii*. (Org.). *Arte brasileira e filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007. p. 58-67.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. A retórica dos efeitos e dos afetos no *theatrum sacrum* de Antônio Vieira. In: PEREIRA, Belmiro; VÁRZEAS, Marta. (orgs.). *Retórica e teatro: a palavra em ação*. Porto: Universidade do Porto, 2010. p. 31-42.

PASCAL, Blaise. *Da arte de persuadir*. Tradução de R. Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2005.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora Unicamp, 1994.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. 2ª ed. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POMPA, Cristina. *Religião como tradução: missionários, Tupi, e Tapuias no Brasil colonial*. São Paulo: EDUSP 2003.

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingenua elocutione che serve à tutta l' arte oratoria, lapidaria; et simbólica esaminata co' principii del divino Aristotele*. 5. impr. Torino: Bartolomeo Zavatta, 1670. Texto reeditado por Ezio Raimondi. *Scelta*. Torino: Einaudi, 1978.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello e Irmão, 1951.

VIEIRA, Antônio. *História do futuro*. Introdução, atualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

VITRUVIO. *On architecture*. Tradução de Frank Granger. London: William Heinemann LTD; New York: G. P. Putnam's Sons, 1931. 2 vols.

JEAN LORRAIN NA IMPRENSA BRASILEIRA (1880 – 1920): ESCRITOS E ESCÂNDALOS

Daniel Augusto Pereira Silva

Jean Lorrain no Brasil

Ao publicar, em 1956, seu estudo sobre a vida literária brasileira nos anos 1900, o crítico Brito Broca (2004) parece se surpreender com a quantidade de vezes em que menciona o nome de Jean Lorrain. Após mais de trezentas páginas, ao longo das quais fizera uma dezena de citações ao escritor francês, decide incluir uma longa nota de rodapé sobre o autor. Nela, revela a discrepância entre a popularidade de Lorrain entre nossos ficcionistas do período e a posteridade de seus textos, que considera obliterados tanto na França quanto no Brasil:

O nome de Jean Lorrain, que tem figurado tantas vezes nas páginas deste livro, parecerá estranho à maioria dos leitores. É um escritor inteiramente esquecido, mesmo na França. [...]

Pergunte-se a nossos escritores que já dobraram a casa dos cinquenta quem foi Jean Lorrain e todos se lembrarão, encontrando-se nesse número, naturalmente, um Agripino Grieco. Foi João do Rio quem mais contribuiu para a vulgarização do autor de *Monsieur de Phocas* no Brasil, deixando-se influenciar por ele não somente nas crônicas e nos contos, como nas próprias atitudes, no tipo que posava com a intenção preconcebida de chocar, de irritar o ambiente. Para compreensão do próprio João do Rio e do nosso “1900” literário, parece-nos indispensável recordar em poucas linhas a figura e a obra de Lorrain. (BROCA, 2004, p. 324)

O diagnóstico de Broca chama a nossa atenção por três motivos: primeiro, porque indica, sem hesitar, como os escritores brasileiros de meados do século XX – e mesmo uma figura de prestígio, como o

crítico Agripino Grieco – estavam familiarizados com o nome de Jean Lorrain, uma personagem não canônica das letras francesas e cuja carreira fora marcada por diversas polêmicas; segundo, porque o associa a João do Rio, também conhecido por sua produção contística decadente e pela prática do jornalismo; e, terceiro, porque apresenta uma recepção não apenas à obra de Lorrain, mas, sobretudo, à sua figura, que teria inspirado comportamentos chocantes – na perspectiva do analista, imitados pelo autor carioca.

A avaliação de Broca nos sugere, portanto, a relevância de Jean Lorrain para a vida literária brasileira do início do século XX. Nesse sentido, explorar a recepção ao escritor no Brasil abre um caminho para melhor entendermos a literatura decadente produzida em nosso país. Outras pesquisas, mais recentes, como as de Marcus Salgado (2007), Luciana Tavares (2008) e Fabiano de Azevedo (2010), têm reforçado essa percepção, destacando os múltiplos diálogos estilísticos e temáticos existentes entre a obra do francês e a de João do Rio. Em geral, tais investigações promoveram comparações entre os textos – em especial, os contos e as crônicas – e as figuras públicas de ambos os autores. Para além da análise de aspectos narrativos e discursivos comuns às produções dos dois homens de letras, Azevedo identificou 25 obras de Lorrain, advindas da doação da biblioteca de João do Rio, no acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro¹.

Para ampliar os conhecimentos nessa área, buscamos outro tipo de fonte e de metodologia. Tomamos o acervo de periódicos da Biblioteca Nacional, disponível na Hemeroteca Digital da instituição, como base principal para investigar a recepção a Jean Lorrain no país entre os anos de 1880 e 1920. Dois critérios pautaram a escolha por esse recorte temporal: inicialmente, levamos em consideração o início da carreira de Lorrain como escritor. Naquela década, ele intensifica as idas de sua cidade natal, Fécamp, na Normandia, a Paris, para se integrar aos meios literários da capital (cf. ANTHONAY, 2005). É em 1882, por exemplo, que publica seu primeiro livro, uma recolha de poemas intitulada *Le sang des dieux*. No mesmo período, passa a contribuir para

1 Azevedo (2010) lista as seguintes obras de Lorrain na Biblioteca João do Rio: *Les lépillier* (1885); *Dans l'oratoire* (1888); *Buveurs d'âmes* (1893); *Sensations et souvenirs* (1895); *Un démoniaque* (1895); *Poussières de Paris* (1896); *L'ombre ardente* (1897); *Âmes d'automne* (1898); *Heures d'Afrique* (1899); *Histoire de masques* (1900); *Monsieur de Phocas* (1901); *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902); *Quelques hommes* (1903); *Propos d'âmes simples* (1904); *La Maison Philibert* (1904); *Fards et poisons* (1904); *L'École des vieilles femmes* (1905); *Heures de corse* (1905); *Le crime des riches* (1905); *Madame Monpalou* (1906); *Ellen* (1906); *Le tréteau* (1906); *Hélie, garçon d'hôtel* (1908); *Maison pour dames* (1908); *Pelléastres* (1910). Nós organizamos os livros em ordem cronológica, pelo ano de publicação, e corrigimos, quando necessário, a grafia dos títulos informados pelo pesquisador.

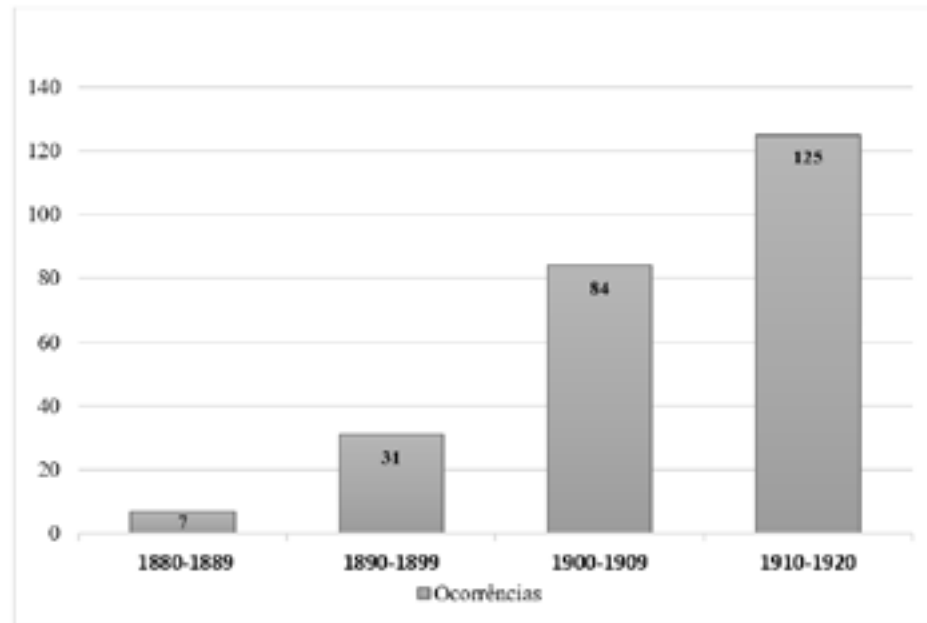
pequenas revistas, dentre elas *Le décadent* e *Le chat noir*. Em seguida, mesmo considerando o falecimento do escritor em 1906, constatamos que seus escritos continuaram sendo comentados na imprensa brasileira ainda por muitos anos. Por fim, é importante destacar que houve publicações póstumas de obras de Lorrain na França.

Este trabalho parte, ainda, das conclusões alcançadas em minha tese de doutorado, cujo corpus ficcional englobava narrativas decadentes brasileiras e francesas, dentre elas o volume de contos *Sensations et souvenirs* (1895), de Lorrain (cf. SILVA, 2023). Ao examinar as funções e formas do grotesco nos textos da decadência, foi possível notar não apenas a afinidade da produção do escritor com essas poéticas, como também sua recepção na literatura brasileira. Observou-se, por exemplo, como *Dentro da noite* (1910), de João do Rio, estabelece um profícuo diálogo com a obra do francês. Além disso, a presente investigação se insere num projeto de pesquisa das relações entre a literatura *fin-de-siècle* na França e no Brasil por meio tanto da comparação formal de textos literários quanto da análise de críticas, traduções e recepções de autores em periódicos². Trata-se de um esforço cada vez mais almejado por pesquisadores de diferentes países, que demonstram como os textos finiseculares circularam e foram lidos internacionalmente.

As menções a Jean Lorrain na imprensa brasileira, entre 1880 e 1920, conforme o acervo disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, ocorreram em 13 estados brasileiros (Alagoas, Amazonas, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo) e, quantitativamente, compõem o seguinte quadro:

2 É ilustrativa dessa empreitada a apresentação dos resultados preliminares deste trabalho durante a “IX Jornada de Pesquisa do Grupo ARS (Arte Realidade Sociedade)” (CNPq/FBN), organizada pelo Prof. Dr. Pedro Paulo Catharina (UFRJ) e por mim, em agosto de 2023. O tema central do encontro foi “A literatura nos periódicos: o que revelam os acervos”.

QUADRO 1 – Menções a Jean Lorrain na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (1880 – 1920)



Fonte: O autor, 2023.

Esses números comportam algum grau de imprecisão e devem ser tomados com cautela, pois, por vezes, há ocorrências que se repetem e disparidades também no acervo disponível para consulta em cada década. Além das atualizações no sistema da hemeroteca, que incluem novos periódicos, e de inconsistências no sistema de identificação de palavras-chave, existe a possibilidade da circulação de textos de Lorrain assinados com alguns de seus pseudônimos, como “Raitif de la Bretonne”, que ainda não pudemos verificar³. De toda forma, os dados servem para dar a dimensão dessa recepção, que, comparativamente, não se aproxima à de autores bastante comentados no Brasil como Georges Ohnet e Émile Zola (cf. SANTOS; CATHARINA, 2023; MARTINS, 2023). Embora numericamente inferior, ela não fica tão distante das referências a outros importantes autores finis-seculares, como Joris-Karl Huysmans, nesses mesmos períodos (cf. VIEIRA, 2016).

As ocorrências sugerem um aumento na popularidade de Lorrain conforme o passar das décadas, atingindo o valor mais alto, na série escolhida, após sua morte. É também notável o quanto as referências

³ Na pesquisa, observamos, contudo, diferentes modos de referência ao autor, tais como “João Lorrain” e a alusão apenas a seu sobrenome.

ao escritor espalham-se pelas diferentes regiões do país. Este é, portanto, o caso de um autor lido e comentado por um conjunto restrito de escritores e intelectuais brasileiros, mas, como veremos, em contextos e com consequências relevantes.

Escritos: a literatura de Lorrain

Na análise das referências a Lorrain na imprensa brasileira, salta aos olhos a quantidade de obras do autor que são indicadas em críticas, anúncios de venda de livros, notícias de publicação e breves resenhas. Ao todo, entre 1880 e 1920, elas chegam quase ao número de 30 – mais precisamente, 29 obras, de vários gêneros, são mencionadas. Multifacetado, o escritor é tratado como poeta, cronista, romancista, contista, dramaturgo e libretista. Sua produção para o teatro e para ópera ganha destaque no final do século XIX; já nos primeiros anos do XX, seus textos em prosa, sobretudo os volumes de contos e os romances, passam ao primeiro plano.

É importante ressaltar que essa recepção ocorre desde os anos 1880, quando o escritor iniciava sua participação nos grupos decadentes na França. Na *Tribuna literar* (MA), há um ensaio assinado por Gama Rosa (1888) em que se descrevem as ideias, os membros e alguns dos textos veiculados pelo periódico *Le décadent*. Corretamente listado como um dos colaboradores da empreitada, Lorrain é apontado entre os “Decadentes mais notáveis, por obras já publicadas” e como “o autor do volume de versos [Les] *Griseries*” (ROSA, 1888, p. 2). Embora não possamos afirmar que Rosa tenha efetivamente lido os poemas da recolha, essa era, àquela altura, uma das obras mais recentes do escritor, editada em 1887 e seguida apenas por *Dans l'ora-toire* (1888). Em todo caso, estamos diante de uma recepção bastante contemporânea das atividades dos grupos da decadência na França, pois *Le décadent* iniciara suas atividades poucos anos antes, em 1886, e duraria até 1889, passando de jornal à revista. Atentos aos debates e lançamentos literários na Europa, alguns brasileiros acompanhariam as publicações de Lorrain, com maior ou menor profundidade, desde seus primeiros passos como escritor até o fim de sua vida.

Anos mais tarde, uma crônica de João do Rio (1903), publicada na *Gazeta de notícias* (RJ) e intitulada “O Brasil lê”, destacaria a atenção dispensada ao francês no Brasil. Nela, o escritor transcreve trechos de conversas com alfarrabistas e proprietários de livrarias cariocas para saber se os brasileiros estariam lendo e qual tipo de obra prefeririam. Ao entrar em contato com o livreiro Jacinto, da Livraria

Garnier, recebe a seguinte resposta, que, se tomarmos o relato como fidedigno, sugere certa popularidade de Lorrain no país:

Vende-se cada vez mais.

– E o livro estrangeiro?

– A tendência é para os estudos sociais, para os estudos fisiológicos, para as monografias rápidas que instruem. Livros de idealização, romance ou poesia, só com a *réclame* estrangeira. O Brasil recebe a maioria desses romances, antes de eles aparecerem em Paris, mas naturalmente acompanha o gosto da Cidade Luz. É enorme a voracidade dos brasileiros para os livros que cheiram a carne, que contam nudezes de perversidades sexuais. O Willy, o Jean Lorrain, são dos mais lidos hoje. Para satisfazer a fome insaciável mandamos buscar o livro com fotografias, os álbuns, as literaturas mórbidas... Os escritores conhecidos continuam porém tendo grande venda, e manda-se buscar teatro, peças, críticas... (RIO, 1903, p. 1)

Em 1913, contudo, o gerente da Livraria Garnier, Émile Izard concederia uma entrevista ao *Correio da noite* (RJ) a fim de responder ao mesmo tipo de questionamento. Nessa ocasião, afirma que “dos autores muito finos, Remy de Gourmont e Jean Lorrain, só são lidos por um reduzido número de intelectuais” (OS EDITORES..., 1913, p. 1). Nessa diferença de visões, podemos supor ou uma mudança no público-leitor de Lorrain num período de dez anos ou – o que nos parece mais provável, pelos dados da própria imprensa – julgar que suas obras de fato foram mais lidas por um grupo restrito, mas de prestígio, formado por outros escritores, críticos e jornalistas.

A despeito do público majoritário, publicam-se traduções de textos de Lorrain na imprensa brasileira desde, pelo menos, 1896. Embora a língua francesa fizesse parte da educação formal dos colégios das elites brasileiras, facilitando a leitura de obras no original, a passagem para o português aumentava as chances de os livros alcançarem um público leitor mais amplo. Ser traduzido é, ainda, um sinal de reconhecimento literário e uma indicação de que se deseja difundir uma forma literária num determinado país. Como defende Pascale Casanova (2002, p. 169), “a tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário”.

Conforme indicado no Quadro 2, as traduções formam um conjunto de dez escritos vertidos, integral ou parcialmente, para o nosso idioma. Em sua maioria, são contos e crônicas, esteticamente bastante diferentes entre si, que apresentam experiências de viagem, dramas urbanos, narrativas picantes, fantasias e lendas, além de

histórias tipicamente decadentes. A partir deles, podemos constatar que o interesse pela obra de Lorrain na imprensa brasileira não se limitou a um gênero literário específico nem apenas à poética decadente, apesar da prevalência de textos em prosa afins aos temas e ao estilo da decadência.

QUADRO 2 – Traduções de textos de Jean Lorrain publicadas na imprensa brasileira (1880 – 1920)

ANO DA TRADUÇÃO	TÍTULO DO TEXTO	GÊNERO	TRADUTOR(A)	PERIÓDICO
1896	“Os neurastênicos”	Crônica	Alter Ego (Jaime de Séguier)	<i>Jornal do comércio</i> (RJ)
1898	“O kaiser em Veneza”	Crônica	Alter Ego (Jaime de Séguier)	<i>Correio de Minas</i> (MG)
1898	“O viático”	Crônica	Não indicado	<i>O resistente</i> (MG)
1901	<i>Monsieur de Phocas</i> [Trecho]	Romance	Não indicado	<i>Correio da manhã</i> (RJ)
1902	“A princesa Otilia”	Conto	Não indicado	<i>Correio da manhã</i> (RJ)
1902	“O palácio de neve”	Conto	Astolfo Marques	<i>Pacotilha</i> (MA)
1903	“A escolha de um marido”	Conto	Não indicado	<i>Diário de Pernambuco</i> (PE)
1905	“O preço de um noivo”	Conto	Não indicado	<i>Diário da tarde</i> (PR)
1909	“Um baile de máscaras”	Conto	Não indicado	<i>Jornal do Brasil</i> (RJ)
1911	“A bela turca”	Conto	Maria Natividade Fimenez (sic)	<i>Jornal do Brasil</i> (RJ)

Fonte: O autor, 2023.

Em 1896, publica-se a tradução de uma crônica de Lorrain, doravante intitulada “Os neurastênicos”, numa seção do *Jornal do comércio* (RJ) dedicada à imprensa estrangeira. Essa coluna é assinada por Alter Ego (1896), pseudônimo atribuído ao português Jaime de Séguier (cf. LUSO, 2002). O texto francês é integrado à coluna: recebe uma breve introdução, que justifica a escolha de Séguier, e apresenta um resumo do que o leitor encontraria nas linhas subsequentes. Após a contribuição de Lorrain, há ainda uma observação do jornalista do periódico brasileiro. Tanto o preâmbulo quanto o comentário final destacam, negativamente, os exageros de figuras decadentes, como os

neurastênicos, cuja artificialidade seria ridícula e engendraria modas literárias exasperantes:

Para lhes dar ideia de uma forma atual de *esnobismo* que está grassando intensamente em Paris, o esnobismo neurastênico, não resisto ao prazer de desgastar de uma crônica, cinzelada como um colar indiano, de Jean Lorrain, a seguinte deliciosamente irônica descrição de um *interior* decadente, habitado por um casal de *Kamchatka*, como diria Léon Daudet, isto é, de nevróticos dos dois sexos, levando ao exaspero a mania literária do simbolismo, do pré-rafaelismo, do maeterlinckismo e de todas as últimas invenções da moderna decadência.

[...].

Todas as épocas têm o seu preciosíssimo ridículo. Quando surgirá um Molière para nos fazer rir um pouco à custa da atual? (ALTER EGO, 1896, p. 1)

Dois anos depois, em 1898, outra crônica de Lorrain surge, desta vez no *Correio de Minas* (MG), também em seção assinada por Alter Ego (1898). O texto trata da viagem de Guilherme II, o “Kaiser” alemão, à Veneza. A cidade italiana seria, aliás, um dos temas recorrentes dos textos de Lorrain, conforme indicam diversos comentaristas brasileiros no período. Supomos que essa crônica tenha aparecido, primeiro, no *Jornal do comércio* e, em seguida, fora republicada pelo *Correio de Minas*, mas ainda não foi possível encontrá-la no periódico fluminense. No mesmo ano, trechos de uma outra crônica do escritor sobre suas viagens na Itália são publicados no *O resistente* (MG), dessa vez sem autoria da tradução indicada (cf. O VIÁTICO, 1898).

Em 1901, há uma ocorrência relevante para a recepção da decadência no Brasil, sobre o qual falaremos posteriormente em mais detalhes, que é uma recensão sobre o principal romance decadente de Lorrain, *Monsieur de Phocas* (1901), lançado naquele mesmo ano na França. A obra tem alguns parágrafos traduzidos e publicados no *Correio da manhã* (RJ). Nesse mesmo periódico, um ano depois, é publicado o conto “A Princesa Otília”, também sem indicação do tradutor (cf. LORRAIN, 1902a). Trata-se da versão em português de “La princesse Ottilia”, uma das narrativas de *Princesses d’ivoire et d’ivresse* (1902). Quando comparamos a data de lançamento do livro, na França, e a de tradução do texto no jornal brasileiro, notamos que as duas ocorreram no mesmo ano, o que reforça a ideia de uma recepção bastante contemporânea da produção do escritor.

Se até esse momento as traduções estiveram mais concentradas no sudeste do país, elas se espalham para outros estados a partir de 1902. Há, por exemplo, a publicação do conto “O palácio de neve”, na

Pacotilha (MA), com tradução de Astolfo Marques (cf. Lorrain, 1902b). Já em 1903, o conto “A escolha de um marido”, tradução de “Le choix d’un mari”, retirado de *L’école des vieilles femmes* (1905), é publicado no *Diário de Pernambuco* (PE) (cf. Lorrain, 1903). Em 1905, o *Diário do Paraná* (PR) publica “O preço de um noivo”, também sem indicar o nome do tradutor (cf. LORRAIN, 1905). Finalmente, duas traduções aparecem no *Jornal do Brasil* (RJ): em 1909, na semana do carnaval, publicam o conto “Um baile de máscaras”, um texto plenamente inserido na poética decadente, cuja ação também se passa durante festejos carnavalescos (cf. LORRAIN, 1909). Depois, com tradução de Maria Natividade Fimenez (sic), o conto “A bela turca” é publicado em 1911 (cf. LORRAIN, 1911).

O acervo de periódicos traz outra informação importante sobre as traduções de Lorrain no Brasil. Em setembro de 1911, anuncia-se, n’*A opinião pública* (RS), a venda do livro de contos *O crime dos ricos*, em português. O volume fora publicado em Lisboa, editado pela Bertrand, em “tradução livre” de Moraes Rosa. Por aqui, ele seria vendido tanto pela Livraria Comercial, que faz menção ao almanaque da editora portuguesa, quanto pela Livraria Americana. O anúncio se insere numa seção de recomendações de leitura, que recebe o curioso título de uma obra, também anunciada na lista e atribuída a Mme Drakopotine: “Tudo que as meninas solteiras e senhoras casadas devem saber” (TUDO..., 1911, p. 3). Ao longo dos anos subsequentes, *O crime dos ricos* seria anunciado, igualmente, em jornais de Pernambuco (cf. LIVROS..., 1911). É possível levantar a hipótese de que o livro, composto por narrativas decadentes que têm como cenário principal a Côte d’Azur, também circulou no Rio de Janeiro, tendo em vista a importância política e literária da capital fluminense.

Ocorre, ainda, um curioso fenômeno em torno da produção de Lorrain. Durante os anos de 1914 e 1915, especialmente no *Correio paulistano* (SP) e na *Fon-Fon* (RJ), observamos mais de duas dezenas de citações a *frases* do autor, traduzidas para o português. Retiradas de seu contexto original, sem indicação da obra da qual derivam, elas formam uma espécie de conjunto de máximas e de sentenças, com reflexões sobre quaisquer assuntos – tais como a vida, o amor, a paixão, o vício e até mesmo o caráter dos povos⁴. Em geral, ganham reticências, nessas edições, para se transformarem em frases de efeito, que reforçam o aspecto provocante dos textos. Elas circulam de um

4 Essa forma de apropriação e publicação não é exclusiva dos textos de Lorrain. Outros autores têm frases citadas pelos periódicos mencionados, numa prática recorrente na imprensa brasileira do período.

periódico para o outro, em retomadas constantes do que poderíamos chamar de sabedoria mundana:

A estupidez das gentes me revelou a beleza das paisagens... (LORRAIN, 1914a, p. 2)

A volúpia não é, talvez, senão o sorriso da dor... (LORRAIN, 1914b, p. 43)

É uma alegria feroz a que certos velhos têm em constatar a morte dos outros em torno da sua verde senilidade... (LORRAIN, 1914c, p. 39)

Os Russos têm alma de criança. São instintivos e impulsivos. Milionários ou famintos, todos homens e mulheres, surgem fantástico, acariciantes, sedutores, enganadores... E todos são eslavos até o fim das unhas... (LORRAIN, 1914d, p. 26)

Um homem que se parece conosco nos compromete sempre... (LORRAIN, 1914e, p. 9)

Pior que o medo de morrer é o horror de viver. (LORRAIN, 1915, p. 36)

Para além das frases, comentadores brasileiros ressaltam o romance *Monsieur de Phocas*, um dos principais de Lorrain e obra fundamental da literatura decadente francesa. É importante destacar que a obra foi anunciada na imprensa da França em julho de 1901 (cf. ANTHONAY, 2005). No mesmo ano, apenas quatro meses depois, em novembro, o *Diário da manhã* (RJ) publica uma breve resenha sobre ela, incluindo a tradução de alguns de seus parágrafos. A narrativa será mencionada algumas vezes em crônicas de João do Rio, em comentários críticos sobre o escritor carioca, bem como em paráfrases e textos satíricos.

Para ilustrar essa recepção, destacamos, primeiramente, o comentário publicado no *Diário da manhã* que aponta para a originalidade do romance e seu aspecto transgressivo:

Monsieur de Phocas, de Jean Lorrain, é um livro de feitiçarias.

Este senhor Phocas é um homem que anda à procura de um *olho verde* e que se torna assassino, irritado, por ver que a vida não corresponde aos nossos sonhos... Até aí nada de extraordinário; mas o que dá a este livro a sua feição original é o meio furiosamente feiticeiro em que evolui o seu herói:

hipnotismo, nevrose, bruxedos, magia, filtros perturbadores, venenos dissolventes, embriaguez delirante e terrível, decomposições morais – tudo aí se encontra.

Um modelo de visão fantástica e macabra: [...]. (NO EXTERIOR, 1901, p. 2)

O interesse pelo romance se verifica também no periódico *A província* (PE). M. Magalhães (1910, p. 1) publica, em forma de poema, o que chama de “paráfrase de *Monsieur de Phocas*”. Nela, um jovem poeta, caracterizando-se como anormal, revela seu profundo mal-estar com a existência, que teria sido suscitado pela leitura de um livro de Alfred de Musset. Ao longo de quatro estrofes, confessa nunca ter realmente amado as mulheres e ter perdido seus dias, para citar suas palavras, nos “antros e precipícios” e na “cidade dos vícios” (MAGALHÃES, 1910, p. 1). O conteúdo do texto e a intertextualidade explícita com o romance de Lorrain exploram o tema da sexualidade atormentada, aqui tomada numa dimensão trágica, de perdição e profunda alteridade. Sua primeira estrofe indica o tom geral da composição:

Não sei bem definir a minh'alma de esfinge,
E esta desilusão que, atroz, me cerca e cinge.
Há algo de mim de esquisito, estranho e complicado,
Como viver sob esse incertíssimo estado?
Os sonhos maus, e que espantam, bem por certo,
Agradam-me. Ando já de um abismo bem perto.
Olho a vida, sorrindo, e ao mesmo tempo, seísmo!
Sim, porque já estou nas bordas de um abismo.
Leio Musset e choro. E por que, lendo hoje o poeta
Que nunca li, sinto essa angústia tão secreta,
Que a alma me fera, em seus mais íntimos refolhos?
Por que se encham, assim, de lágrimas, meus olhos?
Livro, por que te abri? Por que assim tão sentido
Eu estremeço e soffro e vibro comovido?
Meu coração, por que estás cheios de enganoso?
E eu, que nunca chorei uma vez, em vinte anos!...
(MAGALHÃES, 1910, p. 1)

Num outro registro, satírico, está a história “O meu jovem amigo”, divulgada pela *Fon-Fon* (RJ), em 1915, sem assinatura. Nesse caso, o narrador apresenta um homem, que, apesar de não ter nenhum dinheiro, esforça-se para parecer *chic*. Ele veste roupas de outras pessoas, usa luvas amarelas e decora frases com palavras do inglês e do francês, não obstante seu conhecimento precário dos dois idiomas. O nome de Jean Lorrain é mencionado como o autor mais citado pelo

personagem, que, tal qual o escritor francês, diz-se admirador dos pintores Gustave Moreau e Burne-Jones. Em determinado momento do relato, depois de encontrar por acaso com o narrador numa situação embaraçosa, o jovem é descrito como um leitor de *Monsieur de Phocas*. Associando-se, metonimicamente, a Lorrain e ao protagonista do romance, essa menção é mais uma indicação do perfil extravagante, efeminado e possivelmente homossexual do amigo:

Depois que lhe aconteceu essa desgraça, anda a evitar-me diariamente. Hoje, porém, encontrei-o no bonde e paguei-lhe a passagem. Voltou-se para ver quem era, talvez na esperança de que fosse um homem *chic*, e deu de cara comigo: açucou o olho bambo, e, com o indicador de mão que segurava um exemplar brochado de *Monsieur de Phocas*, fez uma leve côcega no ar em minha honra. (O MEU JOVEM AMIGO, 1915, p. 35)

Por suas obras decadentes e pela suposta semelhança de seus comportamentos, a recepção a Jean Lorrain passa por recorrentes comparações com João do Rio também na imprensa brasileira. Em muitas ocorrências, sobretudo nas críticas a obras do autor carioca, discute-se o tema da imitação, a tal ponto que alguns comentadores classificam Rio como um “Lorrain carioca” (SARDÔNICAS..., 1918, p. 9). Fica patente que as análises sobre a carreira do francês são feitas, muitas vezes, a partir dessa associação, o que também vale, no sentido contrário, para a própria trajetória literária do brasileiro.

É comum que as críticas se expandam para a biografia dos autores, seja pela proximidade de seus nomes artísticos (Paul Duval se torna Jean Lorrain; Paulo Barreto, João do Rio)⁵, seja pelas escolhas vestimentares dos dois, seja, ainda, pelos rumores de que ambos seriam homossexuais. Cria-se até mesmo uma espécie de tríade literária, mobilizada diversas vezes para explicar as obras desses escritores: Oscar Wilde, Jean Lorrain e João do Rio estariam em afinidade na literatura, em suas sensibilidades artísticas, em suas posturas públicas e também no campo da sexualidade. Em alguns momentos, outros escritores são incluídos nessa listagem, tais como João de Minas, que é descrito, em certa crítica, como uma espécie de João do Rio e, portanto, um Jean Lorrain de segundo grau (cf. O DIÁRIO..., 1917); e, também, o espanhol Antonio de Hoyos, reconhecido pela sua produção decadente (cf. FATOS E..., 1913).

⁵ Para João Carlos Rodrigues (2010), o nome “João do Rio” evocaria, na verdade, o pseudônimo do jornalista francês Pierre Véron, mais conhecido como Jean de Paris.

Essas associações ficam evidentes em diversos textos da imprensa, e indicamos aqui, brevemente, dois deles, bastante representativos. O primeiro é do escritor Elísio de Carvalho, também autor de obras afins à poética decadente, como *Five o'clock* (1909). Ao preparar um longo perfil crítico de João do Rio para o *Correio paulistano*, Carvalho (1906) reforça as relações de muitas camadas entre Wilde, Lorrain e o carioca:

Paulo Barreto lembra, numa flagrante analogia, Oscar Wilde, o poderoso criador do *Portrait of Dorian Gray* e Jean Lorrain, este último sobretudo, com quem tem afinidades de caráter e forte semelhança como significação literária.

A influência do bizarro artista de *Maison Philibert* e de *Monsieur de Phocas* é forte, evidente, palpável, apesar de todas as denegações contrárias. Os livros de João do Rio, no estilo, na forma, na composição e nas ideias, lembram a cada passo o mais célebre dos cronistas parisienses [...]. (CARVALHO, 1906, p. 2)

O segundo é de autoria do próprio João do Rio (1916), que comenta a questão dez anos depois da morte de Lorrain e do perfil estruturado por Carvalho. A crônica é intitulada, não por acaso, de “Imitação”. Imaginando um diálogo na rua com um de seus conhecidos, o escritor se afasta, com ironia, dessas leituras:

– Um cavalheiro disse um dia que parecias Jean Lorrain. Tu pareces tanto um Jean Lorrain como a Praia da Saudade com a Torre Eiffel. Há meio de dizer que não pareces Jean Lorrain?

– Passei a ser a cópia do Oscar Wilde filho. (RIO, 1916, p. 11)

Escândalos: a figura de Lorrain

Se a produção literária de Lorrain é tratada nos periódicos brasileiros desde suas participações nos grupos decadentes, também ganham destaque suas polêmicas na França de quando ainda buscava se integrar a grupos literários. Até o momento, a primeira referência ao autor que identificamos data de 11 de maio de 1887, no *Jornal do comércio* (RJ). Nela, narra-se o duelo, com espadas, entre Lorrain e o escritor René Maizeroy, por conta de um artigo de imprensa em que Lorrain descreveu Maizeroy como um corruptor de meninas, num dos tantos de seus textos dedicados a atacar reputações (cf. NOTÍCIAS..., 1887).

Ao longo de sua carreira, o francês se envolveria em duelos com outras figuras, sendo uma delas Marcel Proust, numa disputa, em 1897, felizmente, sem vítimas. O caso de Maizeroy parece ter interessado à imprensa brasileira menos pela individualidade dos escritores e mais pelo *fait-divers* do duelo entre homens de letras europeus, já que Lorrain ainda não era tão conhecido por aqui nesse período.

Há outros casos de repercussão no Brasil, que também valem a menção. Em 1892, Xavier de Carvalho (1892, p. 2), correspondente português em Paris, destaca, n' *O país* (RJ), o caso da multa ao *Echo de Paris* e ao *Gil Blas* por terem publicado contos de Lorrain julgados como um “ataque contra a moral”. O ano de 1903 trouxe mais polêmica importante na vida do autor: o processo judicial movido pela pintora Jeanne Jacquemin, pois Lorrain escrevera um *portrait* julgado difamatório pela artista. O resultado dessa disputa judicial, que é noticiada, no Brasil, pelo *Correio da manhã* (RJ) e n' *A Federação* (RS), é a derrota de Lorrain, obrigado a pagar uma multa de mais de 50 mil francos (cf. CARVALHO, 1903; JEAN..., 1903). Em 1905, ocorre nova polêmica com consequências legais e repercussão no Brasil: Lorrain é acusação de plágio pelo jornalista Georges Daniel, em razão da publicação da crônica-reportagem “La tournée des grands-ducs” (cf. UM ESCÂNDALO..., 1905; ANTHONAY, 2005).

No ano seguinte, em 30 de junho, Lorrain falece em Paris, e alguns jornais brasileiros publicam obituários. N' *O país* (RJ), por exemplo, descrevem-no “como um sujeito meio maluco”, que resolveu “fingir de tipo esquisito” e representar “tipos doidamente degenerados” (MORREU..., 1906, p. 1). Ainda que o descreva como “um escritor superiormente aparelhado”, “precioso e raro”, o obituário se encerrava com o seguinte comentário: “trajava com originalidade e tinha modos refinados e fantásticos. E por isso corriam a respeito da sua moralidade boatos vergonhosos...” (MORREU..., 1906, p. 1). É curioso notar que, nesse e em outros textos do tipo, as polêmicas que indicamos não são mencionadas; na verdade, o que vale ao escritor uma avaliação negativa, uma condenação moral, são os “boatos vergonhosos”.

A suposta imoralidade de Lorrain foi constantemente referenciada na imprensa brasileira. Tomemos, como exemplo, o *index* de “romances maus, perigosos ou inúteis para a generalidade dos leitores” publicado pela revista *Vozes de Petrópolis* (RJ)⁶, de orientação

6 Este é o único periódico que não foi examinado a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e, portanto, não está contabilizado no Quadro 1. O acesso foi realizado pela HathiTrust Digital Library. Resolvemos incluí-lo neste trabalho pela sua relevância e por explicitar uma tendência verificada também na fonte principal de consulta.

católica, em 1920 (E.B., 1920, p. 207). Na lista de “novos romances franceses”, dentre os quais alguns de autores que publicaram obras decadentes – como Rachilde, Jean Bertheroy e Octave Mirbeau –, está também *Le crime des riches*, de Lorrain. O livro de contos é classificado, entre parênteses, como “ignóbil” (E.B., 1920, p. 208) e integra essa seleção de obras nocivas. No fim do rol de quase 80 romances a serem evitados – como os de Colette, Henri de Régnier e até mesmo do britânico H. G. Wells –, afirma-se

para estes livros não há necessidade de análise, basta denunciá-los. E, denunciá-los é um dever de cristão. Estas obras tratam tão somente dos instintos brutais da humanidade. Por isso mesmo, são pouco literários, sendo que a fisiologia presta-se pouco aos recursos da arte. Em uma palavra, são obras imorais. (E.B., 1920, p. 207)

O protocolo de leitura biografista e moralizante guia parte significativa da recepção aos escritos de Lorrain no Brasil. As obras são analisadas, muitas vezes, não por seus conteúdos e estilos, mas, sobretudo, pela figura pública do escritor. Nesse contexto, a adoção da poética decadente é compreendida menos como a expressão de um projeto artístico e mais como a representação do estilo de vida do autor, sobretudo no que diz respeito à sua sexualidade. É verdade que o francês se envolveu em polêmicas também para atrair a atenção de leitores e do meio literário de seu país, mas sua produção perde em complexidade quando lida como um espelho de seus comportamentos e controvérsias.

Os dados recolhidos até o momento apontam para a diversidade de menções a Lorrain na imprensa brasileira e merecem ser aprofundados em pesquisas ulteriores. Desejamos examinar mais detidamente as traduções veiculadas nos periódicos e a que circulou em livro por aqui, *O crime dos ricos*, para verificar como foram estruturadas e o que orientou as escolhas tradutórias. A relação entre a obra de João do Rio e a de Jean Lorrain parece-nos, ainda, mais intensa quando estudada a partir dos jornais e revistas. Além disso, é notável como a biografia de autores da literatura decadente, como de Jean Lorrain e Oscar Wilde, especialmente no tema da sexualidade, influenciou e moldou a percepção dos críticos em relação a essa produção. Por fim, a expansão do recorte temporal de investigação para os anos posteriores a 1920 certamente revelará novos materiais, que nos ajudarão a revelar outros aspectos da ficção decadente tanto na França quanto no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALTER EGO. Crônica estrangeira; O jornal dos jornais. *Jornal do comércio*. Rio de Janeiro, ano 75, n. 131, p. 1, 10 maio 1896.
- ALTER EGO. O kaiser em Veneza. *Correio de Minas*. Juiz de Fora, ano V, n. 144, p. 1, 2 dez. 1898.
- ANTHONAY, Thibaut d'. *Jean Lorrain*. Paris: Fayard, 2005.
- AZEVEDO, Fabiano de. A doação da biblioteca João do Rio ao Real Gabinete Português de Leitura: aspectos de uma história pouco conhecida. *Perspectivas em Ciência da Computação*. Belo Horizonte, v. 15, n. 3, p. 233-249, 2010.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. [1956].
- CARVALHO, Elísio de. João do Rio. *Correio paulistano*. São Paulo, n. 15557, p. 2, 9 dez. 1906.
- CARVALHO, Xavier de. Carta parisiense. *O país*. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 3595, p. 2, 1 mar. 1892.
- CARVALHO, Xavier de. Carta parisiense. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, ano III, n. 722, p. 3, 3 jun. 1903.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- E.B. Novos romances franceses. *Vozes de Petrópolis*; Revista quinzenal religiosa, científica e literária. Petrópolis, ano XIV, v. 1, p. 206-207, jan./jun. 1920.
- FATOS e documentos. *O país*. Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 10346, p. 8, 2 fev. 1913.
- JEAN LORRAIN... *A Federação*. Porto Alegre, ano XX, n. 139, p. 1, 6 jun. 1903.
- LIVROS novos. *A província*. Recife, ano XXXIV, n. 243, p. 5, 3 set. 1911.
- LORRAIN, Jean. A princesa Otília. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, ano II, n. 338, p. 3, 18 maio 1902a.
- LORRAIN, Jean. O palácio de neve; Conto de ano bom. Tradução de Astolfo Marques. *Pacotilha*. São Luís, n. 1, p. 1, 1 jan. 1902; n. 2, p. 1, 2 jan. 1902b.
- LORRAIN, Jean. A escolha de um marido. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 79, n. 198, p. 1, 3 set. 1903.
- LORRAIN, Jean. Um baile de máscaras. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XIX, n. 52, p. 7-8, 21 fev. 1909.
- LORRAIN, Jean. A bela turca. Tradução de Maria Natividade Fimenez. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XXI, n. 260, p. 7, 17 set. 1911.
- LORRAIN, Jean. A estupidez das gentes me revelou a beleza das paisagens... In: SANT'ANNA, Nuto. *Letras e Letras*. *Correio paulistano*. São Paulo, n. 18257, p. 2, 18 maio 1914a.
- LORRAIN, Jean. A volúpia não é, talvez, senão o sorriso da dor... *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 23, p. 43, 1914b.
- LORRAIN, Jean. É uma alegria feroz a que certos velhos têm em constatar a morte dos outros em torno da sua verde senilidade... *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 26, p. 39, 1914c.
- LORRAIN, Jean. Os Russos têm... *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 33, p. 26, 1914d.
- LORRAIN, Jean. Um homem que se parece conosco nos compromete sempre... *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 17, p. 9, 1914e.
- LORRAIN, Jean. O preço de um noivo. *Diário da tarde*. Curitiba, ano VIII, n. 1938, p. 1, 8 mar. 1905; n. 1939, p. 1, 9 mar. 1905.
- LORRAIN, Jean. Pior que o medo... *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano IX, n. 50, p. 36, 1915b.
- LUSO, João. A Academia Brasileira e o *Jornal do comércio*. *Revista brasileira*. Rio de Janeiro, fase VII, ano VIII, n. 32, p. 309-313, jul./ago./set. 2002.
- MAGALHÃES, M. Paráfrase de Jean Lorrain. *A província*. Recife, ano XXXIII, n. 314, p. 1, 4 dez. 1910.
- MARTINS, Eduarda Araújo da Silva. Quando a literatura invade a vida social: polêmicas e homenagens a Émile Zola no Brasil durante o Caso Dreyfus. *Itinerários*. Araraquara, n. 56, p. 93-122, jan./jun. 2023.
- MORREU... *O país*. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 7943, p. 1, 3 jul. 1906
- NOTÍCIAS VÁRIAS. *Jornal do comércio*. Rio de Janeiro, ano 65, n. 131, p. 1, 11 maio 1887.
- NO EXTERIOR. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, ano I, n. 157, p. 2, 18 nov. 1901.
- O DIÁRIO de Minas. *D. Quixote*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 15, p. 13, 22 ago. 1917.
- O MEU JOVEM AMIGO. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano IX, n. 17, p. 35, 24 abr. 1915.
- OS EDITORES... *Correio da noite*. Rio de Janeiro, ano VII, n. 236, p. 1, 9 out. 1913.

O VIÁTICO. *O resistente*. São João d'El Rey, ano III, n. 139, p. 1, 23 abr. 1898.

RIO, João do. Imitação. *Revista da semana*. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 25, p. 11, 29 jul. 1916.

RIO, João do. O Brasil lê. *Gazeta de notícias*. Rio de Janeiro, ano XXX, n. 329, p. 1, 26 nov. 1903.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio; vida, paixão e obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROSA, Gama. Os Decadentes; Nova escola literária. *Tribuna liberal*. São Luís, ano I, n. 9, p. 2, 9 dez. 1888.

SALGADO, Marcus. *A vida vertiginosa dos signos*. São Paulo: Editora Antiqua, 2007.

SANTOS, Rose Rocha; CATHARINA, Pedro Paulo. O teatro de Georges Ohnet: drama realista ao melodrama de costumes? In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice. *Literaturas francófonas VII: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023. p. 440-465.

SARDÔNICAS MUTAÇÕES. *A.B.C.* Rio de Janeiro, ano IV, n. 188, p. 9, 12 out. 1918.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *O grotesco e a ficção fin-de-siècle na França e no Brasil (1880 – 1920)*. 2023. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

TAVARES, Luciana. *Jean Lorrain e João do Rio: inovações e confronto entre escritores e estetas da modernidade*. 202f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TUDO... *A opinião pública*. Pelotas, ano XVI, n. 208, p. 3, 12 set. 1911.

UM ESCÂNDALO LITERÁRIO. *Gazeta de notícias*. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 238, p. 2, 26 ago. 1905.

VIEIRA, Glaucia Benedita. *A recepção crítica de J.-K. Huysmans em periódicos no Brasil (1884 – 2013)*. 259 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2016.

A NECESSIDADE HUMANA DA FABULAÇÃO A PARTIR DO SIGNO DA FERIDA EM *CORPO DE BAILE*

Danielle Schlossarek Pinto da Costa

Na posição de romance inaugural de todas as edições de *Corpo de baile*, “Campo Geral” se apresenta como narrativa orientadora, explorando temáticas que serão posteriormente evocadas e apresentando personagens que retornarão nas demais obras do conjunto ficcional.

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro). (ROSA, 2003, p. 91)

Além das temáticas da viagem, da travessia, das expressões artísticas e da ficcionalidade, que permeiam as narrativas de *Corpo de baile*, a ferida destaca-se como um importante signo nas três primeiras narrativas. Os protagonistas – Miguilim, Manuelzão e Lélío – percorrem suas trajetórias evidenciando uma característica em comum: a partir da necessidade de cura de feridas físicas e emocionais, surge uma relação fortalecida com a fabulação e a ficção.

O percurso de Miguilim evidencia um caminho de amadurecimento e desenvolvimento da criatividade. Cativado por estórias que escutava a partir da convivência com alguns personagens, aprende também a fabular. O momento da morte de seu irmão mais novo, Dito, é um dos acontecimentos mais marcantes do romance e lança o protagonista em um vazio que será preenchido com a ajuda da imaginação.

A morte de Dito é causada por uma infecção por tétano, e é descrita de modo evolutivo no decorrer do romance. O diagnóstico não é

explícito no texto, mas a narrativa fornece imagens que permitem ao leitor essa construção.

A infecção manifesta-se com febre, hipertonia muscular, espasmos e contraturas que geralmente não afetam a lucidez e a consciência do doente. A narrativa aponta como causa da enfermidade de Dito um corte no pé: “Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé; na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda” (ROSA, 2021a, p. 81).

O narrador prossegue, fornecendo indicações sobre o desenvolvimento da infecção: “O Dito não podia caminhar, só podia pulando num pé só, mas doía, porque o corte tinha **apostemado** muito, **criando matéria**” (ROSA, 2021a, p. 81. Grifo nosso.). Os sintomas de Dito evoluem para dores de cabeça e rigidez muscular. O tétano se manifesta também com o aumento do tônus muscular em determinadas áreas do corpo, tais como nos masseteres (trismo), na musculatura paravertebral, na nuca, no abdômen e nos membros inferiores. “Os primeiros sintomas são a dificuldade de abertura da boca e a rigidez muscular. Progressivamente, a doença pode atingir outros grupos musculares, como torácicos, abdominais e inferiores” (LIMA *et al.*, 2021, p. 2).

Na véspera do Natal, o quadro de Dito apresenta-se da seguinte forma: “O Dito estava com jeito: as pernas duras, dobradas nos joelhos, a cabeça dura na nuca, só para cima ele olhava. O pior era que o corte do pé ainda estava doente, mesmo pondo cataplasma doía muito demorado” (ROSA, 2021a, p. 84).

A respeito da dificuldade de articular a fala, também sintoma importante da doença, a narrativa desenvolve-se: “E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo [...]” (ROSA, 2021a, p. 86).

Dito, diminutivo de Expedito, traz em seu nome o verbo “dizer” conjugado no particípio passado. Refere-se ao ato do dizer, ação que a criança conseguiu efetivar inclusive no momento de sua morte, mesmo com toda a dificuldade decorrente do trismo mandibular causado pela doença que o acometia. A narrativa conta que o Dito “disse tudo” e prossegue:

– “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (ROSA, 2021a, p. 86)

Segundo Ronaldo de Melo e Souza (2008), Dito é “revestido da função sacerdotal de oficiante da verdade da vida, o infante sertanejo ensina o irmão Miguilim a não cultivar a tristeza nem se deixar abater como a mãe, que se queixa sempre do destino” (SOUZA, 2008, p. 131).

Em sua tese *Aletria e Hermenêutica*, ao mencionar a fala final de Dito, Maria Lucia Guimarães de Faria defende que “a alegria é a vida que se proclama por cima da morte, dentro da morte, além da morte” (FARIA, 2005, p. 22). Nesse momento Dito vence a doença e adia a morte ainda que apenas por alguns instantes.

Dito é complemento de Miguilim. Amigo, conselheiro e sábio, era a pessoa a quem Miguilim recorria em seus momentos de dúvida. Embora menor e mais jovem, compensava a fragilidade física com sua certeza interior, também descrita como “juízo sisudo”, que costumava validar e fortalecer seu interlocutor. Mais que simplesmente narrar ou indagar algo, Miguilim “precisava contar ao Dito”. Sem essa confirmação, sua angústia não era aplacada.

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2021a, p. 70-71)

Com seu olhar atento, Dito é capaz de compreender o meio em que se encontra, buscando o sentido que está além das palavras ditas. A narrativa apresenta-o como “menor, mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo o juízo” (ROSA, 2021a, p. 23). Investido de sensatez e inocência, Dito era aquele que “fazia tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com firmeza” (ROSA, 2021a, p. 47). Lélia Parreira Duarte, em “Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem”, descreve da seguinte maneira:

Observador e ligado ao real, sempre preocupado em ouvir tudo o que diziam os grandes, buscava compreender o sentido pretendido e aprender com os acontecimentos, aperfeiçoando sua esperteza, sua habilidade de usar palavras que pudessem abrandar ânimos exaltados e reverter o que era negativo em positivo. (DUARTE, 2010, p. 457-458)

Preocupado com a compreensão e o sentido do mundo à sua volta, Dito exerce duas funções: a primeira é a de conselheiro e apaziguador

das angústias do irmão (nessa vertente associa-se à Rosalina, personagem do terceiro romance do conjunto) e a segunda é de intermediador do real e da essência fabuladora existente em si mesmo e em Miguilim (alinhando-se aos demais personagens contadores de histórias, tal qual o próprio Miguilim, Joana Xaviel e Seo Camilo).

Quanto à primeira função, é a Dito que Miguilim recorre quando busca entender os adultos e os acontecimentos que vivencia, promovendo uma interlocução instigada por perguntas. Dito passa a ser o complemento da porção questionadora de Miguilim ao fornecer respostas sábias a qualquer indagação.

Miguilim expressa o aprendizado mais puro, representa o menino em formação: “Miguilim não progredia de formar palavra” (ROSA, 2021a, p. 58). É a criança que não se envergonha das dúvidas justamente porque são elas que o conduzem no caminho do aprendizado. Por outro lado, a sensatez de Dito parece proveniente de uma atenta observação do mundo adulto. Dito dizia que “carecia de ouvir as conversas todas das pessoas grandes” (ROSA, 2021a, p. 35).

Funcionando como intermediador do mundo adulto e, por conseguinte, da realidade, é o facilitador do desenvolvimento da imaginação do irmão. Conselheiro de Miguilim, é também o amigo que escuta e acalma, auxiliando na organização de seus pensamentos, a partir de um exercício de ficcionalização. Dito é o ouvinte dos adultos e das histórias que Miguilim aprende a contar: “Chegasse em casa, uma história ao Dito ele contava, mas história toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha; que era uma vez!” (ROSA, 2021a, p. 58).

Por ocasião da doença de Dito, que estava impossibilitado de ajudar a avó na montagem do presépio de Natal, Miguilim simula a contação de uma história, apenas para ficar ao lado do irmão durante todo o tempo. Seu fingimento avança e efetivamente se faz presente uma atmosfera de fabulação que permite o desabrochar de histórias inéditas.

Miguilim refere-se algumas vezes, ao longo da narrativa, a uma história que havia inventado, envolvendo sua cadela que, no início do romance, fora oferecida por seu pai a tropeiros. Com o objetivo de aliviar a tristeza do protagonista, contaram-lhe a história de uma cuca, tirada de um menino e, por fim, morta: “Mas um dia contaram a ele a história do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram” (ROSA, 2021a, p. 22). Miguilim identifica-se com a tristeza do personagem da história e, associando sua cadela perdida à cuca da narrativa, passa a chamá-la de Cuca Pingo-de-Ouro: “e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse

nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu” (ROSA, 2021a, p. 23).

A história da Cuca Pingo-de-Ouro é a mais original de Miguilim. Para Dito ele promete um dia contar “a história mais linda, mais minha de todas: que é com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” (ROSA, 2021a, p. 83).

Uma hora Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – ‘Miguilim, e você não contou a história da Cuca Pingo-de-Ouro...’ – ‘Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...’ Como é que podia inventar história? Miguilim soluçava. – ‘Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...’ – ‘No Céu, Dito? No Céu?!’ – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. (ROSA, 2021a, p. 86)

O momento da morte de Dito congrega as duas principais perdas afetivas de Miguilim: a cadela Pingo-de-Ouro e o próprio irmão, que se fundem na ficção criada, a fim de aliviar suas dores à hora da morte: mesmo ceguinha, ela havia de reconhecer Dito no Céu. Dito é, portanto, quem convoca Miguilim a contar a famosa história anteriormente prometida.

Sobressai, no momento de sofrimento final do menino, por parte de Dito, o desejo de apegar-se à história prometida e, por parte de Miguilim, a inventividade possível para superar a morte iminente do irmão menor.

Demonstrando um caráter metafísico, na ferida exposta de Dito, identificamos a representação de uma ferida interior e obliterada do próprio Miguilim: o aprendizado da falta que tem início com a perda de sua cachorrinha.

A ferida em “Campo Geral”, embora simbolizada e expressada pela doença que causa a morte de Dito, remete o tempo todo à própria dor interior de Miguilim, por sua vez, manifestada por meio do luto enfrentado com a morte do irmão. A lembrança da ficção elaborada no momento da morte de Dito traduz tanto a tentativa baldada de buscar salvar o pequeno irmão doente quanto de salvar a si mesmo por meio da ficção.

Um dos ofícios necessários do ser humano é a própria ficção, que percebemos, ao final, como um permanente processo de luto. Superficialmente, compreendemos que todas as coisas, e nós mesmos dentro das coisas, mudamos sem parar. No entanto, reagimos com surpresa ou irritação quando algumas dessas coisas não continuam as mesmas, ou quando nos vemos envelhecer. (KRAUSE, 2004, p. 256)

Esse ponto é ratificado porque a referência à ficção retomada no momento de morte de Dito recupera de forma veemente a perda da cachorra Pingo-de-Ouro, ocorrida no início do romance, e que Miguilim não superara. Ele reafirma a falta que ela lhe faz: “Eu gosto demais dela, estes dias todos...” (ROSA, 2021a, p. 86).

Tal constatação é evidenciada também quando, ainda no início no romance, Miguilim julga estar doente, e o sintoma maior de sua doença é a “tristeza”.

Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada, depois da chuva as folhas de árvores desbaixavam pesadas. Ele nem queria comer, nem passear, queria abrir os olhos escondido. Que bom, para os outros – Tomezinho, o Dito, a Chica, Drelina, Maria Pretinha – nenhum não estava doente. Só ele, Miguilim, só. (ROSA, 2021a, p. 40)

A doença de Miguilim não é tão evidente quanto à de Dito e manifesta-se por meio de seu caráter emocional e mental: o desânimo, a tristeza, a solidão. Embora não o tenha levado à morte, o menino pensou, de fato, que ia morrer. Seo Aristeu é o personagem convocado para auxiliá-lo em sua cura. É o momento em que o homem, curandeiro e violeiro, chega na narrativa.

Descrito como alto, alegre, grande e que esbanjava riso e alegrias, parecia “desinventado de uma estória”. Nas correspondências de Rosa a Edoardo Bizzarri, ele relembra que o nome “*Aristeo* era uma das personificações de Apolo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças” (ROSA, 2003, p. 39).

Seo Aristeu apresenta a Miguilim o encanto da fabulação, capaz de provocar a atenção do ouvinte, ao tempo em que enleva seu espírito, injetando alegria e consolo. Por isso é Seo Aristeu quem inspira Miguilim a inventar suas próprias histórias. Os trechos a seguir destacados validam essa afirmação:

“Sempre que pensava em Seo Aristeu – então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma história, muitas, ele tinha!” (ROSA, 2021a, p. 58).

[...]

“Se lembrava de Seo Aristeu. Fazer histórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – “Dito, um dia eu vou tirar a história mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” (ROSA, 2021a, p. 83)

O signo da ferida prossegue na segunda narrativa de *Corpo de baile*, “Uma história de amor”. Menos grave que a doença infecciosa que acometeu Dito em “Campo Geral”, Manuelzão também sofre com um machucado em seu pé. A dor oscila ao longo do conto, acompanhando o protagonista: às vezes Manuelzão dela se esquecia, por exemplo, quando entretido com a festa que organizava, e às vezes a dor ressurgia forte como uma ferroadada. No entanto, a inflamação o acompanha em toda a jornada do conto, apontando para um elemento simbólico relacionado à ferida e à necessidade de cura.

A narrativa de “Uma história de amor” se desenvolve a partir dos preparativos da festa que Manuelzão oferece para comemorar a fundação da fazenda e a inauguração da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. A ideia da construção da capela foi de sua mãe, dona Quilina, que, ao adoecer, indicou o local ideal para sua construção. A festa era, portanto, também em memória da mãe.

Manuelzão dedicou sua vida ao trabalho, embora quase não tenha conhecido a estabilidade, pois seus serviços na Samarra haviam iniciado há apenas quatro anos. Tendo vivido uma vida inteira de preocupações relacionadas ao trabalho, a narrativa associa esse momento de estabelecer a fundação na Samarra a uma necessidade de pertencimento familiar. Com esse sentimento, Manuelzão levava a mãe e o filho Adelço para residirem na fazenda, por imaginar que ali seria “seu esteio de pouso, termo de destino” (ROSA, 2021a, p. 123). Adelço, seu único filho, é apresentado como nascido de um acaso, de uma mulher cujo nome Manuelzão sequer recordava. Adulto, perto de seus trinta anos, Adelço tinha sete filhos, era casado com Leonísia e, tal qual Manuelzão, havia trabalhado em várias fazendas. Não obstante o convite feito por Manuelzão para que se estabelecessem na Samarra, a relação entre ambos se revela conflituosa.

Adelço é um homem de poucas palavras e olhares baixos, muito trabalhador, que lembrava o avô, pai de Manuelzão. Para Manuelzão era difícil aceitar que seu filho não tivesse ambição, que trabalhasse “debaixo do mando de outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza” (ROSA, 2021a, p. 145). A semelhança do filho com o avô leva a crer que Manuelzão sentia um medo do fracasso e da pobreza da qual tentou fugir desde a infância e com a qual seu pai se mostrava totalmente resignado.

Já o pai de Manuelzão tinha sido roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata. Todas terras tão diferentes, tão longe daqui, tão diferente tudo, muita qualidade dos bichos, os paus, os pássaros. Mas o pai de Manuelzão concordava de ser pobre, instruído nas resignações; ele trabalhava e se divertia olhando só

para o chão, em noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana, e cuspiu muito. Tinha medo até do Céu. Morreu. (ROSA, 2021a, p. 133-134).

Ao mesmo tempo, a comparação com seu próprio pai – avô de Adelço – indica que, de fato, o protagonista vê em seu filho uma continuação e permanência de sua linhagem, no entanto, com as características que menos admira.

Mas esse Adelço saíra triste ao avô, ao pai dele Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando dos outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição de vontade. Desgosto... Como ter um remédio que curasse um erro, mudasse a natureza das pessoas? (ROSA, 2021a, p. 145)

O trecho acima, ao mesmo tempo em que aponta para o pensamento de Manuelzão, aponta a busca e o desejo do protagonista por uma espécie de “cura” e, ainda, para a existência de um “erro”.

O remédio assinalado de forma explícita no texto objetiva a cura de um erro ou da própria natureza das pessoas, fazendo supor que o problema de Manuelzão é o filho Adelço, que passa a ser um sintoma da dor interior de Manuelzão. Sua ferida verdadeira não é o machucado no pé. Ao lado de Leonísia e de sua extensa família, novos caminhos se abrem para a compreensão dessa dor interior, escondida por dezenas de anos de trabalho, e da busca por estabilidade.

É possível compreender onde subjazem as dores de Manuelzão – e quais são elas – a partir dos incômodos que se manifestam no protagonista ao longo da narrativa, e que desaguam de seu inconsciente, manifestando-se de forma autônoma e intensa: os ciúmes de Adelço e a admiração proibida por Leonísia.

Leonísia, esposa de Adelço, é descrita sempre de forma elogiosa. Surge como figura de relevância e assume um papel idealizado de dona de casa – em substituição à falecida mãe do protagonista. “E, Leonísia, Manuelzão mesmo respeitava. Ela ficara sendo a dona-da-casa. Da Casa – de verdade, que ali formava seu conchego firme sertanejo” (ROSA, 2021a, p. 124).

Segundo Sandra Vasconcelos (1997), o machucado no pé de Manuelzão apresenta ressonâncias do mito de Édipo.

Não há como esquecer a etimologia do nome Édipo (rad. *oidein*, ser inchado, *pous*, pés), ou ainda a força da palavra *desando*, usada no texto para tentar explicar a situação de Manuelzão. *Desandar* significa fazer andar para trás, percorrer em sentido contrário, o que é exatamente o que faz o personagem:

uma volta no tempo, à infância, o que leva a fazer aflorar essas relações fundamentais. (VASCONCELOS, 1997, p. 86)

Também Luciana Ferraz (2010) relaciona o mito de Édipo à Leonísia, que assume simbolicamente o lugar da mãe de Manuelzão:

Vemos aqui a associação entre a intuição da existência de um erro e o sentimento da culpa, reeditando, com outras roupagens, a vivência de Édipo, uma vez que Leonísia está colocada no lugar da mãe e seu amor é interdito. Os ecos do mito, cujo nome significa “pé inchado”, aparecem reiteradamente nas muitas menções ao machucado no pé de Manuelzão. (FERRAZ, 2010, p. 154)

Luciana Ferraz também questiona qual seria a natureza do erro sobre o qual Manuelzão reflete: “A que erro Manuelzão se refere? Ao amor dele por Leonísia? Ao fato de ter trazido o casal para morar com ele? Ao fato de ter tido um filho como Adelço, de um caso fortuito?” (FERRAZ, 2010, p. 153).

Para além de indicar algo que foge ao seu domínio, o erro ao qual Manuelzão se refere quando pensa em seu filho Adelço pode indicar um sentimento de culpa advinda do abandono que empreendeu quando deixou o filho no Porto Andorinhas e só o viu, ao longo da vida, cerca de três vezes. O convite para morar na Samarra, depois de tanto tempo, poderia ser interpretado como uma espécie de redenção, ainda que, conscientemente, Manuelzão diga que não se arrepende do passado. Refletindo sobre tal interpretação, o vaqueiro se indaga:

Por que os trouxera? Talvez na ocasião tivesse imaginado que a Samarra ia ser seu esteio de pouso, termo de destino. E ele mesmo, nas entradas, se louvou de ter conseguido reunir para si aquela família de tardezinha. Estivesse, naquela hora, denunciando cabeceira de velhice? Não pensava. Nem agora chegava a mudar de parecer, do que tinha feito não se arrependia. Essas coisas ocorrem nuns escuros, é custoso de saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento: nos caroços daquele angu, tudo tão misturado, o ruim e o bom. Mas ele não punha em pé o pesar. Estavam de bem, só que, em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi. Manuelzão era o das forças, não se queixava. (ROSA, 2021a, p. 123)

Manuelzão e Adelço trilharam caminhos opostos e, em certa medida, complementares, notadamente no que tange às escolhas e às suas consequências, bem como à dor existencial de cada um.

Enquanto o primeiro colocou seu ofício e a busca por estabilidade em primeiro plano, Adelço formou uma família numerosa, mas lhe falta aquilo que o pai conseguiu conquistar: um bom trabalho e estabilidade. Se Manuelzão não tem certeza da razão pela qual convidou Adelço e a família para morar na Samarra, como o trecho acima indica, o filho sabe exatamente por que aceitou: “os tempos estavam ruins em toda a parte” (ROSA, 2021a, p. 123).

Complementares como Dito e Miguilim, os caminhos de Manuelzão e Adelço se reúnem novamente:

Os tempos estavam ruins em toda a parte, e não era fácil alguém resistir a um convite assim de Manuelzão, tão forte a ação dele prometia à gente lucro de progresso, seu ânimo arrastava empós seguintes e comparsas – era um condão, ele mesmo sabia disso. (ROSA, 2021a, p.123)

Na mesma toada desses questionamentos de Manuelzão, em um movimento que conjuga reflexão e dúvidas disfarçadas de certezas, outra passagem da narrativa novamente remete à questão da dor introyetada de Manuelzão.

Com a finalidade de introduzir a simbólica narrativa em que o riacho, ao lado do qual foi construída a Casa, simplesmente secou, ou melhor, “cessou”, Manuelzão se pergunta sobre outro eventual “erro” cometido. A passagem é ambígua e abre margem a dúvidas:

Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. **Por tanto, podia merecer nome outro: o de “Seco Riacho”, que o velho Camilo falou.** O velho Camilo tivesse idéia para esse falar, era duvidoso; e alguém acusara por ele. **Mas Manuelzão sabia, o inventante tinha sido mesmo o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro?** Mas que podia acontecer a qualquer um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo. (ROSA, 2021a, p. 124. Grifo nosso.)

Dois importantes pontos surgem a partir do excerto citado. Um deles diz respeito à introdução na narrativa de um dos personagens contadores de estórias que será fundamental na terça parte final do conto – o velho Camilo. É ele quem designa o pequeno rio de “Seco Riacho”.

O outro ponto refere-se à indagação, aparentemente retórica, sobre a existência de um erro. Sobre esse erro, Sandra Vasconcelos questiona: “Resta-nos indagar a qual erro se refere: à escolha do lugar ou ao fato de ter trazido Leonísia e Adelço para junto de si e ter assim incorrido em um crime do qual julga agora pagar o preço?” (VASCONCELOS, 1997, p. 67).

A cessação do riacho reveste-se de uma característica simbólica e metafórica, para além do que pode ser compreendido racionalmente. Segundo o conto, existia um riacho, que descia a encosta, desaguardava no Córrego das Pedras e seguia até o São Francisco:

Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com rogojeio e suazinha algazarra – ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou. (ROSA, 2021a, p. 124).

Após cerca de um ano do estabelecimento da Casa no local, no meio da noite, sentiram, no silêncio que se fez, a morte do riacho:

“Ele perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s’embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d’água escorrer, estilar, cair de grau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiu: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d’alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimai, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido. (ROSA, 2021a, p. 124)

O episódio é narrado de forma breve e carrega em si notas de elementos fantásticos que integram a rica fabulação sertaneja.

O caráter lírico e poético da narrativa, que finaliza com o avistamento da estrela d’alva, um soluço que se estanca, a lágrima que seca e a morte de um menino sozinho, convoca uma característica ficcional que sugere a encenação da gestação e do nascer da literatura folclórica.

Sandra Vasconcelos oferece uma importante leitura sobre a morte do riacho como “uma metáfora que condensa em imagem sua experiência diante da ideia de interrupção da passagem do tempo” (VASCONCELOS, 1997, p. 68). Isso porque a própria narrativa indica uma comparação entre a morte de um riacho com a morte de “um menino sozinho”.

Na verdade, essa analogia revela que o vaqueiro projeta para fora de si algo que tem lugar no mundo da sua interioridade, pois foi dentro dele que o tempo cessou de fluir e o passado se petrificou. Na “precisão de achar um começo” e de explicar sua desordem interna, ele investe o riacho temporário de um significado particular e formula uma pergunta – por que o riacho estancou? (VASCONCELOS, 1997, p. 68).

Símbolos do vazio e a da falta, a secura do riacho, o machucado no pé e o incômodo de Manuelzão com seu filho convergem para evidenciar uma dor mais profunda. Ao mesmo tempo, a morte do “menino sozinho” pode indicar uma relação textual com a morte de Dito, que ocorre na primeira narrativa de *Corpo de baile*, associando mais uma vez Manuelzão e Miguilim à busca pela cura de suas dores emocionais.

A partir de tal relação, evidencia-se que a ferida de Manuelzão está inextricavelmente relacionada a seus traumas emocionais, em especial àqueles relacionados à vivência edípica à qual a própria condição humana nos assujeita.

A ferida no pé é a principal razão pela qual Manuelzão deixa seus afazeres rotineiros para descansar e ouvir as histórias narradas por Joana Xaviel e Seo Camilo durante a festa na Samarra. A princípio o protagonista culpabilizava-se por se entreter, porque era “esperdiçar a esportina destas pequenas horas” (ROSA, 2021a, p. 141). Mas também, por outro lado, percebia as narrativas como “o vago de palavras, o sabido de não existido, invenções” (ROSA, 2021a, p. 141).

Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as histórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento brisêia. A bem ele tinha decidido o cálculo de botar o pé jazendo na cama, ali, para ajudar que o machucado melhorasse. Se não, estaria em pé, sobre-rondando, vigiando o povo todo se acomodar. Só que o sono se arregaçava. Se furtivamente o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das histórias. As histórias – tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia. (ROSA, 2021a, p. 141)

O trecho citado destaca importante relação entre a ferida no pé e a contação de histórias, pois deixa claro que é a necessidade de descansar os pés que impele Manuelzão a se permitir uma pausa em suas tarefas diárias.

Joana dedica-se à contação de duas principais histórias: a do príncipe que foi guerrear e se apaixonou por uma moça que se vestia de guerreiro e a da “Destemida”, que exigiu de seu marido, um vaqueiro

muito pobre, que matasse uma vaca por um mero desejo de comer sua carne.

Segundo Sandra Vasconcelos, a “Destemida” é um “instrumento para uma espécie de tomada de consciência de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real situação de homem pobre e só” (VASCONCELOS, 1997, p. 123). Esclarece que Manuelzão percebe na narrativa um sinal de que o mundo desconjuntado da história é similar ao seu próprio mundo “permanentemente ameaçado de ruir” (VASCONCELOS, 1997, p. 123).

Se a história da “Destemida” funciona para Manuelzão como a exposição de sua ferida espiritual, abrindo espaço para um questionamento interior, “A décima do Boi e do Cavalo”, contada por Seo Camilo, efetivamente funcionará como “cura” dessa ferida.

O exame de Sandra Vasconcelos acerca do efeito das narrativas de Joana Xaviel e Seo Camilo em Manuelzão é esclarecedor para o entendimento da função terapêutica exercida pela ficção nos personagens. Segundo a autora, as imagens e elementos contidos nas narrativas orais invadem o imaginário do protagonista para mesclar-se às suas próprias memórias e reminiscências, fazendo surgir um processo de espelhamento.

No espaço ampliado do conjunto *Corpo de baile*, a metáfora da “ferida” permanece em transformação. Se na primeira narrativa, a ferida física e a ferida emocional são representadas em dois personagens diferentes – Dito e Miguilim, respectivamente –, na segunda as duas feridas convergem no protagonista Manuelzão. Já em “A história de Lélío e Lina”, não há ferimento físico, a dor está internalizada no espírito do vaqueiro protagonista e, por isso, há maior dificuldade em sua determinação.

A temática da fabulação, presente também nas duas primeiras narrativas do conjunto, surge na terceira por ocasião do primeiro encontro entre Lélío e Rosalina. Nessa mesma situação, há a convocação das duas faces da protagonista mulher: a jovem e a idosa.

À primeira vista, Lélío enxerga Lina como “uma mocinha” que se curvava ao chão (ROSA, 2021b, p. 166) para logo em seguida se dar conta de que se tratava de uma senhora, que o atrai por ser “diversa de todas as outras pessoas” (ROSA, 2021b, p. 166).

Este primeiro encontro é emblemático e significativo para determinar o destino das personagens porque nele subjaz a própria ideia de construção ficcional: “aquela voz acordava nele a ideia – próprio se ele fosse o rapazinho da história: que encontrava uma velhinha na

estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...” (ROSA, 2021b, p. 167).

A confusão e ambiguidade em torno de sua figura favorece a ativação do imaginário de Lélío, que se recorda de uma estória, ainda sem ter consciência da potência que seria desenvolvida com aquela relação afetiva.

Há em Lélío uma aproximação com a vivência edípica de Manuelzão, que emerge no conto “Uma estória de amor”, indicando a existência de um espelhamento das figuras maternas em Rosalina. Tal como no conto que acompanha as estórias orais narradas durante a festa de Manuelzão, Lélío recorda-se de sua mãe, já falecida, Maria Francisca, apresentada da seguinte forma:

A mãe de Lélío se chamara neste mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e bôa, sempre trabalhadeira, sempre séria; por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, para vir p’ra o Urucúia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado? (ROSA, 2021b, p. 149)

Segundo Ana Helena Krause Armange, a ausência da mãe e a rejeição de seu pai refletirão diretamente na relação que Lélío constrói com Rosalina, que chega a assumir a figura materna:

O filho não compreende por que Higino a abandonou, sendo isso motivo de desilusão com a figura paterna, cujos passos ele segue, mas de cuja memória não vai em busca. Paralela à rejeição do pai, ocorre fixação numa figura materna, função para a qual ele elege Dona Rosalina, a quem chega a tratar, várias vezes, por “mãe” (ARMANGE, 2007, p. 90).

Rosalina convoca para si o papel da jovem que reside na idosa e que é capaz de curar por meio da palavra – “coração não envelhece só vai ficando estorvado” (ROSA, 2021b p. 169). Os atributos de Rosalina remetem à força das estórias, figurada na parábase “Uma estória de amor”, para curar e transformar por meio da palavra.

Em “A estória de Lélío de Lina”, a ferida não mais existe como símbolo exteriorizado. Um dos motivos da viagem de Lélío ao Pinhém é a cura de suas dores afetivas e emocionais. As relações humanas, notadamente as amorosas, são abordadas ao acompanharmos a trajetória do jovem vaqueiro que parte de sua terra natal, Tromba D’Anta, para fugir das possíveis consequências de uma relação com uma mulher casada – Maria Felícia, em seguida viaja para Pirapora e Paracatú, onde conhece Sinhá Linda, por quem se apaixona, e chega, por fim, ao Pinhém.

Os afetos de Lélío são, desde seu passado, acentuados por uma espécie de triangulação amorosa. De seu primeiro amor – Maria Felícia – Lélío se afasta em razão de seu marido: “O marido era homem legal de bondoso, não merecia mau reventão, qualquer ofensa de desgosto” (ROSA, 2021b, p. 132). Em seguida conhece Sinhá Linda, cuja família desaprovava o relacionamento: “Mas a família não queria saber, os dois só podiam conversar escondido... O regime do mundo estava em contra” (ROSA, 2021b, p. 143).

No Pinhém, Lélío continua desenvolvendo relações amorosas com algumas mulheres, entre elas Conceição e Tomázia (duas prostitutas), Jini, Carunha, Manuela e Mariinha, algumas delas pautadas pela triangulação. Jini é esposa de Tomé Cássio, irmão de Miguilim, personagem oriundo de “Campo Geral”. Manuela se relacionava com Canuto quando conheceu Lélío, e Mariinha era apaixonada por Seo Senclér. “E Lélío olhava Manuela e olhava Mariinha – com qualquer das duas ele tinha caso de felicidade, se em seguido de sina de se gostarem” (ROSA, 2021b. p. 172).

Na relação com Jini sobressai em maior grau a angústia dessa triangulação, por um lado em razão do afeto que o vaqueiro Lélío nutre por Tomé Cássio, o marido, e por outro lado, pela acentuada característica carnal do sentimento, perfazendo-se de modo expressivo a experiência do proibido.

Jini é apresentada na narrativa com características físicas acentuadas, sendo a relação construída com Lélío também marcada pela paixão, pela lascívia e pelo interdito e construída através da materialidade dos corpos, com pouca conversa.

A angústia da experiência do interdito gera em Lélío pensamentos conflituosos, até mesmo o de praticar ou ser vítima de um crime. No trecho abaixo destacado, o raciocínio de Lélío é atravessado por confusão mental, ânsia de compreender e de livrar-se de pensamentos invasivos, o que o conduz à formação de hipóteses e suposições.

Nos primeiros dias, se encorajava em falso, sempre que via o Tomé, ou cada vez que esse vinha perto. Podia querer pedir satisfação, um nunca sabe, e Lélío já imaginava as respostas a dar, concebia se o outro vinha armado. Uma hora, estava tratando de um bezerro – que laçara e peara, e tinha misturado sal com cinza na cuia d’água para lhe despejar boca a baixo – quando o Tomé se chegou. Tem pensamentos que esvoaçam pela cabeça de um, tão ligeiro e tão sem calcar verdadeiramente, que parecem pensados por outra pessoa. Assim: “Se ele vier me matar, eu defendo, eu estou no meu direito...” E mais: que, se fosse o Tomé quem morresse, ele Lélío

podia fugir com a Jini... Mas, um desprezo de si, o nôjo de ter tido aquela ideia, sobreveio logo, e tão forte, que ele quis pensar o contrário: “Se ele vier, quiser me matar, eu cruzo os braços, deixo, porque ele está em seu duro direito...” E parou, não podendo considerar, tinha medo de que o propósito de se deixar punir e matar, assim, estivesse acima de suas forças. (ROSA, 2021b. p. 185)

A forma de organização dos pensamentos de Lélío afasta-se do modo operacional da de Miguilim, uma vez que o segundo busca amparo em seu conhecimento sobre estórias e sua capacidade fabuladora a fim de apaziguar seu espírito.

Há em Miguilim a força e o poder que a ficção – por meio das estórias – exerce sobre seu pensamento. Lélío, por sua vez, parece estagnar no receio advindo das hipóteses criadas por sua mente, com base exclusivamente em sua experiência.

A dinâmica da elaboração do pensamento e da ficção na narrativa de Lélío ocorre justamente com a entrada em cena da personagem Rosalina.

É ela quem, por meio de suas conversas, entremeadas de metáforas e de lirismos, aconselha e adverte Lélío, auxiliando-o em sua tomada de consciência. A propósito de sua paixão por Jini, Lina formula uma indagação de cunho poético e metafórico a Lélío:

– “Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flôr de cova, em cima de criatura viva?!”

Lélío hesitou. Por palavra, vida salva: – por ter se lembrado disso, ele se tirara de pôr mãos para alguma loucura; mas, se nele mesmo o engano era corpo, e repente do corpo, que dirá da Jini; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado? – “Esteja sempre certo, meu Mocinho. E ninguém não sabe: talvez o céu não cai é só mesmo por causa do voo dos urubús...” (ROSA, 2021b, p. 212)

A pergunta “você espalha pétala de flôr de cova, em cima de criatura viva?”, segundo Suzi Frankl Sperber, remete à frase dita por Jini “Pega terra, joga em mim!”, momento em que Jini, ao atingir o estágio de maior sofrimento, desperta o sentimento de compadecimento em Lélío.

É formulação mais poética que a da Jini (Pega terra, joga em mim!...). Em todas as duas considerações, Rosalina revela sabedoria de forma poética. Entendendo a sabedoria de Rosalina como uma ficcionalização do conhecimento platônico, recorro a Benedito Nunes (1994, p. 133), o qual inspirando-se nos estudos de Jung, associa “Sofia” a Dona Rosalina: “Na escala da simbologia amorosa em que devemos

situá-la, Rosalina merece o lugar de Sofia, *Sapientia*, última etapa da cultura de Eros” (SPERBER, 2015, p. 89)

Rosalina elabora metáforas disfarçadas de indagações retóricas que, em contato com a consciência angustiada e investigadora de Lélío, o conduzem a um aprendizado de si e à busca por um sentido em sua existência. A dialética constrói a relação entre Lélío e Lina e impulsiona o aprendizado do vaqueiro.

Lélío aproxima-se de Manuelzão no encantamento pelas palavras de seu interlocutor. Por desenvolver sua confiança em Rosalina, Lélío também se coloca em posição de narrador dos acontecimentos de sua vida: “Desde o que, Lélío começou a contar, e contou tudo relatado, daquilo que ele mesmo não sabia se era amor ou se era só bobagem” (ROSA, 2021b. p. 172).

A relação com Rosalina potencializa a função terapêutica da palavra já anunciada nas duas narrativas anteriores. Em “A estória de Lélío e Lina”, a ferida de Lélío é emocional, afetiva, aberta em seu espírito.

Há, no decorrer da primeira tríade do conjunto *Corpo de baile*, em contrapartida ao deslocamento da ferida exterior para o interior, também um movimento de exteriorização dessa dor. Lélío, ao contrário dos protagonistas anteriores, expõe suas decepções amorosas e fala sobre suas dores emocionais.

Na análise da parábase que acompanha a festa de Manuelzão, Sandra Vasconcelos retoma a ideia de “cura pela palavra” presente nos escritos de Walter Benjamin, que a associa ao gesto de carinho materno. Muito embora o exame da autora seja dedicado a outra narrativa do conjunto, parece relevante mencioná-la também na relação estabelecida entre Lélío e Lina. “Narrando sua própria história ou ouvindo-a narrada por outrem, o doente é cativado pelo poder mágico da palavra.” (VASCONCELOS, 1997, p. 130).

Essa função terapêutica da narrativa, assumida como prática psicanalítica, pode ser rastreada desde as sociedades primitivas nas quais os xamãs tinham papel análogo ao do psicanalista, com a diferença de que suas sessões de cura se baseavam na fala em vez de na escuta. A cura xamanística pretendia suscitar experiências, reconstituindo o mito de que o doente deveria viver, ou reviver. (VASCONCELOS, 1997, p. 128)

Esse mesmo mecanismo, também observado em “A estória de Lélío e Lina”, sugere que o caminho foi iniciado por Seo Aristeu e Miguilim na primeira narrativa do conjunto.

Rosalina, com sua escuta e capacidade de transformação por meio da palavra, cuida de cicatrizar as feridas de Lélío. Rosalina associa-se, assim, a Seo Aristeu, curandeiro e violeiro que inspira Miguilim a contar suas próprias estórias. Os dois personagens se aproximam também por suas qualidades espirituosas e alegres, ambos capazes de transformar o ambiente por onde transitam. Enquanto Seo Aristeu é responsável por auxiliar na cura da tristeza de Miguilim, Rosalina auxilia Lélío na compreensão amorosa e em sua transformação pessoal. Os dois desoprimem, consolam e trazem leveza aos que o cercam.

Rosalina associa-se também a Seo Camilo e a Joana Xaviel, que encantam os ouvintes com as narrativas orais na festa organizada por Manuelzão. Como os contadores de estórias, Lina incorpora signos e elementos poéticos em seu discurso, propiciando a ativação de um mecanismo mental em Lélío que o conduz à admiração, reflexão e elaboração de sentidos para sua vida afetiva e existencial.

O que as palavras de dona Rosalina abriam era só uma claridade em seu espírito — uma claridade forte, mas no vazio: coisa nenhuma para se avistar. No dado do momento, ele se aliviara. Mas zonzava, entando, desconhecendo se parte desse alívio não manava da voz, do justo olhar, do feitiço de pessoa de dona Rosalina — que ela semelhava pertencer a outra raça de gente, nela a praxe da poeira não pegava (ROSA, 2021b, p. 197).

A característica fabuladora de Rosalina é apontada pelo próprio Guimarães Rosa em suas correspondências, quando a associa a contadores de estórias revestidos de um papel sacerdotal. Diferente dos demais, Rosalina intervém no discurso amoroso de Lélío não para elaborar uma estória em termos tradicionais, mas sim para oferecer à narrativa elementos que se reportam à linguagem poetizada, convocando a ficcionalização para a experiência cotidiana.

Lina anuncia a poeticidade que se desenvolverá a partir da metade do conjunto *Corpo de baile*. Com Lina é necessário buscar os ensinamentos de Antonio Candido em “O Direito à Literatura”, quando a define como manifestação universal, não havendo ser humano ou sociedade capaz de renunciar à fabulação, entendendo que, assim como se faz necessário sonhar, todo ser humano também precisa se entregar ao exercício da fabulação:

E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 2011, p. 177)

Rosalina reencena essa disposição originária e fundamental, enquanto interlocutora principal das conversas mais profundas de Lélío. A admiração de Lélío por Rosalina, em certa medida, se dá a partir do efeito causado pelas palavras e metáforas por ela utilizadas:

Ia embora. Então, por que ainda não tinha ido? Por muito tempo, o motivo, não soubera se explicar. Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina. Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego. (ROSA, 2021b, p. 176-177)

Ronaldes de Melo e Souza destaca que o “o poder de abrir as portas da percepção e descerrar o amplo horizonte de transfiguração existencial de Lélío se manifesta particularmente nas estórias de Rosalina, “que eram tão verdadeiras que fugiam do viver comum” (SOUZA, 2008, p. 159), evidenciando no romance que encerra a primeira tríade, que a fabulação se manifesta como experiência cotidiana e terapêutica, necessária para a vida diária e para a transformação pessoal.

REFERÊNCIAS

- ARMANGE, Ana Helena Krause. “Representações arquetípicas em ‘A estória de Lélío e Lina’”. In: *Corpo de baile – romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.
- CANDIDO, Antonio. “O Direito à Literatura”. In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- DUARTE, Lélia Parreira. Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem. In: FANTINI, Marli. (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e Hermenêutica nas estórias rosianas*. 2005. 529p. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2005.
- FERRAZ, Luciana Marques. “A infância e a velhice: percursos em *Manuelzão e Miguilim*”. 186f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28092010-155602/publico/2010_LucianaMarquesFerraz.pdf. Acesso em: 1 maio. 2024.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume. 2004.
- LIMA, Eduarda Cardoso de; GLOWACKI, Júlia; BARROSO, Luisa Fontella; FONSECA, Naiane Couto; ZACAN, Sabrina; SILVEIRA, Andressa da. “Tétano: um problema de saúde pública no Brasil apesar das estratégias e medidas de prevenção”. *Research, Society and Development*, v. 10, n. 5. 2021. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-de-campina-grande/biologia/14877-article-193409-1-10-20210504/40483721>. Acesso em: 1 maio. 2024.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Minas Gerais: UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. São Paulo: Global Editora, 2021a.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. São Paulo: Global Editora, 2021b.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Vida ensinada – em belas palavras: Guimarães Rosa, leitor de Platão” In: *Entre Filosofia e Literatura – Recados do Dito e do Não-dito*. Belo Horizonte: Relicário, 2015. p. 79-106.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1997.

O POETA FERREIRA GULLAR E SUA PARTIDA EM UM RABO DE FOGUETE

Fabiana Gonçalves

Introdução

O trabalho de rememoração se faz essencial na atualidade, haja vista o surgimento, cada vez mais forte, de reivindicações da direita pela volta dos militares ao poder e pela ascensão de governos de tendência fascista por todo o mundo. Na sociedade brasileira, isso tem sido observado de forma mais contundente desde as manifestações pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, ocorrido em 2016, culminando com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018. Além disso, quase quatro décadas depois do fim da ditadura, a polícia militar do Brasil continua torturando e matando os cidadãos mais marginalizados – negros e pobres. A prática da tortura tornou-se institucional, conforme assinala Figueiredo (2017).

Nesse viés, as obras testemunhais não devem ser encaradas como uma simplória recordação do passado, mas como uma referência para serem adotadas no presente. Com efeito, o tempo posterior é o mais almejado pelos autobiógrafos, no sentido de que eles, enquanto testemunhas, se propõem a escrever para a História, para deixar um legado de resistência para a posteridade.

É preciso que os leitores tomem as experiências ruins como exemplos, para lutar contra possíveis novos conflitos de natureza semelhante, reconhecendo que as catástrofes ainda estão inscritas no nosso cotidiano e que ainda há uma parcela significativa da população adepta da força bruta e contrária aos Direitos Humanos. Segundo Gagnebin (2006, p. 57), “somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar

uma outra história, a inventar o presente”. Por isso, são fundamentais os debates e os estudos sobre os textos de valor testemunhal.

Assim sendo, as autobiografias testemunhais são o interesse principal deste trabalho. Dentro da produção memorialista brasileira, a atenção aqui se voltará para uma obra marcada pela denúncia da falta de liberdade no contexto da política repressiva da ditadura militar: *Rabo de Foguete: Os anos de exílio* (1998), do poeta maranhense Ferreira Gullar. Dessa forma, os relatos desse autor são testemunhos de situações de crise e relacionam-se intimamente a questões políticas e culturais do Brasil e da América Latina. O escritor faz um uso político da memória e comprova arbitrariedades, violências, autoritarismo, censura aos meios de comunicação, perseguição, tortura psicológica e outras formas de opressão vivenciadas por ele e por tantos outros que passaram pela mesma situação.

A autobiografia enquanto testemunho de um sobrevivente

O testemunho é uma modalidade de texto autobiográfico que, de certa forma, rompe com os pressupostos mais tradicionais que giram em torno da individualidade, da intimidade e da introspecção. Trata-se de autobiografias com um tom mais grave, de autores que foram literalmente testemunhas¹ de alguma situação problemática, a qual, frequentemente, está associada a questões políticas. Embora haja o emprego da primeira pessoa, tais relatos não são marcados por um apelo narcisista, portanto, não fazem um panorama da vida pessoal de um indivíduo desde o seu nascimento até a idade madura. As narrativas em questão centram-se em um momento particular da vida dessas pessoas e que, em geral, envolve dor e sofrimento.

Ginzburg (2021, p. 20) pontua que os críticos têm por perspectiva comum a associação entre a escrita do testemunho e a reflexão sobre a exclusão social, no sentido de conceder voz aos marginalizados. Nesse aspecto, “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (GINZBURG, 2021, p. 28). Dito de outra forma, os autores, com os seus registros pessoais, assumem um compromisso com a sociedade em geral.

1 Neste artigo será considerada mais pertinente a acepção da palavra “testemunha” dada por *superstes*, tendo em vista a situação singular daquele que esteve próximo à morte e tentará elaborar textualmente sua experiência de sobrevivente. Sendo assim, será empregada a ideia de testemunho enquanto aquele “feito/dado/produzido/elaborado pelo sobrevivente” (SALGUEIRO, 2012, p. 285).

Seligmann-Silva (2003) apresenta importantes estudos sobre a escrita de teor testemunhal, que, segundo ele, é produzida, a partir de experiências de conflito e em tempos de catástrofe, por quem presenciou, viveu e sobreviveu a fatos em um período conturbado. Ou seja, há uma associação da testemunha à figura do mártir. Para o autor, o realismo presente nesse tipo de literatura em nada tem a ver com a representação do real pressuposta nos romances realista e naturalista, mas justamente com a resistência à representação desse real, o qual é associado ao campo da psicanálise, com o conceito freudiano de trauma: um sofrimento que não quer ser lembrado, porém, que precisa ser lembrado para ser superado de uma vez por todas.

Inclusive, constata-se que, por não conseguirem lidar com a memória traumática, muitas pessoas acabam se suicidando ou enlouquecendo. Assim sendo, a relação entre trauma e memória é bastante delicada, como também salienta Salgueiro (2015, p. 121): “sendo um passado que não passa, o trauma é, no entanto, *atualizado* a cada vez que, pela memória, vem à tona. Os traços nebulosos e lacunares do trauma ganham guarida no movimento da rememoração, também pleno de rasuras e incompletudes”.

Diante disso, Seligmann-Silva (2003) afirma que obras de testemunho devem ser valorizadas pela dificuldade em tocar em assuntos tão dolorosos, em “reabrir as feridas”. Não é à toa que tantos escritores levam anos para conseguir escrever suas memórias, por precisarem, primeiro, amadurecer o ocorrido dentro de si antes de encarar novamente aquele tormento. Isso ocorre com o próprio Ferreira Gullar, haja vista que seu livro sobre o exílio é de 1998, ou seja, 21 anos após o seu retorno ao Brasil. Lembrar, nesse caso, implica reatualizar as sensações e sentir outra vez a aproximação com a morte. Todavia, enfrentar esse passado pode ser a chave para tentar compreendê-lo e vencê-lo.

É a linguagem que (re)elabora o acontecimento vivido; porém, no que tange à narração de situações-limite, como contar o trauma? É possível transmiti-lo via literatura? A escritora Paloma Vidal (2003, p.7), filha de exilados argentinos, argumenta que o relato do narrador autobiográfico “acaba transmitindo ao leitor uma redução do trauma em relação à sua vivência privada”. De acordo com Ginzburg (2021, p. 21-22), “o narrador testemunhal pode ser examinado como um narrador em confronto com um senso de ameaça constante por parte da realidade”, o que pode ocasionar um “abismo intransponível entre o impacto de catástrofe e os recursos expressivos”.

Seligmann-Silva (2003) assinala que esta é justamente a ambiguidade do testemunho: a necessidade de narrar o que se viveu *versus*

a insuficiência da linguagem para cumprir esse papel. Salgueiro corrobora a questão da indizibilidade, isto é, a impossibilidade de representação de tais eventos por meio da escrita. Entretanto, ainda assim, é preferível apresentar os fatos a emudecer e aparentar uma condescendência com os seus opositores:

Está em pauta aqui o tema da indizibilidade, da irrepresentabilidade do dito evento-limite: nenhuma língua ou linguagem poderia expressar *aquilo*, poderia expressar *a morte*. Mas o silêncio, por vias transversas, cruel e ironicamente, não acabaria se transformando num indesejado cúmplice do torturador, do assassino, do genocida? Por isso mesmo, a teoria do testemunho fala, com frequência, em tentativa de “apresentação”, para se diferenciar do efeito de real que já se encontra incorporado no termo “representação”. (SALGUEIRO, 2012, p. 288)

Além da coragem para enfrentar o trauma, também há a necessidade de se combater “o apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização” (GINZBURG, 2010, p. 149), para que não haja uma naturalização do que aconteceu. A necessidade do lembrar, isto é, a necessidade de sobrevivência da memória é uma forma de contribuir para que os impactos causados pela violência não sejam minimizados, nem que se normalizem os atos de crueldade.

Assim, o testemunho deve ser visto como uma oportunidade de falar em nome de tantas outras pessoas que compartilharam aquela experiência, que também foram vítimas, mas tiveram sua voz silenciada. Ricouer (2007, p. 101) utiliza o termo “dever de memória”, como “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”, isto é, uma obrigação de não esquecer e, ao mesmo tempo, uma reivindicação de ser dada a devida honra àqueles que se foram, assumindo uma responsabilidade histórica. Para Salgueiro (2015, p. 122), “a recapitulação do trauma seria, assim, um doloroso exercício de memória com finalidade terapêutica, solidária, civilizatória”.

Figueiredo (2017, p. 27), afirma que, no Brasil, há uma “pulsão arquiviolítica”, ou seja, uma pulsão destruidora dos arquivos: há falta de registros do que aconteceu nas instalações de tortura, já que os militares não costumavam deixar rastros e, quando os deixavam, aconteciam incêndios criminosos que destruíam as provas. Sem falar em outro tipo de “queima de arquivo” e na ocultação de documentos até os dias de hoje: “apesar dos insistentes pedidos das diversas instâncias governamentais, as Forças Armadas continuam escondendo seus arquivos” (FIGUEIREDO, 2017, p. 22).

Por esse motivo, a autora acredita que a literatura brasileira seja o verdadeiro arquivo do que aconteceu no governo militar. Logo, todos os textos, sejam ficcionais ou testemunhais sobre o Estado de exceção, podem ser considerados arquivo, por “fazerem o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45). Com esse entendimento, a estudiosa não pretende desmerecer o trabalho realizado por arquivistas, historiadores e jornalistas. Entretanto, ela pondera que somente a literatura possibilita uma escrita subjetiva, sem a pretensão de atingir uma totalidade, uma síntese, ao contrário da objetividade sem comoção dos livros escritos por outros profissionais.

As memórias de Ferreira Gullar em *Rabo de foguete: os anos de exílio* (1998)

Em primeiro de abril de 1964, quando ocorreu o golpe militar, o poeta Ferreira Gullar estava ocupando o cargo de presidente do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e resolveu filiar-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que configurou uma postura contrária à ditadura. A primeira edição, recém-publicada, do seu livro de ensaios *Cultura posta em questão* foi queimada por militares na sede da UNE. Junto com Oduvaldo Vianna Filho e outros artistas e intelectuais, Gullar fundou o Grupo Opinião, que atuava em vários segmentos ligados à arte como uma forma de resistência ao regime. Percebe-se, então, que a militância gullariana dava-se no campo artístico, aprofundando o debate por meios pacíficos e democráticos, e não pela luta armada (CAMENIETZKI, 2006, p. 88).

Com a assinatura do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, a repressão tornou-se mais severa, com um maior endurecimento do Estado contra quem se opunha a ele. Nesse contexto, Gullar, por ser um jornalista e intelectual atrelado a grupos culturais de esquerda, foi detido e levado para a Polícia do Exército em Resende (RJ), onde permaneceu preso por vinte dias.

Um tempo depois, O PCB insistiu em colocar o poeta, à revelia, na direção estadual clandestina – quando ele atuava perfeitamente na legalidade –, fato que chamou a atenção da polícia. Posteriormente, seu nome foi listado numa relação de militantes do partido por um prisioneiro sob tortura. Assim, enquanto os outros membros do Comitê Cultural puderam responder ao processo que averiguava se as atividades desempenhadas eram subversivas, ele teve que permanecer na clandestinidade.

Thereza, sua esposa na época, sugere que ele se esconda na casa da sogra. Nas palavras do próprio poeta, em *Rabo de foguete*: os anos de exílio: “aquela era uma solução provisória que aceitara por me permitir sair logo de casa sem parecer estar mergulhando definitivamente na clandestinidade” (GULLAR, 1998, p. 11). De fato, a partir dali tudo seria provisório, dado que a ausência de definições fazia parte da vida de quem era perseguido pelos militares.

Enquanto está no seu primeiro “esconderijo”, Gullar já começa a demonstrar sinais de que vive o sentimento de insílio, pois se encontra afastado da sua casa e da sua família, marginalizado no próprio país. Ele teve que abandonar repentinamente o emprego, os parentes e os amigos, mergulhando no ócio e na profunda incerteza sobre seu futuro. A falta de uma ocupação só dificulta ainda mais sua situação, pois fica com muito tempo livre para pensar e, conseqüentemente, para sofrer. O poeta explica isso em *Rabo de foguete*, seu livro de memórias sobre o exílio:

Sentia falta de minhas atividades na redação do jornal, do ambiente de camaradagem. A **desocupação** pesava-me de maneira quase insuportável. Tentava encher o tempo lendo, mas não conseguia me fixar no que lia, devido ao **estado de incerteza** em que me encontrava. Essa **inquietação** latente parecia pulsar debaixo de minha atenção até ocupá-la. Suspendia a leitura e voltava-me mais uma vez para as preocupações que me atormentavam. **Até onde irá isto?** Acreditava que, encerrado o processo e enviado ao tribunal, pudesse voltar à vida normal. Mas talvez peçam minha prisão preventiva, e mesmo que não peçam, **quanto tempo demorará tudo isto?** Meses? Anos? Entrava em depressão. Acendia outro cigarro. Voltara a fumar desbragadamente. (GULLAR, 1998, p. 13. Grifos nossos.)

Já em outro refúgio, na casa da amiga Ceres, esta lhe promete uma feijoada, mas, quando chega o dia combinado, ela recebe uma visita inesperada para almoçar, e o poeta tem que ficar trancado no quarto, sem poder desfrutar da refeição na companhia dos amigos. Em outra ocasião, já saturado de ficar preso em casa, combina de ir ao cinema com Thereza, em uma sessão vazia, às duas horas da tarde, e é avistado por um conhecido. O episódio o deixa apreensivo, temendo ser alcaetado. Gradativamente, então, ele vai percebendo que os pequenos prazeres da vida não podem ser desfrutados por um clandestino.

Com quase nove meses vivendo escondido, o autor dá início a um processo de perda da identidade, típico de quem passa pela privação de liberdade em tempos de repressão. Ele decide fazer uma espécie

de disfarce para os raros momentos em que sai, eliminando as marcas mais acentuadas da sua aparência, conforme narra no excerto a seguir:

Aquela altura havia tomado algumas providências para não ser facilmente reconhecido. Tratei de apagar os traços mais acentuados do meu rosto pouco comum: deixei crescer um bigode para encobrir o desenho marcado da boca, raspei os pelos que emendavam as sobrancelhas, outro traço característico da minha fisionomia; pensei em raspar a cabeça, mas, considerando que com isso chamaria atenção, limitei-me a desbastar a cabeleira. Quando saía na rua, usava uns óculos escuros que abandonei, pois, segundo Thereza, eu ficava com olhos de besouro e, pior, a figura mesmo do clandestino. (GULLAR, 1998, p. 32)

Em seguida, Gullar recebeu o convite para fazer um curso de marxismo no Instituto Marxista-Leninista (IML), um centro de treinamento militar da antiga União Soviética, que formava militantes para o movimento comunista internacional. Como o processo para averiguar as atividades que desempenhava no Comitê Cultural do PCB estava parado, e ele estava cansado da clandestinidade, viu, então, a oportunidade de que precisava para deixar o Brasil:

De fato, já não aguentava a condição de clandestino, vivendo sempre enfiado e em sobressalto. Já me convencera de que era praticamente impossível permanecer num lugar por muito tempo sem que o sigilo fosse rompido, a não ser que me decidisse pela clandestinidade profunda, igual àquela em que viviam Prestes e Giocondo. Não estava disposto a isso. (GULLAR, 1998, p. 34)

Dessa maneira, a fase de insílio termina, e Gullar parte para o exílio. O escritor sai do país pela fronteira do Uruguai, às escondidas e portando documentos falsos, com todo o apoio do PCB. Ele viveu no exterior entre 1971 e 1977 e, nesse período, morou em Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires.

No caminho para Moscou, faz uma parada em Paris e começa a tomar consciência do que estava se passando com ele, já sofrendo algo típico de quem se exila: a ausência do espaço e do tempo, por não estar no seu lugar de origem, com as pessoas normais ao seu convívio. As lembranças familiares surgem e fazem o poeta se lembrar da sua atual condição de exilado:

De repente me dei conta da estranha situação em que me encontrava. Que faço eu em Paris a esta hora da tarde? Tudo o que ocorrera até ali tinha a inconsistência de um sonho, era como se não houvesse

de fato acontecido. Com um aperto no coração, lembrei-me de minha casa, de meus filhos, da Thereza e do meu gato siamês. Era um sentimento contraditório o que me assaltava naquele instante: sentia falta das pessoas e da minha vida, mas ao mesmo tempo a sensação era de alívio e liberdade. Um propósito perverso parecia ter se instalado dentro de mim. (GULLAR, 1998, p. 50)

Para ele, era difícil acreditar no que estava acontecendo, de tão irreal que parecia a situação, com a “inconsistência de um sonho”. A supracitada citação de Gullar revela, ainda, os sentimentos conflitantes comuns ao início do exílio: culpa por estar deixando seus amores para trás e saudades de sua rotina, mas, ao mesmo tempo, liberdade e alívio por estar fora de um ambiente hostil.

Em Moscou, o escritor recebe outro nome, Cláudio, o que configura mais um desvio de sua própria identidade. Logo nos primeiros dias, experimenta a sensação de não pertencimento àquele país – também uma marca exílica – quando se perde e não sabe voltar para o local onde se hospedara. Não consegue pedir informações na rua, por não saber falar russo. A salvação para todo esse estranhamento vem pela língua-mãe: ele recebe ajuda de outro brasileiro, que, falando em português, leva-o de volta.

Como tudo é muito recente, Gullar continua o processo de tomada de consciência da condição exílica. Todavia, aos poucos, essa percepção, além de ainda ser encarada com surpresa, vai assumindo um tom de revolta diante do seu destino, já que está vivendo uma vida que não é a sua:

Debruçado à janela de meu quarto, vi uma senhora passar com uma menina na calçada em frente, sob um guarda-sol azul celeste. “Estou **mesmo** em Moscou!”, disse espantado a mim mesmo. “Não é **sonho** não!” Até aquele dia, meses após ter chegado à URSS, não me convencera de que de fato aquilo era a **vida real**. [...] [S]enti um aperto no coração: que estarão fazendo a esta hora meus filhos, Thereza, meus amigos no Rio? E meu gatinho Camilo? O verão irrompeu na lembrança, a praia de Ipanema sob o sol ardente, repleta de banhistas, os amigos rindo, a cerveja gelada. Senti-me injustiçado. Por que logo eu tinha que estar no exílio? (GULLAR, 1998, p.78-79. Grifos nossos.)

Além de entender que está privado de sua própria vida, sabe que todos continuam as suas rotinas de sempre, isto é, nada mudou para os outros, e isso fica claro quando consegue notícias de casa e dos amigos através de um conhecido que havia estado com Thereza: “Eles

estão vivendo minha vida sem mim” (GULLAR, 1998, p. 104), declara. Para se sentir mais próximo do Brasil e amenizar todo esse sentimento de perda, Gullar cria um conjunto de batucada com outros brasileiros que também estavam em Moscou. De acordo com Santos (2012, p. 8), “a aproximação com exilados brasileiros pode ser entendida como uma forma de suprir esse desenraizamento, preservar a identidade comum de pertencimento à mesma pátria, e, ao mesmo tempo, manter a discussão sobre os acontecimentos que ocorriam no Brasil naquele momento”.

Posteriormente, ele ausenta-se da Escola do Partido, por um curto período de tempo, para encontrar Thereza em Paris, o que se manifesta como um novo momento de tensão ao sair da URSS: “Minha preocupação era com o passaporte, que tinha um visto falso de permanência na Alemanha. Para todos os efeitos, eu nunca havia estado na União Soviética” (GULLAR, 1998, p. 116). Nesse encontro com a esposa, Gullar tem a consciência de que a distância piorou o seu casamento e toma conhecimento de algo muito recorrente para os exilados, que é constatar mudanças nas pessoas do seu convívio: “Pel as palavras que usava e o modo como se referia às pessoas e aos fatos, percebi que ela havia mudado muito. Notava alguma coisa de deliberadamente vulgar e chocante em sua conversa e em suas maneiras” (GULLAR, 1998, p. 116-117).

Com a aproximação do término do curso sobre marxismo, o poeta precisa definir o rumo a ser tomado, já que não havia como voltar para casa naquele momento, pois o retorno significaria retomar a clandestinidade. Partiu, então, em 1973, para o Chile, na intenção de estar mais próximo do Brasil. A ida para esse país era muito comum entre os exilados brasileiros, que viam ali um “porto seguro em meio aos golpes sucessivos que se seguiam no continente” (ROLLEMBERG, 1999, p. 98). Contudo, mal chegou a Santiago, Ferreira Gullar testemunhou todo o clima de incerteza política que culminaria no golpe de Estado do general Augusto Pinochet, após o assassinato do então presidente socialista Salvador Allende.

O poeta regulariza a sua condição de jornalista, junto ao Colégio de Periodistas do Chile, uma entidade de direita, a fim de exercer a profissão. Dessa forma, consegue o visto de permanência no país. Logo em seguida, recebe a visita de Thereza e de Marcos, o filho mais novo. Eles, porém, não ficam muito tempo lá, dado o “estado de calamidade e [...] [de] ameaça de uma guerra civil” (GULLAR, 1998, p. 156) em que o Chile se encontrava.

Antes mesmo da queda do governo socialista chileno, o poeta presenciou o atentado que matou o ajudante de ordens presidencial,

o qual morava a poucas quadras de seu prédio. Com o golpe, a repressão aos exilados ganha força, e o pânico de ser pego domina Gullar e outros brasileiros, que se veem obrigados a dar fim em qualquer documento que pudesse ser comprometedor. O trecho seguinte ilustra o desespero vivido nesse momento:

Parecia impossível livrar-me daqueles malditos papéis. E ainda havia a coleção de *El Siglo*, que não pretendia destruir por ser um repositório de informações preciosas sobre tudo o que se passara no Chile nos últimos meses. Foi quando me acendeu uma luz: faço um embrulho e o despacho pelo correio para o meu amigo Guanini em Buenos Aires. Ponho um remetente suposto. O grande risco é eles abrirem o embrulho na hora em que eu for despachá-lo. Decidi correr o risco. Na manhã seguinte, estava eu na agência dos correios com o meu pacote de jornais subversivos. (GULLAR, 1998, p. 170-171)

Ainda no Chile, ele recebeu telefonemas ameaçadores e teve a porta de seu apartamento pichada com a frase “Fora, terrorista!”. Além disso, teve a sua casa revirada pela polícia duas vezes no mesmo dia. Nessa época, inclusive, o poeta foi dado como morto: o boato de que ele tinha sido fuzilado na rua chega ao Rio de Janeiro. Como os serviços de informação do Brasil estavam ajudando a polícia chilena a prender os brasileiros exilados no Chile, Gullar se viu obrigado a deixar o país o quanto antes, temendo ser pego “fugindo”. Verifica-se, assim, que as circunstâncias vão piorando gradativamente nesse itinerário de exilado do escritor. Conforme salienta Santos (2012, p. 4):

Ter saído do seu país de origem forçadamente, ver a desestruturação de sua família por conta da ausência do pai, presenciar um novo golpe, a derrota de Allende, tudo isso acarretava no poeta uma série de angústias e experiências traumáticas. O medo constante de ser preso e a ideia de ameaça de morte determinavam a sensação de perseguição constante na trajetória exilar do poeta.

Segundo Arrigucci Jr (1998), é nesse momento da crise chilena que o poeta deixa de ser apenas um foragido e passa a ser um sobrevivente, haja vista que, “com a vitória das forças de direita, as denúncias aos estrangeiros emergiram de cada canto e se multiplicaram com rapidez” (ROLLEMBERG, 1999, p. 106). O poeta quase foi morto pelos militares de lá, só conseguiu escapar por conta da identificação de correspondente estrangeiro filiado ao Colégio de Periodistas do Chile. A posse desse documento era um artifício de segurança que lhe permitiu obter

um salvo-conduto² para deixar o país e partir para a Argentina. Muitos outros brasileiros que estavam em terras chilenas tiveram que fugir, e a maioria que conseguiu escapar foi para a Europa. Dessa forma, viveram o “exílio no exílio”, ou seja, o exílio para quem estava no Chile quando esse país também foi dominado pela ditadura:

Após o golpe que depôs o presidente Salvador Allende, em setembro de 1973, começou uma outra fase do exílio brasileiro. Novas partidas. Ficar na América Latina foi impossível para a maioria e deixar o continente teve um sentido simbólico importante. O exílio no exílio. O exílio não só do Brasil, mas agora da América Latina. A derrota da experiência chilena, a onda reacionária que arrastava o continente. O povo chileno, com toda a tradição democrática, abatido sob os novos tempos, massacrado pelo terror. Haveria ainda esperança? (ROLLEMBERG, 1999 p.87)

Depois de tantos “sustos” e com a abertura das fronteiras, Ferreira Gullar vai embora do Chile. Chegando a Buenos Aires, ele encontra Thereza e decidem juntar a família, que até então esteve o tempo todo no Brasil. Os filhos manifestam o interesse de viver em Lima. É um momento em que o escritor se dá conta dos danos causados por sua ausência e de que ele pode tentar se fazer presente novamente. O campo familiar precisava de atenção, então o poeta prioriza o bem-estar dos filhos: “Embora não me agradasse deixar Buenos Aires para ir viver em Lima, considere que era hora de fazer alguma coisa que agradasse a eles. Afinal de contas, também tinham pago um alto preço em consequência de minha opção ideológica” (GULLAR, 1998, p. 192).

Contudo, ao estar novamente com sua família reunida, Gullar passa por dificuldades na convivência, que só trazem à tona o desafio do exilado em recuperar o tempo perdido com os seus. Ele percebe que as situações de tensão ocorrem, principalmente, devido à fragmentação da família com tantos anos de exílio do pai. Para ele, era como se todos tivessem se tornado estranhos, já que sequer conhecia os gostos pessoais de cada um:

Só então entendi por que escolheram viver no Peru: Paulo tornara-se surfista e encontraria ali oportunidade de participar de competições internacionais;

² O salvo-conduto era um documento fornecido aos que tivessem procurado refúgio na embaixada e, conseqüentemente, recebido asilo do país estrangeiro. O governo militar era obrigado a dar esse documento, garantindo que a partida se daria de forma segura.

Luciana aderira ao misticismo e acreditava que Machu Pichu era o umbigo do mundo; Marquinhos, o mais novo, iria para qualquer lugar. Todos haviam mudado muito, inclusive Thereza, que no desamparo em que ficara, buscara nas escolas de samba e no carnaval a alegria capaz de compensar o sofrimento e as decepções. Já chegou em Lima com uma passagem de volta para, dali a um mês e pouco, retornar ao Rio, a fim de desfilar no Salgueiro. (GULLAR, 1998, p. 199)

Além dos impasses familiares, a vida em Lima não era fácil. Os problemas de adaptação iam desde as condições climáticas até as dificuldades financeiras, somando-se a tudo que o autor já vinha enfrentando nos últimos anos:

Naquelas circunstâncias, eu não poderia ter escolhido uma cidade pior do que Lima para viver. Nada nela ajudava. Uma umidade permanente de quase 100% me dava a sensação desagradável de estar sempre encharcado. A disparidade de renda e a pobreza do país dividiram a sociedade em duas faixas apenas: a dos muito ricos e a dos muito pobres – a classe média desaparecera. Desse modo, fui automaticamente inserido na segunda categoria, o que me obrigava a servir-me de um transporte público desconfortável e degradante, a comer em *chifas*, ou seja, em freges de baixa qualidade e comprar utensílios de segunda (ou terceira) mão. Esses fatores acentuavam meu estado de depressão, provocado pelo sofrimento do exílio e agravado pelo desastre chileno. (GULLAR, 1998, p. 198)

Dessa forma, no ano seguinte, Gullar resolve aceitar o convite do amigo Almino Afonso para dar aulas na Universidade de Buenos Aires. Entretanto, acontece mais um obstáculo no seu caminho exilar: ainda no avião, indo à Argentina, em 1974, recebe a notícia da morte do presidente Perón, “um novo elemento para a falta de esperança de sobrevivência e de entusiasmo naquela condição” (SANTOS, 2012, p. 5). Isabelita, a sucessora de Perón, “assumiu o governo, tendo como único título para administrar o país ser viúva do caudilho. Era óbvio que não podia dar certo” (GULLAR, 1998, p. 202). Conforme já previa o poeta, a nova presidência enfrentou muita instabilidade em sua gestão, o que culminaria, tão logo, em mais um golpe.

Nessa lógica, sentindo-se só e há dois meses sem saber o paradeiro do filho, que era esquizofrênico e havia desaparecido, Gullar escreve o “Poema sujo” em 1975, antes mesmo da deposição de Isabelita pelos militares, ocorrida no ano seguinte. No momento de instauração de mais uma ditadura na sua trajetória, Gullar já demonstra certa

experiência e não é pego de surpresa, porque não é a primeira vez que precisa lidar com tal situação e sabe exatamente como deve proceder:

Foi como se minha vida se repetisse: lá estava eu de novo encurralado num apartamento (o rádio a transmitir boletins militares) sem saber o que aconteceria comigo. É certo que o clima não era o mesmo, o edifício não foi ocupado por fascistas nem a lixeira lacrada. Pude assim, facilmente, me livrar dos papéis comprometedores. (GULLAR, 1998, p. 251)

Assim, o poeta acabou experienciando duas outras ditaduras, além da brasileira, e teve que enfrentar um verdadeiro périplo, indo de país a país, se disfarçando, se escondendo, usando documentos falsos, queimando papéis comprometedores, tudo para conseguir se manter vivo. Se a condição de perda terminal já naturalmente permeia o exílio, conforme assinala Said (2003), para Gullar, tal condição foi levada à máxima potência, visto que ele deixou o Brasil na esperança de ter um alívio na sua situação de clandestino, porém, só encontrou mais insegurança em seu caminho.

Considerações finais

Diante do exposto neste trabalho, verificou-se que o livro *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar, forma um diálogo intertextual com obras de outros autores sobre o mesmo período, compondo o arquivo literário da ditadura proposto por Figueiredo (2017). Trata-se de uma história escrita no presente sobre a sensação de impotência diante de acontecimentos vividos em um passado de ausências, lutas e perdas.

O livro não se limita a contar a história individual do poeta, e sim a história de toda uma geração em comum, de toda uma época que experienciou o drama da repressão. O **eu** que ali aparece é, na verdade, **nós**, ou seja, sua memória é uma memória **plural, coletiva**. Por fim, mesmo com o distanciamento temporal, destaca-se a relevância dessa obra que pode ser lida como forma de resistência a contextos ditatoriais, haja vista que, ainda na atualidade, se verifica o crescimento de grupos ideológicos associados a uma extrema-direita e defensores de governos militares.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. Tudo é exílio. *Folha de São Paulo/Jornal de Resenhas*. São Paulo, 14 de novembro de 1998.
- BATISTA, Rosane Pires. *Ferreira Gullar: memórias do exílio*. 237f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011).
- CAMENIÉTZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura*. Editora Boitempo, 2010. pp. 133-149.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2021. p. 19-29.
- GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et alii. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2007.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 284-303, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610/16155>. Acesso em: 28 abr. 2022.
- SALGUEIRO, Wilberth. Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil contemporâneo. *Revista Moara*. Pará, ed. 44, p. 120-139, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/Issue/192/72>. Acesso em: 2 maio. 2024.
- SANTOS, Desiree dos Reis. Memória, exílio e literatura: uma análise sobre a trajetória de Ferreira Gullar. In: *Anais do XI*

Encontro Nacional de História Oral. Rio de Janeiro. Julho de 2012. Disponível em: https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/recursos/anais/3/1340714048_ARQUIVO_GullarEncontrodeHistoriaOral.pdf. Acesso em: 2 maio. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003.

VIDAL, Paloma. Literatura e ditadura: alguns recortes. *Revista Escrita de Letras – PUC/RJ*. Fascículo 5. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3551/3551.PDF>. Acesso em: 2 maio. 2024.

DRAMAS ÍNTIMOS E O DISCURSO HISTÓRICO EM *O OLHO DE VIDRO*, DE CAMILO CASTELO BRANCO

Fabiana de Paula Lessa Oliveira

Ao percorrer as páginas de um romance de Camilo Castelo Branco, observa-se, direta ou indiretamente, o entrelaçamento dos enredos passional e histórico. Jacinto do Prado Coelho, em obra clássica, *Introdução ao estudo da novela camiliana*, afirma que “o novelista entrelaça a verdade histórica com a fantasia, adaptando os factos averiguados e as personagens que realmente existiram tanto às conveniências duma novela passional como às coordenadas ético-metáforicas duma determinada visão do mundo” (COELHO, 1983, p. 57). Também Helena Carvalhão Buescu, em “A construção romântica da Literatura Portuguesa”, afirma que a história está presente no espaço privado, no âmbito familiar, repleto de conflitos:

Nele, encontramos assim outra forma de encarar e praticar a ficção histórica: não se trata nem de usar a história individual para chegar ao grande fresco histórico; nem de utilizar o enquadramento da História para o dissolver na intriga pessoal. Mas de mostrar como História e personalidade se contaminam de forma tão intensa e inexplicável que é impossível olhar para uma sem detectar a outra; a História faz-se assim dos desencontros e das violências domésticos, como dos que o palco social manifesta na cena política mais vasta. (BUESCU, 2023, p. 20)

É inegável que a família vai exercer um papel central na narrativa camiliana, abarcando questões que a envolvem, tais como: casamento, maternidade e maternagem, filhos legítimos e ilegítimos, herança, além do próprio sistema patriarcal, que, de algum modo, também enforma as demais relações sociais.

As fronteiras entre o público e o privado são sempre tênues. Onde começa um e termina o outro se somos norteados pelos valores (re)

construídos socialmente? Talvez se possa dizer que, na obra camiliana, as fronteiras se (des)constroem de acordo com as circunstâncias em que os fatos acontecem. A história individual está intimamente ligada à coletiva.

Em *O olho de vidro*, a saga de Brás Luís de Abreu problematiza a perseguição ao povo judeu. Michelle Perrot, em *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, reflete sobre a questão:

A família, “mão invisível” do funcionamento social, “deus oculto” da economia, às vezes conspiradora no próprio interior da democracia política, situa-se nas fronteiras indefinidas do público e do privado. O limite que os separa faz-se sinuoso na família, variando segundo os tempos, os lugares e os ambientes, da mesma forma como ela serpenteia pela casa. Teríamos que erguer esse cenário para entender a intensidade dos movimentos que lhe dão vida, dos conflitos que a dilaceram, das paixões que a percorrem. (PERROT, 2020, p. 103)

Ao longo da trajetória do protagonista de *O olho de vidro*, veem-se diferentes representações de família, cada uma com características próprias decorrentes dos meios social e cultural. É difícil pensá-la afastada do espaço público. Como afirma Helena Buescu, “em Camilo Castelo Branco, o universo familiar é, assim, a primeira e talvez mais clara fundação do social” (BUESCU, 2023, p. 20).

O autor utiliza a biografia do célebre médico [Brás Luís de Abreu] do *Diccionario Bibliographico Portuguez*, de Inocêncio Francisco da Silva, conforme aponta no prólogo da primeira edição, como fonte para construir sua narrativa. Aceita o convite do biógrafo do autor de *Portugal médico*, conforme registra na abertura do romance:

Se algum dos nossos romancistas actuais se resolvesse a tratar o assunto, afigura-se-me que a vida deste nosso médico, com os curiosíssimos incidentes que ficam apontados, lhe dariam sobreja matéria para a fábrica de uma composição, onde mediante a lição dos escritos, que nos restam de Brás Luís, poderiam fundir-se habilmente espécies mui interessantes para daí resultar obra de cunho verdadeiramente nacional. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 5)

Camilo Castelo Branco publicou originalmente o romance histórico *O olho de vidro* no *Jornal do Commercio*, entre 24 de março e 10 de agosto de 1866, e é do mesmo ano a edição em livro (CABRAL, 1988, p. 459).

O olho de vidro situa-se entre o final do século XVII e a metade do século XVIII, de 1692 a 1756, quando morre o protagonista, Brás Luís de Abreu. Há aqui dois acontecimentos históricos marcantes: o terremoto de Lisboa (1/11/1755) e o momento em que o marquês de Pombal acaba com os autos de fé em Portugal – apesar de não ter extinguido oficialmente a Inquisição, o que só ocorreria após a Revolução Liberal, em 1821. A Inquisição é a base para a narrativa histórica. Nela, se questiona o posicionamento da Igreja Católica, que persegue, julga e sentencia os cristãos-novos em nome de Deus:

O garrote e a fogueira eram indispensáveis à caridade e misericórdia do Senhor; mas que montava isso? *Morrer é natureza*; morrer em colchão flácido ou em cama de brasas vivas é uma e a mesma coisa: é natureza; mas o importante ali para o caso já não era o ir-se um homem deste mundo ao outro por efeito dum feroz homicídio: a questão era segurar a vida eterna, e essa estava arranjada, logo que os relapsos, à última hora, se entendessem com Deus uno e trino. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 61)

No fragmento acima, vê-se a ironia do narrador camiliano ao problematizar a questão da morte vista como natural em qualquer circunstância, pois levará à vida eterna. Para os inquisidores, o relevante era que os “relapsos”¹, cujo destino era a fogueira, confessassem o erro de que eram acusados e pedissem perdão pelos seus pecados – neste caso, pelas práticas judaicas – antes da execução da sentença. Como afirma Maria de Lourdes A. Ferrão, “a ironia revela sobretudo uma visão crítica do mundo” (FERRAZ, 1987, p. 17), que se encontra no decorrer da narrativa. Sabe-se que o objetivo da Inquisição não era só religioso, pois abrangia outras esferas: econômica, política e social. Tais ações dilaceraram famílias e contribuem para o afastamento de certa ideia de Deus, misericordioso e bondoso, também com larga presença em algumas vozes do Iluminismo.

1 Um auto de fé era uma cerimônia durante a qual eram tornadas públicas as sentenças do tribunal da Inquisição. Era iniciado com um sermão, eram lidas as sentenças e, a seguir, os réus eram expostos para pedir perdão pelos crimes acusados sem direito à defesa. Apresentavam-se na ordem decrescente dos delitos. Primeiro iam os *penitentes*, os réus que se salvaram da fogueira. Em sua vestimenta, havia uma pintura de uma chama virada para baixo. Seguiam-se os *relapsos*, os réus condenados à fogueira. A pintura era uma chama de ponta para cima. Por último, iam os *hereges*, os réus que não aceitaram a salvação de suas almas ou que, por conta da gravidade de seus crimes, não receberam o perdão. Em suas vestes, havia ilustrações de chamas, cobras, demônios. O ato público se encerrava nas chamas da fogueira. E os espectadores vibravam.

Não é possível perceber a intenção de Camilo Castelo Branco em reconstituir uma época, ou seja, a “cor local”, segundo a concepção clássica de romance histórico. O que se observa é um questionamento da história portuguesa. A narrativa histórica camiliana, portanto, não se apresenta ao leitor como um painel fidedigno de um tempo, nem como um modo de falar do presente através de um episódio do passado, tão comum na literatura do século XIX, como, por exemplo, parece ser o caso de *O arco de Sant’Anna*, de Almeida Garrett. Camilo traz a história trágica da terra, dos homens e das mulheres que nela vivem. É, acima de tudo, a história das pessoas com os conflitos próprios à natureza humana. Enfim, “os seus romances são povoados e neles circula, vive, fala, age *gente viva*. São pessoas que vivem nas suas paixões e nas suas desgraças, cumprindo seus fados” (CHAVES, 1979, p. 54).

Em *O olho de vidro*, a partir da vida do médico português Brás Luís de Abreu, reflete-se sobre a história da Inquisição, assim como sobre o papel da Igreja Católica na sociedade portuguesa. Filho de pai judeu e de mãe católica, ambos obrigados a deixar Portugal devido à perseguição do Santo Ofício, o menino Brás passa a ser criado por uma família judia até os cinco anos. Depois fica sob os cuidados de um hebreu abastado de Vila Flor. Os frades do Colégio de São Paulo o acolhem até a juventude, quando escolhe ingressar no curso de medicina. Anos mais tarde, constitui a sua própria família marcada pela tragicidade.

Não se pode deixar de mencionar o diálogo existente entre *O olho de vidro* (1866) e *Frei Luís de Sousa* (1843). Alguns críticos já apontaram as possíveis ligações entre essas obras de Camilo Castelo Branco e de Almeida Garrett. Jacinto do Prado Coelho, por exemplo, afirmou: “No que tange à componente romanesca, havia um mistério na biografia de Brás Luís a acicatar a imaginação: ele e sua mulher, de comum acordo, decidiram separar-se e professar. Vendo neste lance um caso semelhante ao do *Frei Luís de Sousa*, e inspirando-se na peça de Garrett” (COELHO, 1983, p. 34). Devido à perseguição que os pais de Brás sofreram, as suas identidades foram apagadas para que o filho não tivesse o mesmo destino. Este seguiu outros caminhos, mas o desfecho trágico se dá pelo desconhecimento dos fatos, assim como no drama histórico garrettiano.

Frei Luís de Sousa gira em torno da trágica vida familiar de Manuel de Sousa Coutinho (Frei Luís de Sousa). Nela, D. Madalena casa-se com o fidalgo Manuel de Sousa Coutinho depois de esperar por sete anos pela volta de seu marido, D. João de Portugal, que acompanhara o rei D. Sebastião em África. Da união, nasce Maria de Noronha. Inesperadamente, o marido desaparecido regressa de Jerusalém como Romeiro.

Assim que é revelada a sua identidade, torna-se ilegítimo o casamento, e Maria, “filha do crime e do pecado” (GARRETT, 1999, p. 126). O casal sente-se em pecado e vê o ingresso na vida religiosa como uma forma de expiar o erro. Durante a cerimônia de iniciação, a filha entra na igreja, bradando contra a religião e a sociedade: “Esperai: aqui não morre ninguém sem mim. Que quereis fazer? Que cerimônias são estas? Que Deus é esse que está nesse altar, e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? (Para os circunstantes)” (GARRETT, 1999, p. 125). A sensível menina vem a morrer aos pés dos pais. Maria resgatará com a morte a culpa, ainda que involuntária, da mãe. É o sentido da expiação que vem acrescentar-se ao sentido, também cristão, do pecado e do remorso. A morte abre as portas de uma outra vida, não segundo a carne, mas o espírito. Mas tanto em Garrett como em Camilo ecoa a pergunta “que Deus é esse que deixa morrer um inocente?”.

Ao longo do romance, são deixadas pistas que evidenciam o diálogo entre as obras citadas, nem sempre com sentidos semelhantes, conforme veremos a seguir. Todavia, é o viés trágico que as aproxima através do drama íntimo vivido pelas personagens e, por conseguinte, da necessidade de expiação de seus erros.

“Funestíssimos amores”, pelos caminhos possíveis

Quebra-se o silêncio. Tem início a narrativa com duas aldrabadas na porta de Francisco Luís de Abreu, estudante do segundo ano de medicina na Universidade de Coimbra. Cria-se uma expectativa sobre quem poderia ser já em noite avançada, num ambiente de mistério acerca da visita inesperada.

– Quem é? – perguntou o estudante, apertando as asas nasais, com ingrato desprezo das boninas da sua rua. – Quem é o vadio?

– Sou eu! – respondeu quem quer que era, abrindo pequeno respiráculo por sobre o ferragoulo, que lhe envolvia todo o rosto.

– Tu!... – exclamou Abreu em alvoroço. – Vou abrir! Pois és tu?!

Algum motivo misterioso tinha o académico para descer às escuras a precipitosa escada, contando as escaleiras e raspando com o pé cauteloso sobre cada degrau. Aberta a porta, recebeu nos braços com ardente veemência o interruptor de seus estudos, e tão alheado ficou das suas considerações terapêuticas sobre a pele de cobra, que nem já os olhos de caranguejo lhe lembravam.

– Tu aqui, António de Sá! – tornou Francisco. – Eu fazia-te na Índia!... (CASTELO BRANCO, 1968, p. 7-8)

Conforme foi mencionado, ao longo do romance, há várias referências a *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. De modo sutil, o diálogo acima já nos remete à cena clássica da chegada do romeiro à casa de D. Madalena de Vilhena.

JORGE e o ROMEIRO, que seguiu Madalena com os olhos, e está alçado no meio da casa com aspecto severo e tremendo

JORGE – Romeiro, romeiro! quem és tu?

ROMEIRO (apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal) – Ninguém. (GARRETT, 1999, p. 101)

Às vezes, fica a impressão de ser uma abertura despretensiosa, mas, quando se trata do autor de *Amor de perdição*, é preciso desconfiar. Já traz indícios do possível destino trágico dos heróis quando revisita a “tragédia nova”.

Na passagem de *O olho de vidro*, tem-se um viajante disfarçado para não ser reconhecido. Quando se identifica, Francisco Luís de Abreu fica contente ao saber que o amigo está vivo; acreditava que estivesse na Índia, pois está sendo procurado incessantemente pelo Santo Ofício em Portugal. O amigo conta que se encontra escondido há “um ano quase sem ar, nem sol, passado de terrores...” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 8). Assim são os dias de tantos “cativos” no próprio país. Já na cena de *Frei Luís de Sousa*, D. Madalena de Vilhena desespera-se por saber que o primeiro marido está vivo após viver como prisioneiro por vinte anos em África.

Na abertura do romance, como se observa, são apresentados dois personagens significativos para a trama. Francisco Luís de Abreu e António de Sá são contemporâneos de universidade, dedicados à medicina, mas os laços que os unem vão além dos estudos científicos. Vinculam-se pelos fortes laços familiares, que a distância foi incapaz de dissolver, tendo em vista um conceito amplo de família, conforme afirma Michelle Perrot:

Triunfante nas doutrinas e nos discursos em que todos, dos conservadores aos liberais e até aos libertários, a louvam como célula da ordem viva, a família, na verdade, é muito mais caótica e heterogênea. A família nuclear emerge penosamente de sistemas de parentescos mais amplos e persistentes, que apresentam múltiplas formas de acordo com as cidades e as áreas rurais, as regiões e as tradições, os meios sociais e culturais. (PERROT, 2020, p. 78)

Em todas as épocas existiram diferentes composições familiares, e um paradigma familiar de acordo com os valores vigentes. Apesar

de todos os grupos integrarem o corpo social, por vezes, alguns não são tão bem aceitos. O protagonista Brás Luís de Abreu será responsável pelo vínculo familiar entre os discípulos. É filho natural de António de Sá Mourão e de Maria Cabral, que, quando precisam fugir de Portugal, deixam a criança com Francisco Luís de Abreu, que o tem como filho de coração. Maria e António, assim como:

Teresa e Simão, de *Amor de perdição*, não são apenas os heróis de um amor tão intenso que o mundo não o pode conter. Eles são também os heróis históricos dos pequenos/grandes combates que o microcosmos familiar encena, e onde a História social se manifesta [...]. (BUESCU, 2023, p. 19)

Maria Cabral, de família nobre, católica, “filha única de pai rico e feroz” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 10), conhece António de Sá Mourão quando ele passava férias na casa de seus tios em Bragança. Já António, de família burguesa, cristão-novo, estudante de medicina, é entusiasta da ciência e tem futuro promissor, que antevê, tornando-se médico do rei. Os caminhos do coração o levam a outros rumos.

A jovem Maria, em idade de se casar, sabe que não tardaria para seu pai escolher um noivo. Apaixona-se por António e busca um meio, através do diálogo, para concretizar a união. Pede-lhe que vá conversar com seu pai. Sem esperanças, o estudante vai à casa de Fernão Cabral, morgado de Carrazedo, pedir a mão da sua filha. O fidalgo ouve-o em pé, sem nenhuma demonstração de cordialidade, dando a conhecer na sequência que já estava tomada a decisão.

António obteve esta resposta: “**Olhe para estes retratos** – e apontou para uma dúzia de figuras pendentes das paredes – **olhe para estes retratos**, e veja se aí está algum com a estrela vermelha das seis pontas cosida sobre a garnacha ou sobre arnês – dito isto, apontou-me a porta da escada” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 12-13. Grifos nossos.). À medida que a ação transcorre, a intertextualidade com *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, se torna mais evidente. Isso se nota no reconhecimento de D. João de Portugal.

JORGE – (*Reflecte, e logo como por uma ideia que lhe acudiu de repente*) Oh! Inspiração divina... (*Chegando ao romeiro*) Conheceis bem esse homem [D. João], romeiro: não é assim?

ROMEIRO – Como a mim mesmo.

JORGE – Se o víreis... ainda que fora noutros trajes... com menos anos – pintado, digamos, – conhecê-lo-eis?

ROMEIRO – Como se me visse a mim mesmo num espelho.

JORGE – Procurai nestes retratos, e dizei-me se algum deles pode ser.

ROMEIRO (*sem procurar, e apontando logo para o retrato de D. João*) – É aquele.

MADALENA (*com um grito espantoso*) – Minha filha, minha filha, minha filha!... (*Em tom cavo e profundo*) Estou... estás... perdidas, desonradas... infames! (*Com outro grito do coração*) Oh minha filha, minha filha! (*Foge espavorida e neste gritar*). (GARRETT, 1999, p. 99-100)

Ao apontar para o retrato, confirma-se a identidade de D. João de Portugal, logo, o casamento D. Madalena e Manuel de Sousa se torna ilegítimo perante a sociedade. Ela sente a vida de sua família estilhaçar. E não escapa de seu próprio julgamento: sente-se culpada, considera-se em pecado, assim como a sua filha. O casal decide ingressar na vida religiosa e expiar seus erros, mesmo sem culpa, como defende a crítica: “no one is to blame, and yet everyone feels guilty” (BUESCU, 2009, p. 607). O que impede, portanto, a felicidade conjugal é o erro, que se assemelha ao adultério.

Em *O olho de vidro*, o obstáculo para o enlace matrimonial é o preconceito religioso, bem como o social e o econômico. Não se pode esquecer de que os judeus, apesar de convertidos, eram estigmatizados e estavam sempre sob suspeita. O morgado de Carrazedo usa, como justificativa para a desaprovação de um possível compromisso entre os jovens, a antiga doutrina religiosa de António, tendo em vista que era um cristão-novo, logo, oficialmente, fora convertido ao cristianismo. Todavia, como se sabe, muitos judeus foram coagidos a renegar a sua fé, por diversos fatores, entre eles: medidas governamentais, pressão da sociedade, medo de hostilidade e de expulsão do país. Assim se converteram, nem sempre por vontade própria. Apesar da pressão, uma parte dos judeus convertidos continuava a cultuar Javé secretamente.

Na parede estão as gerações da família. Ao mostrá-las reafirma-se a descendência nobre, “um dos primeiros fidalgos de Trás-os-Montes. O solar dos Cabrais de Carrazedo é um dos mais antigos de Portugal” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 136). Sem dúvida, ao apresentar a linhagem da família, evidencia-se também um conflito entre classes: “Se a escolha de uma menina abaixo da condição social do noivo podia ser vista com certa condescendência, já o inverso era menos aceitável ou mesmo impeditivo” (SANTANA; LOURENÇO, 2011, p. 255).

Tendo em vista que o tempo da diegese situa-se entre os séculos XVII e XVIII, a possibilidade de escolha do noivo era difícil de ser aceita, já que o casamento era um acordo entre famílias de mesma classe social. A sociedade alicerçada no modelo patriarcal tornava impossível conceder o poder de decisão a uma mulher. Não se pode esquecer de que Maria Cabral era morgada de Carrazedo, logo, os interesses econômicos também estavam em jogo.

Dentro da sociedade patriarcal, o poder de decisão é do pai. A mãe de Maria Cabral já era falecida, porém, mesmo que fosse viva e sensível às inclinações da filha, não poderia interceder, tampouco decidir.

Em vários momentos, fica claro que os usos e costumes do século XIX atravessam a obra. Por exemplo, naquele tempo, os casamentos eram negociados entre os adultos sem grande possibilidade de diálogo com os mais jovens. Para muitas mulheres, o caminho possível, quando se chegava à juventude, era o matrimônio:

O curso dos anos de uma vida é dividido em duas etapas por um acontecimento central, o casamento. Ele funda a continuidade social e familiar. O tempo privado, portanto, compreende um “antes” e um “depois”, e os acontecimentos que o pontuam são desigualmente repartidos entre os dois períodos. (MARTIN-FUGIER, 2020, p. 216)

O casamento é o divisor de águas na vida do ser humano, em especial, na da mulher. Toda a educação feminina da época era voltada para o enlace matrimonial e para os futuros papéis de esposa e mãe. As classes mais abastadas contratavam preceptoras para ministrar as lições em domicílio. As jovens aprendiam línguas estrangeiras modernas, principalmente inglês e francês, bordado, além de artes do entretenimento, sobretudo piano para as recepções em sociedade, como descreve Michelle Perrot (2019). Já as que não queriam se casar poderiam ir para o convento se o pai estivesse de acordo, ou, em último caso, poderiam fugir, com graves consequências pela desonra à família. Os usos e costumes do século XIX atravessam também o enredo de *O olho de vidro*.

Fernão Cabral visa negociar o casamento da filha com um fidalgo de Viseu. Não aceitaria um genro abaixo de sua classe social. Ao saber que seu pai se ausentou por alguns dias a fim de “arranjar” seu casamento, Maria foge de casa com ajuda de sua criada. Como a jovem costumava passar muitas horas reclusa em seu quarto, os criados não sentiram logo a sua falta. Ela procura por António de Sá na casa dos pais dele, que tentam convencê-la, em vão, a retornar à casa paterna. Como o estudante não se encontra ali, segue com um criado

da família até as montanhas onde ele se refugiara, para abrandar a saudade, “numa casa agreste e erma na quebrada da Serra da Estrela” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 13), antigo esconderijo de seus avós quando sofreram perseguição religiosa na época do reinado de D. Manuel I (1495 – 1521)². Os conflitos entre judeus e católicos vêm de longa data. Como era esperado, o morgado de Carrazedo o denuncia por praticar o judaísmo ao Santo Ofício. As denúncias, em muitos casos decorrentes de vingança, eram aceitas quase sempre sem grandes investigações.

O aristocrata simboliza o patriarcado. Nessa sociedade, prevalecem as relações de poder e domínio dos homens sobre as mulheres e todos os demais à margem dela. Em hipótese alguma, o pai pensa na felicidade da filha ou aceita as suas escolhas. Pelo contrário, age com extrema violência em sua captura. A lei em vigor, ressalte-se, ratifica os poderes do pai. As Ordenações Filipinas (promulgadas por D. Filipe II, em 1602, e ratificadas por D. João IV, em 1643), no livro cinco, Título XIV – Do Infiel, que dorme com alguma Christã, e do Christão que dorme com Infiel –, estabelecem:

Qualquer Christão, que tiver ajuntamento carnal com alguma Moura, ou com qualquer outra Infiel; ou Christã com Mouro, ou Judeu, ou com qualquer outro Infiel **morra** por isso, e esta mesma pena haverá o Infiel. (CÓDIGO FILIPINO, OU, ORDENAÇÕES E LEIS DO REINO DE PORTUGAL, 1602, p. 1164. Grifo nosso.)

As Ordenações permaneceram em vigor em Portugal até a aprovação do Código Civil no século XIX, em 1867. Conforme se vê, a sentença é a morte. A pena de morte em Portugal só tem fim após a Revolução de 1820.

O casamento entre duas famílias aristocráticas era um meio de perpetuar, além de ampliar o patrimônio. Fernão Cabral, por ser o morgado de Carrazedo, era único herdeiro do conjunto de bens da família, chamado de “vínculo”, assim como sua filha. No regime de morgadio, os bens eram herdados pelo primogênito e não poderiam ser alienados – em uma forma de perpetuação do

² Após assumir o trono, cedendo à pressão dos Reis Católicos, D. Manuel I ordenou, em 1496, a expulsão dos judeus, marcada para o final de outubro de 1497 (BOURDON, 2015, p. 56). Todavia, por questões econômicas, o rei autorizou batismos em massa, impostos pela força. Caso os judeus não quisessem se batizar, teriam que sair do país no prazo de dez meses, sob pena de confisco dos bens e condenação à morte. Além disso, proibiu qualquer discriminação entre cristão-velho e cristão-novo, o que não se efetivou. Por causas religiosas, sociais e, sem dúvida, econômicas, em 1536, foi instituída por D. João III uma Inquisição de Estado.

poder econômico. Esse sistema possui longa duração: foi extinto em 1863, mais de 40 anos após a Revolução Liberal. Portanto, a família “como rede de pessoas e conjunto de bens, é um nome, um sangue, um patrimônio material e simbólico, herdado e transmitido. A família é um fluxo de propriedades que depende primeiramente da lei” (PERROT, 2020, p. 91).

Apesar de todos os recursos, o morgado não consegue encontrá-los, e volta a perseguição aos amigos, por exemplo, Francisco Luís de Abreu, por também ser cristão-novo, e à família de António de Sá, que é presa e tem seus bens inventariados para que entrasse no sequestro feito a bens de judeus. Após dez meses de masmorra na Guarda, seus pais e irmãos saíram livres, “sob a bandeira misericordiosa dos dignatários da Sé” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 21). E o ódio do fidalgo aumenta, convocando novas diligências à procura dos foragidos. A família, representada pela figura do pai, não admite tal desonra. A reprovação da sociedade é muito maior quando se trata de ações praticadas por mulheres: a fuga de casa, relações fora do consentimento dos pais e do casamento, filhos ilegítimos. O peso moral é demasiado, elas carregam a culpa e a vergonha.

Fernão Cabral continua a querer vingar a sua honra, e um meio viável foi deserdar a filha. “Este fidalgo deserudara a filha, porque as leis lho facultavam, e nomeara herdeiros os filhos de uma sua irmã, que ele odiava, por ter se casado com um capitão de cavalos menos fidalgo do que ela” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 122). De acordo com as leis vigentes, o pai tinha direito de deserdar a filha e de transferir o vínculo a parentes, como, por exemplo, nestes casos:

E se alguma filha, antes de ter vinte e cinco annos, dormir com algum homem, ou se casar sem mandado de seu pai, ou de sua mãe, não tendo pai, por esse mesmo feito será desherdada e excluída de todos os bens e fazenda do pai ou mãe, posto que não seja por elles deserdada expressamente.

[...] poderá o pai ou mãe, que forem Catholicos christãos, desherdar livremente os filhos hereges que perfeitamente não crerem em nossa Santa Fé Catholica, desviando-se do que tem e crê a Santa Madre Igreja. (ORDENAÇÕES E LEIS DO REINO DE PORTUGAL, 1602, p. 927-934)

As ordenações e leis concedem plenos poderes ao pai ou, em determinadas situações, a um homem representante da família. Por sua vez, quando se trata de herança, a mãe também pode deserdar os filhos. O morgado deserda a filha, mas não a encontra,

apesar da perseguição incansável. Maria fica grávida e tem um menino, tornando mais difícil a saída do casal de Portugal, conforme tinha planejado. Inicia-se a saga do pequeno Brás. Então, António decide procurar o amigo, Francisco Luís de Abreu, para saber se poderia ficar com seu filho até o momento de o buscar para restituir a sua felicidade. Decidem deixá-lo com o amigo de António, Francisco Luís de Abreu, contemporâneo de universidade, que aceita acolher o recém-nascido e já o tem como filho de coração. Diz Francisco ao amigo: “Não lhe direi o teu nome de pai, sem que tu lho possas dar. Ninguém saberá que é teu filho, sem que tu possas dizê-lo ao mundo” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 18). Nunca mais retorna para dizê-lo. Assim, a vida do protagonista vai sendo construída repleta de lacunas. Os anos se passam, e o menino ganha o sobrenome: Luís de Abreu. E a história de sua vida vai sendo tecida a sombrios fios.

No fatídico dia, Francisco Luís Abreu “Contemplou a formosura da pecadora, e a formosura do inocente nos braços dela. Saudou-os, chorando, e tomou a criancinha muito aconchegada do seio” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 19). Agora Maria Cabral seria a representação de Maria Madalena por ousar transgredir os códigos morais? Há uma sobreposição de imagens ao longo da narrativa: Maria, mãe e pecadora. A fidalga carregava no peito a esperança de revê-lo em breve, o que não acontece, vindo a encontrá-lo anos mais tarde, quando procura cuidados médicos, sem saber que era seu filho. A heroína traz uma força interior e uma capacidade de resistência perante os obstáculos que se interpõem. Assim, a linhagem do pequeno Brás é apagada. Aos poucos, o sentimento de culpa dilacera a vida de Maria que se questiona:

– E o nosso filhinho?... – dizia ela em gemidos, que pareciam um arrancar da vida.

E ele cobria o rosto com as mãos, arquejava, engolia as lágrimas e não respondia.

– Que mal fizemos em deixar a criancinha! – voltava ela, cruzando os braços sobre os seios, que lhe doíam entumecidos do leite. – **Que ruim mãe eu fui!**... Meu Deus, perdoai-me que eu somente agora considero a grandeza do meu crime!

– Não chores assim! – atalhava o atribulado moço. – Pois como andarias tu fugitiva com um filhinho de três semanas! Ó Maria... (CASTELO BRANCO, 1968, p. 23. Grifos nossos.)

Portanto, à mulher cabem determinados papéis voltados à vida privada, aos valores morais, à obediência, à renúncia, à submissão ao

pai. A legislação corrobora tais práticas e quem as desobedece recebe penas severas, entre elas, a própria morte. As consideradas transgressões não são punidas apenas pelo Estado e/ou Igreja Católica, plena de poder, mas também pelo sujeito que se culpabiliza.

“Nau portuguesa destinada às Índias”, a saga dos judeus

Francisco Luís de Abreu forma-se em medicina. O jovem médico casa-se com Francisca Rodrigues de Oliveira, filha de abastados judeus de Ourém. Não tiveram filhos, mas ela cuidava com amor do pequeno Brás, a quem o menino chamava de mãe: “jubilava de lhe ouvir aquele doce nome de mãe, e toda se estremecia de maternal ternura chamando-lhe seu filho” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 24). Dizia ao marido “nosso filho gerado no coração” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 25). É uma entrega tão plena que desvela seu drama íntimo: o desejo de ser mãe. Evidencia-se a maternagem no comportamento de Francisca, ela estabelece laços afetivos, protege e cuida da criança. Amar, cuidar, proteger e ensinar são ações para além da maternidade. Com a chegada da notícia da suposta morte de Maria Cabral e António de Sá, o doutor fica mais à vontade para que o possível órfão o chame de pai. As relações cotidianas entre pais e filhos, a família nuclear, variam conforme os meios sociais e culturais, as tradições religiosas, etc. Nessa família burguesa judia, veem-se as manifestações de afeto; diferentemente da família nobre católica de Fernão Cabral:

A [família] do Antigo Regime está longe de ser afetuosa: para todos que a compõem, e pouco importa a posição de cada um, é um lugar de dominação, de divisão autoritária de tarefas. A estrita disciplina do chefe de família assegura a coesão indispensável à salvaguarda do patrimônio e da honra familiar; as solidariedades imperiosas não prendem os indivíduos. (CASTAN, 2020, p. 403)

No entanto, a felicidade da família dura pouco, e, segundo o narrador, se esvai o sentimento paterno diante da iminente diligência do Santo Ofício: “Alvorçado com a pavorosa nova, o doutor quis logo sair da pátria” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 32). A vigilância da Igreja volta-se para a sua família após um parente, Fernão Vaz de Lucena, ser condenado à prisão perpétua, quando uma carta de seu tio Pedro Lopes, que fugiu para Damasco, foi parar nas mãos dos inquisidores.

Francisco de Abreu procurava disfarçar seu credo, ia à igreja com frequência, demonstrava piedade em público, assim como sua esposa, mas tais práticas não foram suficientes para que sua família

não fosse vigiada. Apesar das demonstrações de suposta fé, a Inquisição cada vez mais desconfiava do doutor, que tratava de transferir seus bens para o estrangeiro. E o menino Brás de apenas cinco anos tornou-se de repente um obstáculo. O medo o domina. Pensando em se salvar, procura um abastado amigo de Vila Flor para ficar com o “orfãozinho”. Já Francisca de Oliveira **“queria muito à criança; mas não era bem o querer e amar maternal: faltava-lhe aquele sentir-se viver, estremecer e morrer nas artérias do filho. Então, lhe seria a ela bom de compreender que somente é mãe aquela que sentiu as dores da maternidade”** (CASTELO BRANCO, 1968, p. 36. Grifos nossos.).

Diante da possibilidade de abandonar o pequeno Brás, o narrador afirma que não era amor maternal o que sentia Francisca de Oliveira, já que não era mãe biológica. A obra traz à luz a questão da maternidade, processo pelo qual uma mulher se torna mãe, sendo baseada no laço sanguíneo que une uma mãe ao seu filho. Seria a condição para o amor maternal? Durante muito tempo, ser mãe foi o principal papel da mulher ou, pelo menos, assim era visto. A mulher casada que não tivesse filhos não era vista da mesma forma, rompia com o paradigma vigente. E o narrador intruso se faz presente, posiciona-se: interpreta, julga e/ou condena determinados comportamentos das personagens. Observa-se que isso ocorre com frequência quando Brás se encontra em situação de desamparo, de fragilidade.

Questionam-se: o que fazer com Brás? Decidem, então, entregá-lo a Francisco de Morais Taveira, mercador, natural de Vila Flor, abastado amigo. Francisco Luís de Abreu não quer deixá-lo na casa de seus parentes para não os sacrificar. Diante da resposta afirmativa do rico hebreu, os conflitos interiores da mãe adotiva se intensificam, Francisca pede ao marido para que não o deixe, o doutor se inquieta. O menino sente a angústia no rosto da única mãe que conhecera. A vigilância se intensifica, mas conseguem fugir de Portugal em nau com destino à Holanda³, “o paraíso terreal dos perseguidos hebreus” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 109). Escolheram uma rota menos vigiada. E “o pequenino Brás, que dormia à hora em que eles partiram, e nem acordou ao cair-lhe nas faces as lágrimas dos seus benfeitores” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 38).

3 De acordo com Albert-Alain Bourdon, “Os cristãos-novos (judeus convertidos ao cristianismo) viviam permanentemente sob suspeita e a Inquisição acusou uma grande parte de continuar em segredo os seus ritos e práticas. Presentes em grande número no comércio e no artesanato, alguns regressaram ao judaísmo, tendo-se refugiado de início na Turquia e em seguida nos Países Baixos (Antuérpia e depois em Amesterdão) onde constituíram o essencial da ‘nação’ portuguesa” (BOURDON, 2015, p. 53).

Ao amanhecer, ele pergunta pela mãe, e chora em silêncio ao saber da viagem. É interessante observar o estado do herói. Ele dorme no momento da despedida, assim como a sociedade que parece não estar consciente dos trágicos acontecimentos. Chama a atenção a nau que levará o casal de judeus, perseguidos pelo Santo Ofício. Outrora levava “os Barões assinalados”. É inegável, nessa passagem, o diálogo com as Grandes Navegações. A imagem de Portugal como um cais de partida, de desalento para quem fica e para quem parte. Os inquisidores não os conseguem capturar, mas realizaram uma cerimônia simbólica para queimá-los em efígie num auto de fé em Coimbra, em 1699.

Brás é recebido com muito amor pela família de Francisco Morais Taveira. Em pouco tempo, suas memórias do antigo lar vão sendo sobrepostas, ficando “brevíssima tristeza de saudade” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 39). Experimenta, em tão tenra idade, um sentimento que os portugueses partilham, “essa inexplicável mistura de sofrimento e de doçura a que chamam saudade” (LOURENÇO, 1999, p. 59). Heitor Dias da Paz, filho único do hebreu, ensina-lhe as primeiras letras para que possa iniciar seus estudos e, quem sabe, ingressar na universidade. É matriculado no Colégio de São Paulo, onde desconfiam de sua fé católica devido à sua ignorância em doutrina cristã. Passa por longos interrogatórios, mas consegue permanecer na escola.

Falece a mãe dos meninos Heitor e Brás. Em decorrência da morte da esposa, Francisco fica muito debilitado e vai para Coimbra ficar sob cuidados dos filhos. Diante da proximidade da morte, o que não ocorre nesse momento, recusa receber o sacramento da extrema-unção, atitude considerada gravíssima pelos padres, que levará a família à morte. De repente, Heitor, ao entrar na universidade, é levado ao cárcere da Inquisição, acusado de práticas judaicas – e não nega. Muitos judeus, como um ato de resistência, não negaram a sua fé mesmo tendo ciência de que a sentença seria a mais grave: serem queimados vivos na fogueira em sessão pública. Esteve preso entre 10 de janeiro de 1704 até 12 de setembro de 1706. É condenado à fogueira e seus bens confiscados. Seu pai se suicida antes da execução da sentença do filho.

Heitor Dias reparou naquele velho que os arcabuzeiros afastavam a repelões. Fitou-o com horrível estremecimento; ia a proferir uma palavra, e sufocou-a. Debalde. O grito do coração já tinha ecoado no seio do ancião, que exclamou:

– Adeus, meu filho! Adeus, meu filho, eu vou antes de ti avisar a tua mãe que por instantes estarás conosco no seio de Abraão!

E, ao proferir a última palavra, sorveu de um vidro um trago de peçonha, ao qual se seguiram medonhas convulsões. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 66)

Após a prisão de Heitor, apaga-se a última chama da vida de Francisco Morais Taveira. Não suporta a dor da perda do filho nas condições mais horrendas possíveis. Além disso, culpa-se por não ter aceitado a extrema-unção, o que provocou a ira dos religiosos, levando o filho à prisão, e, por conseguinte, à morte. Tempos atrás, Francisco Luís de Abreu tinha aconselhado seu amigo hebreu a não trazer seu filho da Holanda, onde estudava Humanidades com seus tios, para estudar medicina em Coimbra: “como vítima amarrada para o açougue, o pobre rapaz que lá fora vivia sem receio da polé e da fogueira” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 29). Segue a cerimônia do auto de fé de Heitor Dias da Paz.

Abrira-se em ondas de luz o céu da manhã daquele dia de setembro de 1706.

Dobram os sinos de S. Domingos. Apuseram-se os folheiros cavalos das reais cavalariações às berlinhas cosidas em oiro. As variegadas librés dos áulicos e ministros enfileiravam-se processionalmente depós os coches do filho de D. João IV. Ia grande movimento e alvoroço nos mosteiros. Serpejavam enoveladas as multidões que desciam da cidade alta para o escampado do Rossio. O tanger dos sinos era de morte; mas o dia era de festa, festa da igreja triunfante, festa d’um auto da fé.

D. Pedro II e seus filhos apearam no alpendre do templo de S. Domingos; e em meio de filas de fidalgos, de frades, de desembargadores, caminharam mesuradamente por entre as naves, até se assentarem na sua alterosa tribuna, a tudo sobranceira, salvo à tribuna dos inquisidores, que era a primaz naquele espectáculo satânico da piedade. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 46-47)

É visível a ironia camiliana. Tocam os sinos anunciando as mortes, e será um dia de festa para as pessoas que vão à praça do Rossio celebrar tão trágico acontecimento. O narrador evoca a imagem da serpente: “Serpejavam enoveladas as multidões que desciam da cidade alta para o escampado do Rossio”, rumo ao espectáculo na expectativa do golpe fatal. No imaginário cultural cristão, ela simboliza o mal, a morte e a escuridão, como se a própria sociedade estivesse “enfeitada”, envolvida nas trevas. Vê-se que todo o corpo social apoia tais práticas. Por outro lado, a voz do narrador é quem descortina as atrocidades cometidas em nome da “suposta” fé cristã.

Iniciavam-se os autos de fé pela manhã com um sermão, exaltando a fé católica e condenando as heresias. Segue-se a leitura das

sentenças, por ordem decrescente de gravidade, sem que o acusado tenha direito à defesa, e, por fim, a execução da sentença. Esses autos aconteciam em praças públicas ou outros locais bastante frequentados, tendo como público representantes das autoridades eclesiástica e civil, bem como da nobreza. Era uma cerimônia muito suntuosa, uma exibição do poderio dos inquisidores. Ao mesmo tempo, era uma festa popular, anual e dispendiosa.

O leitor que veio tarde a este mundo para poder gozar o espectáculo de um auto de fé, pode ser que não faça cabal juízo da peça chamada o discurso da festa, e entenda que vem aqui oportuno o ensejo de se lhe dar alguma notícia do sermão de 1706 [...]. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 57)

Vale ressaltar os recursos retóricos que o escritor utiliza para dinamizar os núcleos dramáticos. Por exemplo, mantém um diálogo com o leitor, que imagina diante de si ou do que escreve, dirigindo-lhe suas reflexões, levando-o a uma cerimônia de um auto de fé no século XVIII.

Eis a sentença de Heitor Dias da Paz:

O escrivão, que estivera autoando a sentença, ergueu-se e disse ao condenado:

- Ajoelhai para ouvir a sentença.
- Ouvi-la-ei em pé – respondeu Heitor.
- Leia – disse o presidente ao escrivão.

O escrivão leu o seguinte:

“Acordam em relação, etc. Vista a sentença junta dos inquisidores, ordinário, e deputados da inquisição, e como por ela se mostra o réu preso, Heitor Dias da Paz ser herege apóstata da nossa santa fé católica, convencido no crime de judaísmo, e por tal relaxado à justiça secular, e sendo perguntado neste senado persistir no seu erro, e declarar que não cria em nossa santa fé católica, senão na lei de Moisés; o que assim visto, e disposição de direito em tal caso, **condenam ao réu que com barão e pregão pelas ruas públicas e costumadas seja levado à ribeira desta cidade, e aí seja levantado em um poste alto, e queimado vivo, e feito por fogo em pó, de maneira que nunca de seu corpo e sepultura possa haver memória;** e o condenam outrossim em perdimento dos seus bens para o fisco e câmara real, posto que ascendentes ou descendentes tenha, os quais declaram por incapazes, inábeis, e infames na forma de direito e ordenação. E pague as custas destes autos. Lisboa, 12 de setembro de 1706”. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 65-66. Grifos nossos.)

Através da leitura, observa-se que Heitor não negou a sua fé e aceitou dignamente a sentença mais grave destinada aos considerados hereges. Na saga dos judeus, observa-se uma crítica à alegada superioridade imposta pela Igreja Católica às outras religiões, à intolerância religiosa, enfim, à violência física e psíquica aos que não se submetem ao poder vigente. Por fim, a tentativa de apagamento da memória do povo judaico, simbolizada pela destruição através do fogo.

“Um quadro perfeito de felicidade terreal”, pelos caminhos da (des)ventura

Mais uma vez, a família de Brás é estilhada, e ele ficará sob os cuidados dos frades do Colégio de São Paulo, que o consideram “ótimo estudante, e alma nova para se deixar fecundar em proveito da santa religião” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 44). Por longo tempo, o estudante não tem informações sobre seu irmão de coração e, ao recebê-las, chora muito. Dizem-lhe que “Heitor Dias da Paz se estava purificando de pecados gravíssimos, para remédio dos quais lhe acudira a vigilância misericordiosa do santo tribunal da inquisição” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 45). A ironia do narrador novamente está aqui.

Brás, quando jovem, decide não ingressar na vida religiosa, desapontando os frades, que, apesar disso, não o abandonam. Vai para a Universidade de Coimbra cursar medicina. Forma-se e atua como médico em várias cidades do país até fixar residência em Aveiro. Casa-se com D. Josefa Maria de Castro, filha de uma paciente em estado terminal, e tem oito filhos. Um falece antes de completar dois meses. Seria “um quadro perfeito de felicidade terreal: cinco filhas e dois filhos vivos e robustos” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 99), se não fossem irmãos. D. Antónia da Piedade (Maria Cabral), no leito de morte, abençoa esta união: “Eu vos abençôo, meus filhos” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 96). Tão trágico é, mas eles não sabiam. Vê-se, na família, a chave da felicidade individual. E quando se desconstrói, o que resta? O infortúnio? Para o autor de *Amor de perdição*, a família é marcada pelas tragédias cotidianas.

Como se observa, a dimensão trágica está presente na obra camiliana. Em *O olho de vidro* ela se antevê através do diálogo com *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett.

Deteve-se silencioso largo espaço o hebreu. Estava aquele aflitíssimo homem perguntando à sua consciência, se não seria mais grato a Deus e à humanidade que um peregrino vindo de além-mar não entrasse um dia aos paços de Manuel de Sousa Coutinho a dizer a D. Madalena de Vilhena que

não podia ser mulher do homem que lhe chamava de esposa! Se não seria mais humano e santo que aquele peregrino passasse por diante da casa dos felizes, e dissesse: “Deixai-vos viver e morrer ditos na nossa ignorância! Não serei eu quem vá vestir-vos a mortalha, e dizer-vos: sepultai-vos!” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 160)

Tanto no romance camiliano quanto peça de teatro de Garrett podemos identificar o fenômeno trágico, com peripécia e reconhecimento. De acordo com Aristóteles,

Peripécia é a alteração das ações, em sentido contrário, como dissemos; e essa inversão deve acontecer, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade. [...]

O reconhecimento, indica-o a própria palavra, é a passagem do desconhecimento ao conhecimento; tal passagem é feita para amizade ou ódio dos personagens, destinados à ventura ou ao infortúnio.

O mais belo dos reconhecimentos é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como sucedeu no Édipo. (ARISTÓTELES, 2004, p. 49)

É inegável a presença dos elementos da tragédia nas obras mencionadas. O trágico está na sociedade “funebremente cristã”⁴, que muda, mas não muda. Está no homem que, apesar das mudanças sociais, permanece feito do mesmo barro. E no reconhecimento: se os peregrinos não tivessem revelado que o esposo de D. Madalena de Vilhena ainda vivia e que Brás Luís de Abreu se casou com a própria irmã, outros seriam os destinos. Embora não tenham culpa, expiam-na.

Em *O olho de vidro*, o herói da saga camiliana não consegue conviver com o peso da culpa ao descobrir que vive uma relação incestuosa; então, decide enclausurar toda a família como expiação dos “seus pecados”. As mulheres sentem, como nunca, a imensa dor de existir. Assim se vai apagando a chama da vida de cada uma:

É necessário que os preconceitos sejam derrotados uma vez por outra, a ver se alguma hora surge aí deste atascadeiro **melhor geração, que traga ao mundo a ideia de Deus com bondade**. Coitadinhas! Possam elas chegar onde lhes digam: “Vivei, gozai sem remorsos”. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 199. Grifos nossos.)

4 Na “Introdução geral” à edição crítica de *Filipa de Vilhena/A sobrinha do marquês*, de Almeida Garrett, Sérgio Nazar David retoma a expressão para assinalar a fina intuição de Teófilo Braga, ao reconhecer na obra-prima de Garrett a antecipação de processos que cinquenta anos à frente ganhariam novamente os palcos europeus com os dramas de Ibsen (cf. DAVID, 2020, p. 17).

Embora Brás Luís de Abreu esteja num primeiro plano na narrativa, no centro dos acontecimentos, a tragicidade é mais intensa para os demais membros da família, os filhos, que sequer sabem qual crime cometeram e por que o expiam. D. Josefa de Abreu e três filhas morrem por consequência da clausura. A mãe não escolheu estar ali para se penitenciar, tampouco enclausurar os filhos; o marido é quem decide o destino da família, mas também ela não tem forças interiores para lutar contra o mundo constituído. Ao entrar no Convento de São Bernardino, “deixou-se rasgar desde o íntimo da alma por um grito, mais desesperado, mais blasfemo que invocativo da divina graça” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 166). Como se vê, a figura da mãe está muito ligada à dimensão trágica. Por outro lado, as filhas romperam em um grande choro, mas foram advertidas pela Diretora do Recolhimento: “aqui nesta casa são permitidos os prantos da penitência, e só esses, senhoras!” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 167). Portanto, a reclusão e o silenciamento as foram deteriorando física e psicologicamente, levando-as à morte.

Já as duas filhas caçulas, Antónia Maria e Sebastiana Inácia, rasgaram as mortalhas e fugiram do convento com jovens militares que, a pedido da mãe dos rapazes, “uma santa matrona” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 211), vão à Roma solicitar a anulação dos votos das freiras para se casarem. “A justiça, quando tal soube, quis gritar; mas os Chamosos, Matosos e Marreiros amordaçaram-na” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 210-211). A influência que a família dos cadetes de cavalaria exercia contribuiu para a decisão favorável. A senhora preocupa-se com a moral das moças, “duas libertinas esposas do Espírito Santo” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 211), segundo o irônico narrador; então, elas ficam sob a sua guarda até o retorno dos rapazes.

A fidalga adoecera com todos os sintomas de próxima morte.

– Chamei-vos, disse ela, para que me assistais ao enterro. Depois, ireis. Agora, jurai sobre estas Horas que cumprireis a minha vontade quanto a estas meninas. Depois de me haverdes sepultado, ireis para Roma, e, obtida a anulação dos votos delas, casareis.

Juraram e cumpriram. A anulação dos votos foi prolongada com inquéritos de testemunhas no convento de S. Bernardino. O padre Brás não favoreceu nem contraditou a anulação.

Ao cabo, porém, de três anos, Antónia e Sebastiana receberam as bênçãos nupciais em Roma. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 212)

As jovens acusam o pai de ser o responsável pela morte da mãe e das irmãs. Passam a nutrir um profundo ódio por ele e não o procuram mais. Antónia e Sebastiana não aceitam o estado de coisas que se lhes impõem, não sentem culpa. Talvez, por desconhecerem os fatos, queiram construir suas próprias histórias. Elas representam a esperança em novos tempos:

Detiveram-se em Roma até 1750. Em 1751 já estavam em Portugal. Não procuraram o pai, porque lhes era odioso o homem, que as atirara com sua mãe e irmãs, vivas, novas e formosas, ao sepulcro de um convento, e lhes dera como flagelos a convivência de freiras que enfeitavam a sua estupidez com as lantejoulas da hipocrisia, ou da refinadíssima protérvia de intolerantes. Odiavam por isso o pai, e o luto, que vestiram por ele, não tinha nódoa de uma lágrima. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 212)

Os filhos escolhem seguir na Ordem Religiosa. Pedro de Abreu torna-se dominicano, e Agostinho de Abreu, jesuíta, uma das vítimas do terremoto em Lisboa, em 1755:

Em 1755, foi aquele memorando terramoto de Lisboa. O padre Agostinho de Abreu, da Companhia de Jesus, ia de Santo Antão para S. Roque, ao começar o tremor. Passava diante de uma casa que se estava derruindo, ouviu os clamores de dentro, entrou heroicamente para arrancar uma velha debaixo da couceira de uma porta, e ficou esmagado debaixo do tecto abatido. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 208)

Pedro de Abreu lamenta-se por marquês de Pombal ter acabado com o auto de fé sem ter tido o prazer de apreciá-lo naquele grandioso espetáculo. O sarcasmo do narrador é evidente:

Fr. Pedro de Abreu, o frade dominicano, chegou a ser qualificador do santo ofício; mas, como quer que o marquês de Pombal apagasse a última lavareda do santo ofício com o corpo de Gabriel Malagrida, fr. Pedro acabou sem assistir a um auto de fé espetaculoso, como tinham sido os da triunfal igreja, quando os relaxados perfumavam a atmosfera com os aromas dos ossos torrados. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 213)

Provocou polémica a condenação de Gabriel Malagrida (1689 – 1761) pelo tribunal do Santo Ofício, arquitetada pelo marquês de Pombal. Era um padre jesuíta italiano, tendo sido missionário no Brasil e pregador em Lisboa, veio a ser condenado, no âmbito do processo dos Távoras, à prisão. Por fim, foi denunciado pelo primeiro-ministro por heresia. Foi garrotado e queimado na fogueira no auto de fé,

realizado na praça do Rossio, em 21 de setembro de 1761. Foi o último réu da Inquisição a sofrer a pena de morte em Portugal.

Ao escrever um romance baseado na história da vida do médico Brás Luís de Abreu, que tem a sua identidade apagada, decorrente do longo período de perseguição aos judeus em Portugal, Camilo Castelo Branco problematiza questões atemporais, tais como: os preconceitos religioso e social, a religião, a intolerância, a ganância e a sede de poder das classes mais abastadas que condena a sociedade ao obscurantismo. Para além disso, traz à cena os dramas humanos mais íntimos nos embates com os valores constituídos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- BOURDON, Albert-Alain. *História de Portugal*. Tradução de Joaquim Soares da Costa. 3ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2015.
- BUESCU, Helena Carvalhão. The polis, romantic tragedy, and untimeliness in *Frei Luis de Sousa*. *European Romantic Review*. [S.l.], v. 20, n. 5, p. 603-611, dez. 2009.
- BUESCU, Helena Carvalhão. A construção romântica da Literatura Portuguesa. In: CARDOSO, Patrícia; DAVID, Sérgio Nazar. (Orgs.). *Texto, tempo, imagem: interlocuções*. Campina Grande: Realize Editora, 2023. V. 1. p. 14-28.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1988.
- CASTAN, Nicole. O público e o particular. In: CHARTIER, Roger. (Org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. V. 3. p. 402-438.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O olho de vidro*. 6ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968.
- CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- CÓDIGO FILIPINO, OU, ORDENAÇÕES E LEIS DO REINO DE PORTUGAL: recopiladas por mandado d'el-Rey D. Filipe I/por Cândido Mendes de Almeida. Ed. fac-sim. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/562747>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. 2. v.
- DAVID, Sérgio Nazar. Introdução geral. In: GARRETT, Almeida. *Filipa de Vilhena/A sobrinha do marquês*. Edição crítica de Sérgio Nazar David. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020. p. 14-53.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Introdução de Ofélia de Paiva Monteiro. Porto: Civilização, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michelle. (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. V. 4. p. 176-245.
- OLIVEIRA, Fabiana de Paula Lessa. *História social enquanto tragédia: leitura de Luta de gigantes, O olho de vidro e O senhor do paço de Ninães* (de Camilo Castelo Branco). Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- PERROT, Michelle. (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. V. 4.
- SANTANA, Maria Helena; LOURENÇO, António Apolinário. No leito. Comportamentos sexuais e erotismo. In: MATTOSO, José. (Dir.). *História da vida privada em Portugal: a época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 254-289.

O PENSAMENTO ESPIRAL DA ANCESTRALIDADE EM ROMANCES TURBILHONARES: A IDENTIDADE ENCRUZILHADA

Fábio Rodrigo Penna

Em vários períodos da história circularam pelo continente africano diversos grupos populacionais, pertencentes ao próprio território ou surgidos de outras localidades, ocorrendo uma desterritorialização globalizante. Dentre conquistadores, negociantes, religiosos adeptos da luta armada, os motivos e as etnias dos que migraram foram inúmeros. Todos esses povos adentraram o espaço com seus modos de ser e de fazer. A África torna-se um território de destino de dispersões populacionais plurais de fluxos e refluxos culturais. Além de ponto de deslocamentos internos e de chegadas, também constitui um local de partida em direção a diversas localidades do mundo. Dessa maneira, a África foi conectada a essas inúmeras partes do globo, como o Oriente Médio, o Mediterrâneo e o Oceano Índico.

A partir da circulação dos mundos (MBEMBE, 2014), as diásporas, novas paisagens de sobrevivência, foram constituídas pelas contínuas e tensas relações identitárias que criaram um mosaico de memórias estilhaçadas em tempos e espaços diversos e aleatórios. A diáspora marca a inserção da cultura negra africana na modernidade, em globalização crescente de tempos modernos que rompem com simplificações étnicas e nacionalistas. O conceito de diáspora não pode ser enquadrado em uma ideia fechada, consolidada, nem explicada exclusivamente como movimentos, pois são diversos os pontos de partida que se atravessam em ponto de encontro na viagem de ida e na permanência no Novo Mundo. As diversas Áfricas, inseridas em um turbilhão de imbricamentos, influenciando e sendo influenciadas, possibilitaram incontáveis combinações que não cessaram no território brasileiro. São histórias da África fora da África, no Brasil, e histórias do Brasil fora do Brasil, na África. As sobrevivências residem na proposição de produção de uma nova leitura da África, reinventada no Brasil, considerando a partir das questões escravagistas.

Assim, a África se mantém viva no Brasil. O Brasil vive a África. A África revive a si mesma. O Brasil renasce na África.

Nessas intermináveis combinações de mão dupla pelo Atlântico, se a África se apresenta presente na diáspora, é preciso entender que isso indica a “sobrevivência” do imaginário, sem esquecer que o mesmo se dá para o Brasil no imaginário africano. Esse imbricamento entre “Áfricas” e Brasil possui bastante significação, pois fornece histórias de alteridades, de existências e de resistências paralelamente àquelas impostas pelo domínio oficial. Essas são as paisagens de sobrevivências que foram se formando a partir dos retratos tirados das diásporas. Mediadas pelos constantes encontros entre africanos, brasileiros, agudás, afro-brasileiros, no percurso pelo Atlântico Sul Negro, temos as paisagens afrodiaspóricas, afrocircinadas.

Os navios tumbeiros foram os espaços móveis que representavam uma rede de entrelaçamentos de consequências desconhecidas e inesperadas, seguindo pelo Atlântico Negro rumo à ligação com outros portos. O navio era o local onde ocorriam os encontros num tempo em trânsito. Era a conexão entre lugares vivos que deixavam de ser “fixos” à base da violência desumanizadora, para uma miscelânea inacabada a se entrelaçar mais ainda em um espaço maior. É dessa forma que a metáfora do navio explora as articulações entre as histórias descontínuas dos portos e suas interfaces com o mundo mais amplo. É o ventre negreiro gerando identidades encruzilhadas. Ziguezagueando pelos movimentos de povos negros, a história do Atlântico Negro propicia o reexame dos problemas de nacionalidade, posicionamento, identidade e memória, transcendendo tanto as estruturas do Estado-Nação quanto os limites da etnia e da particularidade nacional. O navio, metáfora do microssistema de hibridização no percurso do Atlântico Sul Negro, circula entre mundos enquanto cruzamentos vão sendo realizados. São histórias de medo, de perdas, de exílio, de destinos, de dor, de violência que vão se fundindo e identificando os seres como iguais nessa sobrevivência (ou na morte). E são esses mesmos temas afrodiaspóricos que emergem na literatura que pode visitar as sedes de terror indizível na imaginação.

Na Bahia, nas décadas iniciais do século XIX, com consequência do incentivo e do subsídio da Coroa Portuguesa para interiorização e multiplicação dos engenhos, o Recôncavo Baiano ainda era o centro da economia açucareira escravocrata, concentrando inúmeros engenhos. Por todo esse destaque, Salvador necessitava de um número maior de mão de obra escravizada. Por isso, a cidade era habitada por muitos negros africanos escravizados e libertos, que chegavam para trabalhar nos engenhos de açúcar e em outros diversos ofícios

inerentes ao sistema escravagista. Foi a partir de concentrações e de intertravessamentos que a Bahia foi se concretizando como ponto crucial para resistências e insurreições de africanos de toda ordem.

O conjunto de revoltas negras teve sua culminância no Levante dos Malês, em janeiro de 1835, causando impactos relevantes na administração da elite escravagista brasileira acerca da ameaça que representava a população africana – principalmente a muçurumim (negros malês), que liderou a revolta. Embora a insurreição tivesse sido contida antes de tomar um vulto maior e incontável, uma medida repressora deveria ser tomada para enfraquecer o intento libertário e castigar os revoltosos participantes ou seus pares africanos, como educação repressora contra o intento de novas ameaças. No dia 13 de maio do mesmo ano, a Lei nº 9 visava conter a ameaça negra africana na Bahia. A principal preocupação de alguns políticos da sociedade escravista era a deportação dos africanos libertos como medida de proteção, manutenção da ordem social vigente e limpeza étnica:

No mês de maio desse ano de 1835 a Assembleia Provincial Legislativa da Bahia aprovaria a lei nº. 9, que estabelecia a deportação dos africanos e africanas suspeitos, ou até mesmo não suspeitos, de participação no levante. O destino de deportação seria “qualquer ponto da Costa africana”, em geral a região do golfo do Benim. (BRITO, 2018, p. 385)

Dessa maneira, quando do fim da Revolta dos Malês, na Bahia, em 1835, centenas de libertos e escravizados foram deportados para África. Africanos de origens diversas retornaram a pontos comuns na “terra ancestral”, cidades próximas às costas, e se organizaram socialmente, de acordo com as experiências brasileiras, considerados “modos brancos”. Os antigos escravizados retornados foram conhecidos como “brasileiros”, “afro-brasileiros” ou, em línguas locais, como agudás. Ao chegar à África, embora o retornado continuasse sendo um africano, os seus laços familiares e sociais tinham sido cortados pela escravatura. Como muitos desceram no mesmo porto onde foram embarcados para o Brasil, eles continuaram em territórios costeiros. Muitos retornados possuíam profissão e eram alfabetizados, experiências adquiridas no Brasil; logo, consideravam-se do lado da modernidade em relação à sociedade tradicional africana, vista como selvagem. Suas experiências possibilitaram que se inserissem na economia do lado da elite africana. Por outro lado, a sociedade tradicional continuava vendo-os como escravizados, a despeito de suas “maneiras de branco”. E, dessa forma, os agudás foram construindo uma nova identidade social a partir do compartilhamento da memória do tempo vivido no Brasil para se inserirem nessa sociedade.

Desde então, certas famílias vêm preservando a cultura brasileira, como no caso da arquitetura, festejos, religiosidade e cozinha baiana.

A circulação entre mundos na literatura brasileira

Na literatura brasileira, a busca por temas relacionados à circulação entre mundos, na experiência do percurso África-Brasil-África-Brasil, encontra essa temática nas obras de escritores abolicionistas, como Castro Alves, Tobias Barreto, Luiz Gama, embora a África fosse representada como local idealizado de onde homens, mulheres e crianças eram deportados para serem escravizados no Brasil. No poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, publicado em 1870, o poeta observa os horrores do navio tumbeiro a partir dos olhares de um albatroz. Diferentemente, há o caso do romance *Úrsula* (1859), obra nascida pelas mãos da escritora Maria Firmino dos Reis (1822 – 1917), que é considerada o primeiro romance da literatura brasileira escrito por uma mulher e que fora publicado no país. Neste trecho da obra, a escrava Susana relata como foi cruelmente raptada na África e como, em condições desumanas, foi separada de sua família e de sua terra ao ser traficada, em um navio negreiro, para o Brasil:

Vou contar-te o meu cativoiro.

[...]

Ainda não tinha vencido cem braças do caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituissem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! Ó que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar!...

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativoiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida

má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS, 2018, p. 70-71)

À obra dessa filha de mulata forra devemos reconhecimento antes dos autores canônicos e não canônicos citados, pois o romance *Úrsula* é o precursor do abolicionismo na literatura brasileira, tematizando o indivíduo negro a partir de uma narrativa da escravidão conduzida por uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a condição do ser negro no Brasil.

Segundo as obras literárias dessa época, a responsabilidade pelo crime contra a humanidade era depositada sobre o colonialismo das grandes potências europeias, sem que fossem ouvidas as vozes das vítimas do holocausto africano, período violento de perseguição, sofrimento e atrocidade moral. Essas mesmas produções literárias não apresentavam a perspectiva de as elites africanas também serem responsáveis pela escravização de pessoas de outras etnias e reinos, consequência de guerras que duravam anos, nem o fomento armamentista europeu a esses conflitos e a esse comércio. E tal drama não é a única relação entre Brasil e países do continente africano. Os muitos afro-brasileiros, ao retornarem para África, sobretudo para a região do Golfo da Guiné (Benim, Nigéria, Togo, Gana), estreitando os vínculos complexos entre as duas margens do Atlântico que se tocam, fortaleceram tensas relações identitárias.

O romance *Malês, a insurreição das senzalas* (1933), de Pedro Calmon, é a primeira obra literária brasileira até então conhecida a desenvolver uma narrativa em torno do Levante dos Malês e de uma de suas possíveis consequências: o retorno para o continente africano. Quase um século após a revolta, quando inúmeros trabalhos de interpretação da história do Brasil são produzidos, o autor reencena a revolta em um trânsito entre literatura e história. Reunindo informações históricas, visões de mundo e ficcionalidade, desenha o imaginário da sociedade baiana:

O drama dos revoltados é, como os dois últimos, um painel romântico. Nitidamente histórico. Foi em 1835. Houve na Bahia uma insurreição de muçulmanos malês que ameaçou a província, a religião e a raça. Milhares de cativos tentaram, desfraldando a bandeira verde do Profeta na calada de uma noite trágica, proclamar a sua monarquia negra. (CALMON, 2002, p. 11)

Dessa forma, o romance representa os jogos sociais de poder contribuindo para a constituição da memória cultural sobre a elite branca, a ameaça dos muçulmanos malês, Luísa Mahin e Luiz Gama. Entretanto, a obra não apresenta a problemática presença da memória nos rastros deixados no fluxo e refluxo entre Brasil e África Ocidental, ressonando no tenso alinhamento recôncavo da identidade afro-brasileira.

Em 1945, o escritor Jorge Amado, no seu livro *Bahia de Todos os Santos – guia de ruas e mistérios*, apresenta um convite do roteiro apaixonado pela cidade da Bahia. Nesse livro, Jorge esboça, em breves linhas, uma visão sobre o episódio da Revolta dos Malês, embora se equivoque na data de 1832¹:

Em 1832 houve a grande revolta dos negros malês. Negros com um nível de cultura em muitos pontos superior ao dos senhores de escravos, maometanos, ligados à mãe-pátria, os malês eram uma força e em 1832 levantaram-se contra sua desgraçada condição de escravos. Chefiava a revolta o alufá Licutã e mais de mil e quinhentos negros puseram-se às suas ordens. A luta foi das mais sangrentas e a revolta dos escravos malês terminou afogada em sangue. Os senhores de escravos vingaram-se de maneira violenta, castigando barbaramente os negros revoltosos. (AMADO, 2012, p. 99)

Além do romance de Pedro Calmon, Antônio Olinto, por intermédio literário de sua trilogia *A casa da água* (1969), *Rei de Keto* (1980) e *Trono de vidro* (1987), apresenta a recuperação da narrativa dos agudás, os brasileiros da África. “Desconhecidas” pelo público em geral, essas obras, embora retratem questões relevantes da história do Brasil, são tratadas com certa intransigência, principalmente nas salas de aula do ensino fundamental e médio, haja vista que seus nomes não figuram nos livros didáticos. Por essa razão, ainda restam dúvidas: qual a memória dos africanos diaspóricos e seus descendentes sobre os antepassados da África e a memória dos brasileiros “retornados” sobre o Brasil? Uma educação de qualidade deve auxiliar no resgate dos sobrenomes, ainda que no campo imaginário. São sobre as questões dessas identidades encruzilhadas (PENNA, 2021) que propomos um olhar atento por meio das representações literárias desse “turbilhão” de inúmeras intersecções memoriais.

¹ Houve outras insurreições; entretanto, a considerada mais importante ocorreu em 1835.

Romances turbilhonares

Pesquisando a partir do olhar africano para sua própria história no Brasil, algumas obras mostram literaturas africanas francófonas problematizando a identidade brasileira. O professor Jean Yves-Mérian, em seu artigo “Olhares cruzados Brasil/África no romance de hoje”, propõe esses encontros e desencontros entre africanos da África e africanos da diáspora com a finalidade de apreender as imagens recíprocas da África e do Brasil. Em seu artigo, o pesquisador apresenta uma breve visão sobre o entrelaçamento entre os romances *Um defeito de cor*, da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, *Les Fantômes du Brésil*, do escritor beninense Florent Couao-Zotti, e *Pelourinho*, do escritor guineense Tierno Monénembo, pois são obras que podem constituir o foco de análise dos processos de escrita na narrativa de memória e identidade afro-brasileiras.

Nesses romances, são tecidas histórias de sociedades compósitas, que compreendem a alteridade, tangentes às histórias oficiais e atávicas, atestando a existência de pluralidades e diversidades identitárias. Entretanto, o “estranho” e seus caminhos de fala (PENNA, 2021) assustam porque não são previsíveis, principalmente para quem não consegue imaginar o diferente, pois, em “algumas sociedades”, a identidade é pensada como conceito previsível e imutável. Sendo assim, essa diversidade apresentada como fronteira à identidade hegemônica é repudiada e interpretada como ameaça, o que gera uma onda de violências. Como por trás de todo tipo de fronteira estão as identidades acuadas pela violência, o tributo pelo trânsito entre os espaços é cobrado com sangue. É em nome de uma identidade ilusória que coletivos políticos, religiosos, étnicos fomentam o conflito, mutilam e matam o “diferente”. Florent Couao-Zotti, Tierno Monénembo e Ana Maria Gonçalves, escritores do tema das encruzilhadas, são contadores das narrativas do espaço e tempo fronteiros no qual os “caminhos” constatam a diversidade, relacionando-as em um ponto comum, no turbilhão. No trânsito entre classes, tempos, espaços e identidades, a encruzilhada é o ponto de deslocamentos, invasões, negociações, inclusões, segregações e violências. A encruzilhada (ikoritá) é o centro do turbilhão onde todos os mundos e caminhos se encontram. Ainda que as histórias de alteridade sejam narradas e lidas, como possibilitar uma construção ética de identidade em que as memórias narrativas do Eu e do Outro dialoguem ou coexistam sem violência?

Essa escrita turbilhonar apresenta uma realidade resultada da pluralidade de perspectivas em trânsito espiralar frenético sobre um eixo em comum. As paisagens afrodiaspóricas também representam

um turbilhão constituído por inúmeras perspectivas e rostos. Sendo a África o eixo dessa rotação, entendemos as paisagens como afrocircinadas. É justamente a metáfora dessa dinâmica que se torna ponto de partida para os romances turbilhonares (PENNA, 2021) que retratam a encruzilhada de existências.

Esses três romances, ao apresentarem rastros de sobrevivências de memórias no trajeto África-Brasil-África-Brasil, tornam-se contranarrativas de paisagens afrodiaspóricas, pois não apenas descrevem a história, mas apresentam alteridades paralelas às oficiais, religando fios cortados e revelando outras verdades que somente podem ser possíveis pelas malhas da ficção. Poéticas do mundo Atlântico Sul Negro, os três romances tratam da escrita de si, das histórias, das memórias, das identidades. Logo, são romances turbilhonares. Eles apresentam narrações de memórias de personagens silenciados, tecendo-as ao lado de “histórias oficiais” impressas como versão definitiva pelo lado “vencedor”. Assim, essas memórias de alteridade passam a ser concretizadas. Todavia, tirar essas memórias do silenciamento pode significar uma ameaça às histórias dos indivíduos do pensamento global linear (MIGNOLO, 2011). Esses personagens das histórias oficiais, sentindo-se ameaçados pela presença de outras memórias, implantam métodos de segurança e de violência contra o pensamento divergente. Por isso, silêncios, esquecimentos e desencantos são construídos ou reforçados narrativamente (OLIVIERI-GODET; DÓREA, 2017). Embora essa memória possa ser interpretada como ameaça ao pôr em xeque privilégios sociais, ela é apresentada como elisão de binarismos, confluindo as pluralidades. São narrativas que atestam a continuidade e a fragilidade de identidades e alteridades, comemorando (rememoradas juntas) e mesclando-as com objetivo de propor a construção de um personagem ético, ainda que apenas narrado pelo reencantamento do mundo (PENNA, 2021a). Os romances *Um defeito de cor*, da brasileira Ana Maria Gonçalves, *Les Fantômes du Brésil*, do beninense Florent Couao-Zotti, e *Pelourinho*, do guineense Tierno Monénembo, apresentam uma sequência cronológica na viagem África-Brasil-África-Brasil, ilustrando importantes intersecções entre passado e presente que respondem à interrogação da memória afro-brasileira na construção da identidade individual e coletiva entre literaturas africanas e brasileira.

O romance *Um defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006, aponta para a importância, na história, do tenso alinhamento da formação da sociedade brasileira a partir das memórias e identidades do trajeto África-Brasil-África-Brasil. Em suas pesquisas para a escrita do livro, a autora descobriu muitos documentos que

apresentam as vozes dos negros e mulatos, e não apenas os registros que corroboram a versão da história oficial dos dominantes que é ensinada nas escolas. Por meio de tradição oral, rezas, músicas, provérbios, cultura, cartas, textos jornalísticos, notícias policiais, testamentos, alforrias e toda uma diversidade de paisagens afrodiáspóricas, as vozes existem e estão lá apenas esperando que alguém dê vez e audição a elas e possam amplificá-las. Porém, ainda existe muito para ser estudado, recontado e reinventado. O livro surge da necessidade de se debruçar sobre o passado histórico do país, o qual pode propor uma interpretação da realidade racial do presente. É preciso compreender alguns acontecimentos políticos da vida pública e política do Brasil, como a importante insurreição coordenada por negros muçulmanos ocorrida em 1835, a Revolta dos Malês.

No prólogo, a escritora faz referência à descoberta de documentos escritos em português antigo, que serviriam de mote para escrita do romance. Teriam sido manuscritos descartados na Igreja do Sacramento, em Itaparica. Assim, a escritora discute a autoria de seu romance como o preenchimento ficcional das lacunas desses documentos, ao atualizá-los, organizá-los e publicá-los em formato de livro. E a autoria desses documentos antigos, sobre as memórias de uma anônima e especial escrava, Luísa Mahin, de existência não confirmada pela nossa História, pode recair sobre escravos que necessitavam de representatividade heroica contra a desumanização da escravização. Ou seria o autor um filho, Luiz Gama, a lembrar, tirar do esquecimento, as histórias de sua mãe e de seus antepassados. Dessa maneira, como as histórias oficiais também se tratam de invenções, Ana Maria Gonçalves ilumina esses registros históricos por meio da narratividade ficcional. Ela preenche os vazios deixados pelo discurso histórico oficial, ficcionalizando sua própria versão da História. Porém, tudo não passa de um jogo da Literatura, pois tais manuscritos jamais existiram para a produção do romance:

Tive a ideia de fazer este relato três dias antes da partida, quando pedi a ajuda da Geninha e mandei comprar papel. O que eu imaginava ser uma carta de dez, doze páginas, porque sabia que não viveria até te encontrar, já se transformou em tantas que nem temos coragem ou tempo para contar, colocadas em uma pilha enorme aqui ao lado da minha cama. Sorte que percebemos isso ainda antes de embarcar, quando então mandei comprar mais papel, muito mais, a Geninha acaba de me avisar que nem foi tão exagerado quanto imaginamos a princípio. (GONÇALVES, 2017, p. 912)

Dessa maneira, *Um defeito de cor* é um exemplo discursivo do que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica, que caracteriza o pós-modernismo na ficção por meio de estratégias literárias que problematizam aquilo que antes era aceito pela historiografia e pela literatura como verdade absoluta. É uma narrativa que, como literatura, história e teoria, acentua a sua própria importância:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 22)

Ana Maria Gonçalves põe em confronto a história e a metaficção, modificando as noções simples de referência por meio da confrontação direta entre o discurso da literatura e o discurso da história. Assim, o romance fornece uma metaficção dos fatos que possibilita compreendermos a história dos comércios escravagista no Daomé, a escravidão no Brasil, os levantes negros, as deportações dos que seriam conhecidos como agudás, a África brasileira, e a saudade do Brasil e o retorno ao país, na pós-abolição – tudo marcado pela violência, pela dor, pelo sofrimento, pela desumanização numa sociedade que não apresenta nenhum projeto político de inserção dos negros afro-brasileiro, antigos seres descartáveis, jogando-os à própria sorte. Logo de início, a obra apresenta o ambiente de terror instaurado pelo rei do Daomé, por meio do sádico assassinato da criança Kokumo, irmão mais velho da narradora, ao tentar defender sua mãe do estupro inevitável:

O Kokumo chutava o ar, querendo se soltar para nos defender, pois tinha sangue guerreiro, e foi o primeiro a ser morto. Um dos guerreiros, que até então tinha ficado apenas olhando e sorrindo, chegou bem perto do Kokumo e enfiou a lança na barriga dele. Eu me lembro do sangue que saiu da boca do meu irmão e espirrou na roupa do guerreiro, e continuou a escorrer mesmo depois que o jogaram no chão, com a cara virada para baixo. O sangue imediatamente formou um riozinho, daqueles turvos e de água espessa, como os que recebem muita água de chuva na cabeceira. (GONÇALVES, 2017, p. 22)

O livro de Ana Maria Gonçalves é composto por dez capítulos, sem títulos, todavia iniciados com provérbios africanos servindo de epígrafe. No romance, as memórias estilhaçadas pelo tempo nas travessias entre Áfricas e Brasis, firmando um acordo de reconciliação

com esse passado afro-brasileiro e denúncia do racismo estrutural do presente, durante o século XIX, são também inventadas.

A obra *Um defeito de cor*, por meio da narrativa do amor de uma mãe por seu filho perdido, marcada pelas dores da escravidão, rememora grande parcela da história de formação da nação brasileira. O romance é narrado em primeira pessoa por uma senhora idosa, cega e à iminência da morte, que faz uma viagem de retorno da Nigéria para o Brasil. Inúmeras narrativas de tempos e espaços diversos são entrelaçadas ao tempo presente da narrativa desse percurso pelo Atlântico Negro. O presente do deslocamento pelo mar é o ponto de encontros. Embora a idosa soubesse escrever – sua idade avançada e a cegueira não permitiam o ofício –, ela dita para Geninha, a quem considera como filha verdadeira, uma carta direcionada a seu filho que havia sido vendido como escravo pelo próprio pai há muitos anos antes. É uma carta longa em que narra a sua própria história, buscando diálogo com o filho, seu interlocutor. Se possível, a missiva deveria ser entregue ao mesmo, pois o intuito era que seu filho conhecesse a história de vida de sua própria mãe. A narradora é a africana Kehinde que se tornou a brasileira, ou afro-brasileira, sinhá Luísa, ou melhor, Luísa Andrade da Silva. E o remetente da carta é o filho Omotunde, por quem ela procurou por toda a narrativa, na circunação entre mundos:

Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa “a criança voltou”, Adeleke quer dizer que a criança será “mais poderosa que os inimigos”, e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan. Antes de começar a cerimônia, o Babalaô Ogumfiditimi tinha dito que você é de Xangô, o orixá da justiça, e eu comentei que seu pai queria fazer de você um doutor em leis, o que era muito apropriado. Por isso, durante a cerimônia, além da apresentação de todas as coisas que tinham feito parte da cerimônia do seu irmão, ele também apresentou uma pena e um livro, para que você soubesse sempre fazer bom uso deles. (GONÇALVES, 2017, p. 404)

Ao ditar a carta, sinhá Luísa adentra um espaço de imaginação no qual se comunica em função apelativa com seu próprio filho perdido, que, certamente, conseguiria a “dispensa do defeito de cor”, pois seu destino lhe reservava talento para ocupar um cargo civil reservados aos brancos:

Logo que ele viajou, peguei você, o Banjokô e a Es-méria e fomos ao sítio do Baba Ogumfiditimi, para o ritual dos três meses. Naquele dia, tudo o que foi

revelado pelo Ifá, e nem foi muita coisa, me deu forças para continuar procurando por você durante todos esses anos. Novamente o babalaô me alertou sobre seu futuro, para que eu fizesse todos os rituais e tomasse todos os cuidados possíveis, porque, por mais adaptados que estejam à vida na terra, os abikus sempre querem retornar ao Orum. Ele disse que, no seu caso, isso seria uma grande perda, pois você estava agraciado com um grande futuro, sua vida e sua luta muito valeriam para todos os da sua época e todos os que viessem depois. Disse também que você seria um dos mais autênticos filhos de Xangô, sempre guiado pela bravura e lutando ao lado de quem merecia justiça, usando o seu machado de duas pontas e o poder de atirar raios para castigar os mentirosos, os ladrões e os malfeitores. (GONÇALVES, 2017, p. 414)

Durante o percurso dessa viagem de navio ela conta toda sua trajetória de vida, que está cruzada por inúmeras outras histórias de outros personagens, que, juntos, formam e solidificam as histórias das relações entre Áfricas e Brasis. O livro começa contando a fascinante história da eve-mai Kehinde, uma menina gêmea (ibêji) entre seis e sete anos de idade, nascida em 1810, em Savalu, no Daomé. Suas dolorosas experiências com requintes de monstruosa crueldade ainda ao lado da família são descerradas, antes de ter toda a vida devastada a partir do reino de Adandozan e do tráfico de escravos: assassinatos da mãe e do irmão, estupros, fuga de Savalu, capturas em Uidá, tráfico negreiro, mortes da avó e da irmã gêmea durante a viagem para o Brasil no navio tumbeiro. Assim Kehinde é trazida para o Brasil, tornada escravizada e batizada Luísa. O leitor é convidado a conhecer uma história não contada sobre o fluxo e refluxo entre África e Brasil, histórias e memórias marcadas por violências e desumanizações, em que somente os entrelaçamentos puderam permitir a resistência e as sobrevivências. A narrativa desses cenários está a cargo da ex-escrava Kehinde-Luísa, que traz à tona os fatos históricos imersos no cotidiano íntimo do Brasil e da África. É uma aula sobre a história do Brasil no século XIX e suas consequências veladas e ou esquecidas até hoje, sendo lecionada por uma visão recôncava, marginal e deslocada dos saberes oficiais que legitimam o conceito racista que dá título ao romance:

Ou seja, eles tinham dúvida se nós éramos humanos e se podíamos ser admitidos como católicos, se conseguiríamos pensar o suficiente para entender o que significava tal privilégio. Eu achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir dispensa do defeito de cor para serem padres, mas vi que não, que em África também era assim. Aliás, em África, defeituosos deviam ser os brancos, já que aquela

era a nossa terra e éramos em maior número. O que pensei naquela hora, mas não disse, foi que me sentia muito mais gente, muito mais perfeita e vencedora que o padre. (GONÇALVES, 2017, p. 893)

O romance *Les Fantômes du Brésil*, de Florent Couao-Zotti, foi publicado pelas editoras Editions Laha e Ubu, em 2006. Nessa história escrita em 21 capítulos, o autor inventa uma linguagem rítmica, com neologismos, jogos de palavras – uma escrita que absorve a febre do mundo descrito. Ele aponta as questões existenciais em relação à vida da população arrancada de suas terras, que voltou acreditando que podia encontrar o abraço esperado em seus irmãos, e a dificuldade de integração social no tecido social do Benim. Esse romance permanece e continua a ser o símbolo da África, que ainda não resolveu suas ideias pré-concebidas sobre seu patrimônio.

Podendo seguir os passos dos grandes clássicos sobre o tema do amor impossível, o romance *Les Fantômes du Brésil* apresenta, inspirada nos bairros pobres da sociedade beninense, uma narrativa de amor entre dois jovens de comunidades opostas. Essa relação entre apaixonados é marcada pelo antagonismo social e racial, rememorando a história conflitante que há muito tempo marcou as relações entre os filhos de antigos escravizados retornados do Brasil e os descendentes dos donos de escravos, a partir do século XIX. É a sombra escravagista do Brasil, como um fantasma, pairando sobre Ouidah. Como escreve no prefácio do romance, o escritor imagina do conflito entre agudás e as outras comunidades o surgimento de lembranças fantasmas, de onde provém o título do romance:

Para escrever este romance, imaginei que ainda existissem conflitos entre os Agoudas e as outras comunidades, que formam uma casta impossível de penetrar ou subverter, que têm os olhos fixos em Salvador da Bahia – a cidade brasileira da deportação – que hoje apenas lhes envia de volta parte dos hábitos e estilos de vida que seus bisavós cultivaram lá. Ressurgimentos culturais que se tornaram, a longo prazo, quase anedóticos, memórias de fantasmas. (COUAO-ZOTTI, 2006, p. 9)²

2 O trecho correspondente à tradução, em português do Brasil, da versão original: “Pour écrire ce roman, j’ai imaginé que les conflits entre les Agoudas et les autres communautés existent toujours, qu’ils forment une caste impossible à pénétrer ou à subvertir, qu’ils ont les yeux fixés sur Salvatore de Bahia – la ville brésilienne de leur déportation –, laquelle ne leur renvoie, aujourd’hui, qu’un pan des habitudes et des modes de vie que leurs arrières-grands-parents y avaient cultivés. Des résurgences culturelles devenues, à la longue, presque anecdotiques, des souvenirs fantômes.”

O título é a alegoria ao ressurgimento de todos os projetos, estilos de vida, pensamentos culturais que se perpetuam por descendentes de escravizados negros do Brasil. De volta às suas origens históricas afro-brasileiras no Benim, esse livro introduz os leitores na cultura dos agudás, uma sombra brasileira que paira pelo país e denuncia sua complexa formação. O romance destaca os conflitos que há muito tempo marcaram as relações entre os retornados e os nativos. Os agudás são os antigos escravizados retornados do Brasil, orgulhosos de seus privilégios sociais conquistados em África. Embora católicos, alguns integrantes da comunidade agudá eram descendentes dos malês. Ao exercerem as profissões aprendidas na Bahia, eles se destacaram economicamente, procurando viver à semelhança da vida soteropolitana:

Quando eles desembarcaram, há um século e meio, botas e cantinas nas praias de Ouidah, os netos dos ex-escravos não apenas brandiram seus pseudônimos. Do fundo de seus baús, eles também lançaram suas máscaras, rendas e fantasias dos maiores carnavais de Salvador da Bahia. De suas caixas também havia samba – seu samba. Uma dança que, confrontada com o vodu – o vodu eterno – se torna uma bastardia. Um ritmo lento, tam-tans resmungões, uma única batida forte no ritmo onde o chão é pisoteado ao balançar o traseiro para trás.

A orquestração provavelmente não foi ótima. Nas notas de um violão brincalhão, castanholas e timbales se misturam para criar o ritmo bourignan. Um ritmo cuja lentidão se casa com a majestade dos personagens fortemente mascarados. (COUAO-ZOTTI, 2006, p. 26)³

Os nativos são aqueles que não foram escravizados e destinados às viagens dos tumbeiros. De forma geral, os nativos foram considerados como participantes do comércio triangular escravagista, vendendo aqueles que seriam escravizados. Assim, são retratados como descendentes dos traficantes, animistas, selvagens, os pobres. Entre eles, o desafio e a rejeição:

3 O trecho correspondente à tradução, em português do Brasil, da versão original: “Quand ils avaient débarqué, voici un siècle et demi, bottes et cantines sur les plages de Ouidah, les petits-fils des anciens esclaves n’avaient pas seulement brandi leurs noms d’emprunt. Du fond de leurs malles, ils avaient aussi sorti leurs masques, dentelles et costumes des plus grands carnivals de Bahia. De leurs cartons aussi, il y avait la samba – leur samba. Une danse qui, confrontée au vodun – à l’éternel vaudou –, était devenue bâtarde. Un rythme lent, des tam-tams grondeurs, un seul temps fort dans la cadence où l’on piétine le sol en balançant la croupe en arrière.

L’orchestration n’était sans doute pas géniale. Sur les notes d’une guitare enjouée, les castagnettes et les timbales se sont mélangées pour créer le rythme bourignan. Un rythme dont la lenteur épouse la majesté des personnages lourdement masqués.”

Sim, para quem vendeu nosso pai ao homem branco, não podemos enviar-lhe sorrisos de felicitações. Para quem trocou nossa mãe por coisas de má qualidade, não podemos tecer coroas de César ao redor de sua cabeça. Para aquele, apenas a reserva é suficiente para mantê-lo fora do campo. A reserva, quando não é a rejeição. (COUAO-ZOTTI, 2006, p. 28)⁴

É importante frisar que os brasileiros de Ouidah também podem ser descendentes do maior mercador de escravos da primeira metade do século XIX, o dom Francisco Félix de Sousa, conhecido como chachá Ajinakou. Nascido na Bahia, provavelmente chegou à África por volta de 1788, passando pelas cidades de Ouidah (Daomé), Badagri (Nigéria), Aného (no Togo) e Aguê (Daomé), onde há distritos com o nome Adjido (“Deus me ajudou”). Logo, não há lado definitivo sobre quem é ou não descendente de escravagista ou de escravizado. Mas a narrativa proibida do romance entre os dois jovens não busca apenas um pretexto para questionar a história e mostrar a oposição entre dois mundos, mas tudo aquilo que os condena a se entrelaçarem.

O romance narra a história conflituosa de amor entre a agudá Anna-Maria Inês Dolores do Mato, descendente de escravizados deportados do Brasil e cujos pais são ricos, e Pierre Kuassi Kpossou, pobre, nativo de Ouidah, filho da lavadeira do bairro. Dois jovens de dois mundos diferentes, Anna-Maria e Pierre vivem um amor considerado proibido por parte da família da menina:

Ele sempre mentiu para si mesmo, argumentando que esse caso não era o mar para beber. O cego, ele fez na família da jovem, os “do Mato”: um nome com inflexões graves que, como tantos outros, floresceu nas paredes de Ouidah. Ele sempre dera pouco petróleo à reputação dos Agoudas de aceitar como enteado ou genro um homem da corrente local, um não brasileiro. Ele acreditava que esse requisito pertencia às margens distantes do passado, onde tinham falhado – ele pensou – as superstições e crenças da Idade Média. (COAUO-ZOTTI, 2006, p. 17)⁵

4 O trecho correspondente à tradução, em português do Brasil, da versão original: “Oui, à celui qui a vendu notre père au Blanc, on ne peut pas lui adresser des sourires de félicitation. À celui qui a échangé notre mère contre de la pacotille, on ne peut pas tresser autour de sa tête des couronnes de César. À celui-là, seule la réserve suffit pour le tenir hors champ. La réserve, quand ce n’est pas le rejet”

5 O trecho correspondente à tradução, em português do Brasil, da versão original: “Il s’était toujours menti à lui-même, arguant qu’une telle liaison n’était pas la mer à boire. L’aveugle, il le faisait sur la famille de la jeune femme, les do Mato: un nom aux inflexions graves qui, comme tant d’autres, fleurissaient sur les murs de Ouidah. Il avait toujours accordé peu d’huile à la réputation des Agoudas à accepter comme beau-fils ou gendre un homme du ruisseau local, un non-Brésilien. Il croyait

A oposição social é simbolizada pelas mães dos protagonistas. Enquanto Juliana Santana da filial de Oliveira do Mato era dona de casa brasileira, fervorosa cristã e de conhecimento público acerca das traições do finado marido, Geneviève, a Mamãe Pipi, era lavadeira, pobre, animista, dona de casa, preta, mãe de três filhos de pais de diferentes e que não se casou. Apesar das questões sociais e culturais distintas, uma linha em comum aproxima as duas mulheres: as duas famílias são geridas pelo matriarcado, sendo as mães as mestras do clã, cuidando dos seus filhos com os aspectos positivos e negativos que lhes confere a feminilidade na sociedade de tradição patriarcal em Ouidah.

A narrativa do romance, que se passa em um tempo cronológico posterior, mais de um século após a abolição da escravatura no Brasil, rememora as consequências das relações conturbadas das paisagens afrodiáspóricas pelo Atlântico Sul Negro, marcadas pela violência, pela dor, mas, principalmente, pelas resistências. Um romance em que o mar possui papel fundamental para entendermos a impossibilidade de harmonia entre memórias, marcadas pelo tormento de fantasmas que vieram de um local distante, que somente o imaginário pode tratar ou curar. Fica a mensagem de conciliação entre passado e presente, sendo o mar a união dessa mão de via dupla entre as memórias afro-brasileiras, como espectros que nomeiam o título do romance.

O romance *Pelourinho* foi publicado, em 1995, pela editora Éditions du Seuil. A quinta obra de Monémbo foi dedicada à Bahia, espaço de entrelaçamento entre as memórias do Brasil e da África, que jazem no inconsciente de toda cultura afro-brasileira. Embora afirme conhecer pouco sobre o Brasil, como o samba, o futebol, a literatura de Machado de Assis, de Guimarães Rosa e de Jorge Amado, Tierno diz que esses elementos da cultura brasileira habitam o seu interior. Em 1992, ganhou a bolsa *Quai d’Orsay*, que permitia o autor viajar para o estrangeiro. Tierno escolheu o Brasil, permanecendo por quatro meses em Salvador, na Bahia, onde ficou hospedado no hotel Pelourinho. No imaginário negro-africano há uma pluralidade de margens que podem ser imbricadas na Bahia, que simboliza todo o país e suas histórias. É nesse atravessamento que o romancista tenta reconstruir sua identidade afro-brasileira.

Pelourinho é um bairro localizado no centro histórico de Salvador. A palavra pelourinho, que se refere a um mastro de pedra ou de madeira, colocado em local público, no qual escravos eram amarrados e castigados, nomeia esse território pela tortura dos

que cette exigence appartenait aux rivages lointains du passé, là où étaient allées échouer – pensait-il – les superstitions et les croyances issues du Moyen Âge.”

açoitos praticados, principalmente no período do Brasil-Colônia. A história dessa pluralidade ímpar é contada em treze capítulos divididos entre as perspectivas cosidas por dois narradores: o malandro “guia” Innocencio, que vive de pequenos golpes a turistas, e a costureira Leda, antiga moradora da favela da Baixa do Curtume. Cada um do seu ponto de vista e da vista do seu ponto, esses dois narradores lançam informações espaçadas, que, a princípio, não parecem ter nexos. Eles próprios apresentam suas versões de acordo com suas vidas estilhaftadas pelo destino. Com elementos entrecortados e interatravessados aleatoriamente, não-lineares, como tempos, espaços e versões, as narrativas desejam recontar as relações memoriais entre Brasil e África a partir da escravidão, ocorrendo em um processo de bricolagens.

Embora a narrativa aponte para o período da escravidão, o ponto que une as histórias dos narradores são as consequências no presente dos personagens, ao serem atravessados pela presença de um africano, visto como príncipe do antigo Daomé. No romance *Pelourinho*, o assassinato (morte misteriosa que abre e fecha o romance) servirá de mote às histórias adjacentes que serão contadas. Escritor, intelectual negro para o inocente malandro. Africano, beleza real negra para a pobre cega. Intelectualidade, beleza e realeza negras assassinadas. Personagem protagonista definido por sua função e território para a importância na recomposição das paisagens afrodiáspóricas. Um africano, escritor sem livro escrito, viaja para Salvador, Bahia, com o intuito de reencontrar-se com sua própria história. Ele deseja reencontrar seus “primos”, descendentes de antigos escravizados no Brasil e que morreram como cativos ou libertos. O Africano, chamado assim pela cega Leda, ou Escritor, nomeado por Innocencio, possui como referência o termo étnico maí (mahi), ou melhor, Príncipe do Daomé. A narrativa que une os parentes tem ponto de partida na lenda do tirano Ndindi-Grand-Orage, um líder africano maí que se escraviza voluntariamente aos tumbeiros do forte de Ouidah após ser derrotado por um desafio que não pôde enfrentar: segurar um baobá em queda.

Embora os narradores não saibam exatamente o nome dele ou de que país específico do continente africano ele provenha, eles desfilam os rosários narrativos de suas miseráveis vidas, possuindo-o como interlocutor. Eles conversam com a memória dessa segunda pessoa, como lamentação e pedido de desculpas diante da impotência em não poderem evitar o assassinato. O Escritor-Africano, descendente de retornados ou de antigos nativos (traficantes ou não), deseja pesquisar e escrever um livro sobre as ligações entre a diáspora negra do Brasil com a África. Salvador da Bahia de Todos-os-Santos, onde se

encontra a maior baía do mundo, é uma cidade nascida de exilados e migrações africanas, onde habitam a proximidade e a distância, que não se relacionam com as origens imaginárias. Para o Escritor, as intimidades que unem África e Brasil devem ser reconectadas:

Professor? Jornalista?

– Acho, ator ou escritor, respondeu em seu lugar o cavalheiro da mesa à direita. Africano? O Brasil e a África têm muito em comum! Somos como gêmeos dos dois lados do oceano. Só que nunca fazemos sinal. Por que então?

Você respondeu à queima-roupa, essa era a pergunta que você queria que te perguntássemos:

– Eu vim por isso. Para consertar a anomalia!

(MONÉNEMBO, 1995, p. 30)⁶

Essa história, que também se passa mais de um século após a abolição da escravatura no Brasil, é narrada por dois personagens também marginalizados. Innocencio, descendente de escravizados, é bandido desde criança ao estilo dos capitães da areia. Leda-pálpebras-de-coruja é uma cega que a tudo vê sob a luz de Exu. Suas histórias esquecidas são dinamizadas ao entrelaçamento a partir da presença do escritor africano. São eles dois que guiarão o Escritor-Africano pelas ruas do Pelourinho em busca da marca que confirme o parentesco com seus primos distantes. Além de conhecer seus primos, o Escritor deseja escrever um livro sobre a história de todos os desenraizados, os deslocados das diásporas:

Eu fui animado por uma vocação: seguir os passos dos antigos, remendar a memória. Vou fazer o trabalho de um ceifador: pegue as lascas, os pedaços de barbante, mexa com eles e aninhe tudo. Quero reescrever o presente e o antigamente, apaziguar o mar. Minha pessoa e meu livro, concebidos no mesmo dia, vêm se revelar aqui, completando a jornada. É isso que meu coração me diz: retomar a aventura, agitá-la como uma pele, colecionar na mesma linha a poeira e o ouro, a narrativa e a lenda. (MONÉNEMBO, 1995, p. 150)⁷

6 O trecho correspondente à tradução, em português do Brasil, da versão original: “– Professor? Jornalista?”

– Acho, ator ou escritor, respondeu em seu lugar o cavalheiro da mesa à direita. Africano? O Brasil e a África têm muito em comum! Somos como gêmeos dos dois lados do oceano. Só que nunca fazemos sinal. Por que então?

Você respondeu à queima-roupa, essa era a pergunta que você queria que te perguntássemos:

– Eu vim por isso. Para consertar a anomalia!”.

7 O trecho correspondente à tradução, em português do Brasil, da versão original: “Je suis venu animé d’une vocation: emboîter le pas auxanciens, rafistoler la mémoire.

O personagem encontra o que procura, mas de forma fatal, já que enfrenta a si mesmo interpretado como a ameaça do outro. Sua própria morte se dá em uma vala, com uma faca no peito e apenas um capítulo escrito do livro. Ainda que a África e a diáspora se encontrem, o Escritor é esfaqueado por quem detinha a marca da descendência daomeana, seu primo maí. O romance *Pelourinho* rememora a escravidão como crime praticado contra a humanidade, denunciando a sua atualidade condicionada aos negros brasileiros, que ainda guardam como efeito a desigualdade social e o racismo dos tempos escravagistas. O título do livro é um convite de revisitação desafiante aos horrores e crueldades da escravidão e uma homenagem à diáspora que a África espalhou.

Identidade encruzilhada e o pensamento espiral da ancestralidade

Os romances turbilhonares *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, *Les Fantômes du Brésil*, de Florent Coaou-Zotti, e *Pelourinho*, de Tierno Monénembo, narram o presente dos personagens centrais, rememorando as lembranças de gerações anteriores num processo interligado. As memórias e pós-memórias de histórias múltiplas constituem os rastros e resíduos estilizados no trânsito África-Brasil-África-Brasil. São poéticas do mundo Atlântico Sul Negro. Poéticas da cura do indizível. São diversos os mundos: do comércio de escravizados, da diáspora pelo Atlântico Sul Negro, dos retornos, das sobrevivências. São as paisagens afrodiáspóricas. Porém, entre essas reminiscências dos narradores, há lembranças e esquecimentos fragmentados e violentados por apagamentos e silenciamentos que dificultam a compreensão para sua bricolagem. Na literatura, a evocação da memória desses acontecimentos ilustra a que ponto o ser humano é capaz de chegar quando movido pela intolerância e pelo preconceito. Logo, politicamente, ao revisar, resgatar e ressignificar esses episódios, por meio da ficção, há o propósito de educar sobre as ocorrências no passado e denunciar certas intenções no presente.

Nos romances turbilhonares, a encruzilha surge como um território vivo de choque entre muitas energias, pois representa o espaço

Je vais faire oeuvre demoissonneur: ramasser les éclats, les bouts de ficelles, les bricoler et imbriquer le tout. Je veux rabibochoer le présent et l'autrefois, amadouer la mer. Ma personne et mon livre conçus le même jour viennent se révéler ici en achevant le voyage. Voici ce que me dit mon coeur: reprendre l'aventure, la secouer comme une peau, recueillir sur la même ligne la poussière et l'or, le récit et la légende."

de negociações entre uma infinidade de conceitos diferentes e convergentes/divergentes, que podem, em consequência ao encontro, desejar hegemonia, (in)justiça, (des)igualdade, hierarquias, privilégios. Reiteramos o pensamento de que ninguém permanece o mesmo durante os encontros da viagem, e ainda assim continua o mesmo, mantendo aspectos permanentes na intersecção das multiplicidades. Nessa construção de sujeitos, temos a identidade encruzilhada que favorece a ideia de abertura de outras interpretações, rompendo o binarismo entre o "eu" e o "outro". O conceito desenha o encontro entre as ideias do si mesmo, do outro, do si mesmo com o outro e do si mesmo como outro. Esses são os alinhamentos recôncavos pressupostos para a identidade encruzilhada (*ori ikoritá*): toda identidade é um caminho circinado sendo percorrido em um imenso mosaico de encruzilhadas.

A identidade encruzilhada aponta para o pensamento espiral da ancestralidade (PENNA, 2021), o qual recolhe os estilhaços presentes no trajeto África-Brasil-África-Brasil, encruzilha-os. O conceito de pensamento espiral é continuamente construído por meio da circulação entre diversos caminhos entrelaçados, como circulação entre mundos, memórias, contranarrativas, sobrevivências, paisagens afrodiáspóricas, processos de alinhamentos recôncavos, decolonialidades das opacidades, diversidade, o imaginário, a ancestralidade, os encontros, a encruzilhada. Por meio do pensamento espiral, o reencantamento do mudo (PENNA, 2021a) alinharia as diversas memórias afro-brasileiras por seus recôncavos, tornando-as identidades encruzilhadas, aquelas que enxergam a si mesmas a partir da interseccionalidade de multiperspectivismos. Representando o movimento de busca pela reorganização da própria vida⁸, o pensamento espiral da ancestralidade tem a divindade Exu⁹ – quem está no exato ponto em que todos os mundos se encontram (PENNA, 2019) – como o próprio espiral, olho do turbilhão, a própria encruzilhada onde todas as memórias se encontram e, por meio do imaginário, seriam tratadas e traduzidas.

Analisando interculturalmente os desdobramentos sobre a escravidão, no imbricamento de tempos, espaços e narrativas distintos, os romances turbilhonares retratam e denunciam que, após mais de

8 Segundo Leda Maria Martins (2002, p. 73), o tempo espiral, juntamente com a ancestralidade, é uma das mais importantes noções filosófico-conceituais africanas.

9 Nesse trabalho, a divindade Exu não deve ser confundida com os espíritos de antepassados que tiveram vida na Terra, que, em religiosidades brasileiras, como Umbanda, Catimbó etc., são chamados como compadres, malandros, comadres, "pombagiras".

cem anos da abolição da escravidão brasileira, as violências inerentes ao campo semântico do racismo, como a miséria, a desigualdade social, o extermínio da juventude negra, a intolerância religiosa e a negligência do Estado em políticas de educação, de saúde e de segurança, são seus efeitos em uma sociedade ainda colonial e escravagista. Em virtude disso, buscou-se o encontro da África no recôncavo do Brasil. No espelho, o Brasil enxerga a si mesmo África. Por meio dos três romances, o conceito do pensamento espiral da ancestralidade não apenas denuncia a pior das violências que é contra a memória, mas propõe imagens de representatividades positivas e narrativas que reencantam o imaginário da sociedade marginalizada. Reencantar a cultura negra africana e afro-brasileira seria reativar o encantamento, removimentá-las, regirando a manivela enferrujada da dinamicidade do eixo da encruzilhada, caos-mundo onde habita Exu. É preciso reativar a circulação dos infinitos caminhos que formam o espiral da Vida. Dessa maneira, o pensamento espiral pode enegrecer (empretecer, amerindizar, decolonizar, “afro-brasileirar”) o pensamento social brasileiro. Com um pensamento reencantado pelo imaginário da ancestralidade, instrumento ideológico fundamental para políticas de representatividades da existência negra, as realidades do mundo podem coexistir.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB. 9394/1996*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em: 8 maio. 2024.
- BRASIL. *Ministério da Educação. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações Etnicorraciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana*. Brasília: MEC, [s.d.]. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/>. Acesso em: 8 maio. 2024.
- BRITO, Luciana. Retornados Africanos. In: *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp: 384-391.
- CALMON, Pedro. *Malês, a insurreição das senzalas*. Salvador: Academia Brasileira de Letras da Bahia, 2002.
- COUAO-ZOTTI, Florent. *Les Fantômes du Brésil*. France: UBU Publishing, 2006.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Gradeira. (Orgs.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Ed. Pedagogo; Edições Mulemba, 2014.
- MÉRIAN, Jean-Yves. Olhares cruzados Brasil/África no romance de hoje. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/006/JEAN_MERIAN.pdf. Acesso em: 8 maio. 2024.
- MIGNOLO, Walter D. *The darker side of Western Modernity: global futures, decolonial options*. Durham: Duke University Press Books, 2011.
- MONÉNEMBO, Tierno. *Pelourinho*. França: Éditions du Seuil, 1995.

OLIVIERI-GODET, Rita; DÓREA, Juraci. Memória longa. In: GONZÁLEZ, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris. (Orgs.) *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Letral, 2017.

OLIVIERI-GODET, Rita; DÓREA, Juraci. Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. [S.l.], n. 40, p. 63-79, dezembro de 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9840/8694>. Acesso em: 3 jun. 2024.

PENNA, Antonio dos Santos. *Itan Ifá: contos de Orunmilá*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2019. V. 1.

PENNA, Fábio R. *O pensamento espiral em romances turbilhonares: escritas do grito, identidade encruzilhada e paisagens afrocircinadas*. 289f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

PENNA, Fábio R. *Viagem em transe mítico: mestiçagens, imaginários e reencantamento do mundo*. São Paulo: Appris, 2021a.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas: estudos de narrativas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. Catálogos de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

A PALAVRA E AS CINZAS: OS FUNDAMENTOS DA RETÓRICA FÚNEBRE NOS SERMÕES DE ANTÔNIO VIEIRA

Felipe Lima Monteiro

A vida terrestre não passa de uma espécie de morte.

Erasmus de Roterdã

Nos sermões da Quarta-feira de Cinzas, o jesuíta português Antônio Vieira (1608 – 1697) desenvolve o tema da morte a fim de interligar as três peças oratórias que formam o dito conjunto, e fazer delas uma rede persuasiva cujo todo comunica, resumidamente, o sentido comum da ideia de “morte barroca” no século XVII. Para tanto, recorre-se aos conceitos de macabro e de piedade cristã como estratégias argumentativas. Nesses sermões, a morte é representada por meio dos *topoi*, isto é, dos lugares-comuns que convergem para o epicentro de toda a analogia política e teológica desempenhadas pela retórica cristã à época: o medo é epidermicamente espalhado como forma de produzir macabramente a persuasão.

As circunstâncias da pregação dos três sermões de Vieira são peculiares. Dois deles não oferecem dificuldade em sua cronologia: sem dúvida foram pregados no período de sua estada em Roma, época verdadeiramente de extraordinária atuação oratória. O terceiro, no entanto, como informa Alcir Pécora (1994, p. 10), seria mais difícil localizar, uma vez que o pregador provavelmente não teria chegado de fato a enunciá-lo, por ter adoecido. Caso fosse pregado¹, este terceiro teria sido enunciado na Capela Real em Lisboa para o distinto público da corte portuguesa.

¹ Segundo a nota de Aida Lemos e Micaela Ramon na edição das *Obras completas* de Antônio Vieira, o sermão em foco poderia ter sido escrito para a Quarta-feira de Cinzas de 1662.

No período das pregações em Roma, Vieira usufruiu de um prestígio ímpar. No mundo restrito e sofisticado do qual Roma era o centro, o jesuíta português foi vivamente celebrado. Sua reputação era incontestável, sendo reconhecida, sobretudo, pelo Cavaleiro Gianlorenzo Bernini, figura central no âmbito das artes em Roma, além de ser ele mesmo um dos mais aclamados pregadores da época, mas que reconhecia a superioridade dos sermões de Vieira, diante dos quais se apagavam os seus próprios discursos. Cabe destacar um fragmento da carta que Bernini escreve a Vieira:

Com que sendo V. Reverência reputado por fênix, no conceito de quem prega e de quem escreve, nas mesmas chamas, em que imortaliza os seus livros, reduz a cinza os meus, que aos de V. Reverência são tão dessemelhantes; uma só nuvem pode encobrir os seus resplendores, e é, que tendo V. Reverência concebido uma infinidade de nobres idéias, comunica tão poucas aos leitores, que devoram quanto V. Reverência imprime, e estão lamentando o pouco que V. Reverência divulga. (PÉCORA, 1994, p. 18)

As palavras acima nos ambientam no cenário da pregação sobre a morte que Vieira empreende com os sermões de Cinza no século XVII no campo das letras ditas “barrocas”. Toda a pompa que adorna Roma na sua arquitetura e o Cristianismo em sua teologia faz-se matéria para Antônio Vieira refletir sobre a sua “arte de morrer”.

A suntuosidade romana é símbolo representativo do poder da Igreja, cerne de todo o mundo católico. Contudo, é também, quando hiperbolizada, signo da ilusão que comove, mas não convence. Combatendo as *vanitates* que preenchem a vida com o vazio, Vieira, nos sermões da Quarta-feira de Cinza edifica uma lógica na qual o útil e o doce são dosados – tal como prescreve a fórmula de Horácio *ut pictura poesis*, na qual as artes deveriam desempenhar o papel de delectar à medida que ensinassem. No caso do discurso de Vieira, impeira o acréscimo de um terceiro elemento: o horror típico da pastoral católica, que apela para imagens macabras e tenebrosas capazes de difundir o medo sobre os ouvintes desses sermões.

Em primeiro lugar, não se deve esquecer que o ponto nevrálgico da relevância da pregação é sempre defender uma forma de condução à boa ação cujo pressuposto sempre é – na lógica da moral jesuítica – a vontade que deve ser análoga à de Deus. Dessa forma, a confissão nas letras sacras jesuíticas figura como uma das formas mais eficazes de expurgar pecados cometidos pela vontade consciente.

Ademais, o medo contribui para o fortalecimento da meditação sobre a morte, uma vez que age sobre as pessoas aterrorizando com o

desconhecido destino que a cada um está guardado. Segundo Bartolomé Bennassar (1984, p. 94), como mecanismo de controle nas práticas da Inquisição, por exemplo, o medo foi um instrumento incomparável. Em síntese, o medo era a arma mais poderosa para impedir a ação pecaminosa por despertar, *a priori*, os horrores mentais de uma punição exemplar.

O efeito dessa pedagogia do medo foi a produção de uma atmosfera que contaminou as mais diversas práticas de enunciação pelo horror e pelo macabro. Para a Inquisição, não havia qualquer dúvida – explica Bennassar (1984, p. 95) – acerca da eficácia em instruir e aterrorizar a gente com a proclamação de sentenças e a imposição de sambenitos².

Para Vieira, o amor à vida, em muitos aspectos, pode ser traduzido por “amor às vaidades” (*vanitates*), por isso deve ser revertido para “amor à morte”. Neste caso, não existem razões para temer a morte quem da vida se saiu muito bem. Opondo os extremos *ser* (a vida) e *não ser* (a morte), o pregador desenha, no sermão de 1662, um paradoxo no qual aponta que “tem comparado, e combinado entre o pó que somos, com o pó que havemos de ser” (VIEIRA, 2015, p. 74).

Somos pó e haveremos de ser pó. A “ponderação misteriosa” dificultosíssima de Vieira – preceito de estímulo largamente teorizado por outro jesuíta da época, o aragonês Baltasar Gracián – exprime ao público que o amor à vida e o temor da morte estão trocados e que ser pó e tornar-se pó é uma questão de transitoriedade praticamente imperceptível. Se a passagem é rápida e a saída desta vida pode ser súbita, cabe refletir sobre as consequências do *post-mortem* expostas em um dos sermões de Cinza, pregado em 1662:

Que o maior bem do pó que somos seja o pó que havemos de ser; que o maior bem da vida que tão enganosamente amamos seja a morte que enganadamente tememos; só quem mais que todos experimentou os bens da mesma vida o pode melhor que todos testemunhar. (VIEIRA, 2015, p. 75)

Recorrendo ao *exemplum* de Salomão, *auctoritas* bíblica que legitima o argumento, segundo prescrevem as linhas de força das retóricas clássica e cristã, Vieira assinala que, pelo juízo e pela experiência, o rei sábio dissera que melhor sorte tinham os mortos que os vivos. Aos mortos, cumpria empregar a eloquência para orar, fazer largo

² O sambenito era uma peça de vestuário utilizada originalmente pelos penitentes católicos para mostrar público arrependimento por seus pecados, e mais tarde pela Inquisição espanhola para assinalar os condenados pelo tribunal, pois se converteu em símbolo da infâmia.

panegírico de suas felicidades; aos vivos, por sua vez, havia de ser necessário dar os pêsames, fazer uma oração verdadeiramente fúnebre e triste em que se lamentassem as misérias e desgraças.

A assimetria entre vivos e mortos, na sermônística vieiriana, é um traço característico do que entendemos por **elogio da morte** no contexto das espetaculares abordagens da “morte barroca”. O discurso macabro não cessa de reinterpretar fórmulas argumentativas que façam pesar a proeminência da meditação sobre a morte. Por essa razão, a tópica mais visitada é a de que a morte é sinal de liberdade e a vida é um constante cativo. Obviamente, não há da parte de Vieira, nunca, qualquer recomendação ao suicídio, nem mesmo a oratória fúnebre de Vieira poderia ser considerada verdadeiramente um panegírico ao suicídio, mas, em certa medida, a morte voluntária aparece em clave metafórica como porta de entrada à vida moral.

Como se sabe, entre os estoicos, o suicídio não é uma fuga ou um ato irracional, mas uma decisão racionalizada que convém ao sábio em circunstâncias extremas, nas quais se apresente a inviabilidade de uma vida virtuosa. A cristianização do *cotidie morimur* estoico, o cotidiano da morte, nos sugeriria uma ideia de morte voluntária que, na economia sermônística, plasma-se pela fusão do ato com a teologia numa fórmula que, quando pronunciada, soa paradoxal, isto é, uma ideia de “suicídio cristão”. Cruzando esse artifício engenhoso do paradoxo (morrer em vida) com o do equívoco dos sentidos que emprega o termo “morte” (do suicídio estoico à mortificação cristã), tem-se como resultado um lugar onde aparentemente se combinam, assombrosamente, o suicídio e a salvação.

Como escreveu Marzio Barbagli (2019, p. 47), para muitos teólogos e juristas, o suicídio é considerado “pecado e crime *gravissimum*, o mais sério entre os que um ser humano podia cometer”. Sob a ótica dogmática do Cristianismo, o suicida passa por um processo violento de desumanização e degradação que, em diferentes épocas, culminava com o enforcamento e outras punições infligidas mesmo sobre o corpo morto. Na França seiscentista, por exemplo, passou-se a “reservar nos cemitérios um espaço para enterrar os suicidas que não podiam ser sepultados em terra consagrada” (BARBAGLI, 2019, p. 57).

Partindo dos pressupostos da ética cristã, Santo Agostinho é o célebre teólogo a condenar o suicídio como uma ação detestável e um crime condenável. Analisando o caso da dama romana Lucrecia – que se matou após ser estuprada –, o representante maior da Patrística afirma, no livro I da *Cidade de Deus*, que nem mesmo nesses extremos casos a morte voluntária teria justificativa, uma vez que o corpo violado jamais perde a santidade. À proporção que os pagãos haviam

celebrado as virtudes de Lucrecia, como comenta Marzio Barbagli (2019, p. 63), o Bispo de Hipona usou o exemplo para reavaliar a castidade feminina, repondo em discussão a concepção dominante de honra e de suicídio. Nesse caso, concluiu que quem a si próprio se mata é homicida e por isso este está cometendo um crime contra o mandamento *Não matarás*.

Destacando a necessidade de morrer para a vida – que implica no fim em morrer duas vezes, figurativa e realisticamente –, na sermônística de Vieira o público é aconselhado a morrer já morto, isto é, matar-se metaforicamente para a vida, convertendo a atitude em *práxis* cotidiana: na vida morrer para o sensível e as vaidades, extinguir o pecado. Sem saber se todos da corte romana, em 1673, haviam entendido a metáfora, o orador explica: “o remédio único contra a morte é acabar a vida antes de morrer” (VIEIRA, 2015, p. 119).

Aprofundando o argumento, o orador ressalta a fina agudeza do pensamento. *Memento homo*: lembrar que somos homens e, justamente por isso, pó. Na perspectiva bíblica, são bem-aventurados os mortos que morrem. Em seguida, esclarece:

Mortos que morrem? Que mortos são estes? São aqueles mortos que acabam a vida antes de morrer. Os que acabam a vida com a morte são vivos que morrem, porque os tomou a morte vivos; os que acabam a vida antes de morrer são mortos que morrem, porque os achou a morte já mortos. (VIEIRA, 2015, p. 120)

Na oratória sacra que argumenta sobre a morte, a lição elementar é o desengano constante, o que assinala a soberania do sermão como prática discursiva fundamentalmente desapontadora. Em síntese, o papel do sermão é desiludir do mundo. Aplicando-se os preceitos da pastoral do medo, o pregador recomenda, no sermão de 1673, a “segunda morte” como forma de escapar ao inferno:

Para quem morre uma só vez há no Inferno morte segunda; para quem more duas vezes não há lá morte terceira. Por isso a que se chama segunda não tem sobre eles poder [...] Oh ditosos aqueles que para evitar o perigo da morte segunda souberam meter outra morte antes da primeira. Cristãos e Senhores meus, se quereis morrer bem (como é certo que quereis), não deixeis o morrer para a morte: morrei em vida; não deixeis o morrer para a enfermidade, e para a cama: morrei na saúde, e em pé. (VIEIRA, 2015, p. 125)

O *memento homo* é reforçado pelo paradoxo inserido no sermão, confirmando a ideia de que a “morte voluntária”, em seu rastro

metafórico, percorre as linhas do sermão vieiriano. Matar-se – em Vieira – significa desprender-se deste mundo. Em última análise, trata-se de um “suicídio cristão” baseado na vontade sempre moralizada de querer se libertar do pecado sem incorrer jamais na violação contra os mandamentos: “Oh ditosa sepultura a daqueles, na qual se possa escrever com verdade o Epitáfio vulgar do grande Escoto: “*Semel sepultus, bis mortuus*: ‘Uma vez sepultado, e duas morto’” (VIEIRA, 2015, p. 126).

Pontuemos a orientação das cartas paulinas, cuja recomendação é oferecer os corpos como **sacrifício vivo**, santo e agradável a Deus. Eis a síntese do pensamento apostólico que norteia as palavras de Vieira: “Não vos acomodeis a este mundo, mas deixai-vos transformar pela renovação da mente para poderdes discernir qual é a vontade de Deus: o que é bom, o que é agradável, o que é perfeito” (ROMANOS, 12:2).

Em momento algum o suicídio é justificado, mas o abandono do mundo sensível em razão de uma servidão voluntária aos desígnios divinos é o preceito absoluto da moral cristã da qual Vieira jamais se afasta. Para ele, a morte é um momento, sua linha é indivisível e a maior dificuldade consiste nas duas eternidades que pendem desta condição momentânea. Assim o diz na pregação de 1673: “de ver a Deus para sempre, ou de carecer de Deus para sempre” (VIEIRA, 2015, p. 131).

Como sabemos, Dante Alighieri proporcionou à tradição uma aguda representação do inferno ao figurá-lo como um lugar frio, já que Deus é Luz, segundo a metafísica platônica do Pseudo-Dionísio Areopagita, e o mal não tem existência ontológica, pois ele é concebido como falta de Bem. O tormento mais aplicado, neste caso, na pregação de Vieira, de 1672, é a reiterada afirmação de que a eternidade pode ser concretizada como absoluta ausência de Deus:

É um horizonte extremo, donde para cima se vê o hemisfério do Céu, e para baixo o do Inferno; é um ponto preciso, e resumido, em que se ajunta o fim de tudo o que acaba, e o princípio do que há de acabar. Oh que terrível ponto este, e mais terrível para os que nesta vida se chamam felizes! (VIEIRA, 2015, p. 131-2)

Diante das preocupações que orbitam esse cotidiano, “saber morrer é a maior façanha”, exorta o pregador em sermão de 1673 (VIEIRA, 2015, p. 133). Assim, ensina-se demonstrando que a morte deve ser matéria de meditação constante. Ao considerar uma aparente ideia heterodoxa de “suicídio cristão”, sugerimos, consoante uma interpretação metafórica, ter em conta que todo o pensamento sobre a morte que prega Vieira é figura que reflete práticas do próprio sacerdócio.

Tal como o confessor, que é “pai”, “médico” e “juiz”, a imagem do pregador aconselha, medica e condena a fim de encaminhar às boas ações. É nesse sentido que prega, em 1673, um antídoto contra a morte:

Este é o único, e só eficaz remédio contra todos seus perigos, e dificuldades: acabar a vida antes que a vida se acabe. Se a morte é terrível por ser uma, com esta prevenção serão duas; se é terrível por ser incerta, com esta prevenção será certa; se é terrível por ser momentânea, com esta prevenção será tempo, e dará tempo. Desta maneira faremos da mesma vibora a triaga, e o mesmo pó que somos será o corretivo do pó que havemos de ser: *Pulvises, in pulverem reverteris*. (VIEIRA, 2015, p. 136)

Na “arte de morrer” vieiriana não está em questão encontrar conselhos genuínos de caráter particular que destoem das recomendações mais comuns que poderiam ser feitas por outros pregadores. O discurso de Vieira destaca-se por ser concebido como mais uma enunciação (talvez mais eloquente) de uma matéria ordinariamente trabalhada pelas diversas instituições do Antigo Regime. A *inventio* vieiriana, como dissemos, dá um tom incomum ao repertório dos lugares-comuns, produzindo os raciocínios que, no terreno da pregação, se sobressaem pela sinuosidade de uma *oratio* que cria armadilhas para vencer, argumentativamente, quem acredita que em vida possa pensar que já tenha tido noção verdadeira da recompensa e da felicidade:

Os anos que fazias conta não eram teus, e os bens que eram teus serão de outrem. Mas ainda que os anos não foram teus para a vida, serão teus para a conta; porque hás de dar conta a Deus do modo, com que fazias conta de os viver. Quanto melhor conselho fora acabar antes da morte os anos que viveste, para o remédio, que continuar depois da morte os anos que não viveste, para o castigo! (VIEIRA, 2015, p. 138)

Em sequência, após demonstrar o erro das ações, avalia a situação, sentenciando:

O tempo meu é o tempo antes da morte; o tempo não meu é o tempo depois da morte. E aguardar, ou esperar a morte para o tempo depois da morte, que não é meu, é ignorância, é loucura, é estultícia [...] mas antecipar a morte, e morrer antes de se acabar a vida, que é o tempo meu, esse é o prudente, e o sábio, e o bem entendido morrer. E isto é o que nos aconselha quem só tem na sua mão a morte, e a vida. (VIEIRA, 2015, p. 138)

Em 1672, pregando em Roma, Vieira remeteu-se à cidade como “sepulcro de si mesma” e “caveira do mundo”. As expressões escandalosas na enunciação ajustam-se ao preceito decoroso, a uma medida de adequação do discurso, para significar que Roma é, exemplarmente, o principal *memento mori* de toda a Cristandade, ou seja, a cidade é a maior metonímia de uma memória da morte no tempo do século XVII. Em palavras pronunciadas um ano após a alegorização romana referida acima, o pregador volta a repreender os ouvintes, ressaltando que convém à corte – em especial a romana – morrer para a vida, desenganar-se da felicidade à qual se apegou, “porque nas cortes é muito mais arriscado o esperar pela morte para acabar a vida” (VIEIRA, 2015, p. 138).

Explica o pregador que se há paraíso neste mundo – a referencialidade é fundamental, uma vez que Vieira jamais coloca em dúvida a mundividência católica – “só os que acabam a vida antes de morrer que o logram” (VIEIRA, 2015, p. 141). Desse modo, na retórica da morte vieiriana, não há espaço para aqueles que pela vontade consciente não se decidam a morrer em vida. O paraíso só pode ser acessado por quem decididamente o busca, dando exemplos disso.

Se todos os dias se experiencia a morte através do sono, convém estar preparado para quando, efetivamente, chegar o momento em que serão abertas as portas para a vida eterna. Por esse motivo, o pregador alerta que só quem morre voluntariamente ascende, pois, reatualizando, em linha d’água, as palavras de São Paulo de que nenhum de nós vive ou morre para si, mas para o Senhor, Vieira ajusta a recompensa das boas ações como justiça devida aos que seguem a letra das *Escrituras*:

Daqui se seguem duas consequências últimas, ambas notáveis, e de grande consolação para os que morrem antes de morrer. A primeira, que só eles (como pouco há dissemos) gozam seguramente de paz, e descanso. A segunda, que da paz, e descanso desta morte se segue também seguramente a paz, e descanso da outra, que é o argumento de todo nosso discurso. (VIEIRA, 2015, p. 143)

Os que morrem apenas no momento final e permanecem flertando durante a vida com os desenganos, esses

Perdem o descanso da vida, e não conseguem ordinariamente o da eternidade; porque passam de uns trabalhos a outros maiores. Assim diziam no Inferno aqueles miseráveis, que já tinham sido felizes: [...] “Chegámos cansados ao Inferno”. Ao Inferno, e cansados; porque lá não tivemos descanso, e cá teremos tormentos eternos. (VIEIRA, 2015, p. 144)

A meditação incessante sobre o assunto fortaleceu, no tempo de Vieira, como efeito, um medo de uma morte súbita, uma vez que se alimentava a ideia de que ninguém nunca estava completamente preparado para morrer. Como na economia da pastoral o público é sempre culpado, é imprescindível recordar constantemente o aspecto de surpresa que estava ligado à morte. Nessa linha pedagógica, a morte estava no centro da vida, protagonizando um espetáculo fúnebre cujas proporções extrapolam o decoro para ser adequadamente decorosa, tal como sinalizou Tesouro em sua teoria da agudeza, ao tratar da “desproporção proporcionada”. A pompa fúnebre, de que falou o historiador Michel Vovelle (2000), a qual caracteriza a atmosfera da “morte barroca”, mostra seu apogeu como *Theatrum Sacrum* que evangeliza, ensinando a morrer, convertendo-se em **Teatro da morte**.

Isso tudo favoreceu a intensificação do desespero humano suscitado pelo medo agudo da desgraça e do pecado, tópicos fortemente reiterados nos sermões da época. Nas palavras de Vieira, no “Sermão da Quarta-feira de Cinza”, pregado em Roma, em 1672, a nossa vida é vento e nós somos e seremos pó e, nesse instante de existência, a única distinção entre os dois estados é dada pelo sopro de vida que nos é concedido:

Deu vento, levantou-se o pó; parou o vento, caiu. Deu o vento; eis o pó levantado: estes são os vivos. Parou o vento; eis o pó caído: estes são os mortos. Os vivos pó, os mortos pó; os vivos pó levantado, os mortos pó caídos; os vivos pó com vento, e por isso vão; os mortos pó sem vento, e por isso sem vaidade. Esta é a distinção, e não há outra. (VIEIRA, 2015, p. 104)

Sobre as palavras acima, Ana Lúcia Machado de Oliveira destaca ser o momento de passagem, no sermão, das ponderações misteriosas à pastoral propriamente dita (2016, p. 62). Saindo do âmbito da especulação, onde esclarece que pregará dois *mementos*, isto é, duas orações, uma aos vivos e outra aos mortos, o inaciano explica que “a vida não é mais que um círculo que fazemos de pó a pó: pó que fomos e pó que havemos de ser” (VIEIRA, 2015, p. 103). Em Vieira, a transitoriedade não é caracterizada pela contínua sucessão de etapas que retilinearmente preveem uma evolução, alvo de um objetivo a ser alcançado teleologicamente. Para ele, o tempo é histórico e se repete nos mais diversos signos pela ordem das coisas tal qual ordenada por Deus. A história está contida na sombra projetada pela caligrafia de Deus, o tempo histórico ocorre nas dobras da letra do Antigo e do Novo Testamentos.

Assim sendo, a morte é uma etapa natural – a mais esperada – nunca é mera destruição. Em verdade, na leitura tanatológica de

Vieira, “a morte é uma correção geral, que emenda em nós todos os vícios: e de que modo? Por meio da mansidão, porque a todos amansa” (VIEIRA, 2015, p. 96). Desde Adão, espera-se que cada um torne a ser a terra de que foi formado, porque somos (todos) pó. Assim o diz no sermão de 1672:

O pó que foi nosso princípio, esse mesmo, e não outro é o pó nosso fim; e porque caminhamos circularmente deste pó para este pó, quanto mais parece que nos apartamos dele, tanto mais nos chegamos para ele: o passo que os aparta, esse mesmo nos chega; o dia que faz a vida, esse mesmo a desfaz: e como esta roda que anda, e desanda juntamente, sempre nos vai moendo, sempre somos pó. (VIEIRA, 2015, p. 103-4)

É importante observar que o núcleo da pastoral vieiriana não é formado pelas imagens de terror que caracterizam as representações do Inferno já realizadas por outras práticas de representação, como pela poesia ou pela pintura da época. Embora sejam prédicas traumatizantes, para usar a expressão de Jean Delumeau (2003, p. 55), na disposição dos discursos de Vieira, as imagens são reconfiguradas, prevalecendo mais a alusão do que a representação propriamente dita. O auditório dos sermões pregados na Quarta-feira de Cinza é composto em sua maioria por letrados, cabe aqui lembrar que são pregados para a corte romana. Sabendo-se que dois sermões foram pregados em Roma, resta o que, se fosse proferido, o teria sido na Capela Real de Lisboa, o que significa igualmente ter a presença seleta de um grupo de cortesãos discretos e de autoridades religiosas da mais fina formação.

Diante desse dado, é possível inferir que se torna dispensável a tradução em imagens da pastoral do medo quando Antônio Vieira toca em lugares-comuns como o Inferno. Utilizando-se do repertório cultural de seu auditório, o pregador português frequentemente lança mão mais da duração do castigo do que dos traços macabros da penalidade, o que não significa que se isente de recorrer a palavras de fogo quando necessário. Ou seja, na retórica do medo de Antônio Vieira o imperativo é lembrar que as consequências do *post-mortem* são eternas, deixando a cargo do auditório imaginar o horror que isso pode significar. A prédica de Vieira tem como lastro a reiteração do significativo **peso da eternidade**, que se intensifica ao ser associado, enquanto peso do tempo, ao martírio ininterrupto por toda a eternidade, segunda certeza existente na lógica da morte católica, ficando apenas atrás da certeza de que iremos morrer. Leiamos:

A mim não me faz medo o pó que hei de ser, faz-me medo o que há de ser o pó. Eu não temo na morte a morte, temo a imortalidade; eu não temo hoje o dia de Cinza, temo hoje o dia da Páscoa: porque sei que hei de ressuscitar, porque sei que hei de viver para sempre, porque sei que me espera uma eternidade, ou no Céu, ou no Inferno. (VIEIRA, 2015, p. 112)

Não se pode esquecer que, segundo um dos grandes teóricos da pastoral católica, os sermões quinhentistas e seiscentistas afastaram-se nesse ponto das *Artes moriendi* medievais, eliminando a intervenção *in extremis* de Cristo, da Virgem e dos Santos: “morre-se como se viveu. As conversões de última hora são raras” (DELUMEAU, 2003, p. 84). Em contrapartida, o fortalecimento dos ritos visíveis pela Contrarreforma acentuou o papel dogmático do sermão na eficácia da aculturação cristã para apreender a audiência por intermédio da pastoral do medo.

Na linha do argumento de Vieira, o desprezo pelo mundo dá-se de modo mais eficaz pela enunciação hiperbólica da durabilidade do castigo. Em suma, saber que será castigado para sempre assombraria mais do que descrever castigos horrorosos.

Dado o ensejo, abordemos mais de perto a matéria das *vanitates*, a fim de salientar a participação desses signos do mundo na semântica da futilidade e da efemeridade. Segundo Ana Lúcia de Oliveira (2016, p. 50), é relevante dizer, a esse respeito, que “o macabro induzido pelo *contemptus mundi* tenha provocado no século XVII, em todo espaço católico, uma floração de pinturas e de gravuras consagradas ao tema das *vanités* ou *vanitates*”.

Neste caso, foi exemplar o papel que os santos exerceram nas letras seiscentistas como modelos de vida e de “bem morrer”, confirmando o estado da questão sobre importância da moralidade espelhada na *Imitatio Sanctorum*, na época. De mãos dadas a essa ideia, Johan Huizinga (2010, p. 229), em seu livro *O outono na Idade Média*, considera que “a forte aversão pela putrefação do corpo terreno explica o grande valor que se atribuía aos corpos intactos de alguns santos”.

Desde Agostinho, sabe-se que a santidade não se perde mesmo que o corpo seja violado. Tudo é reconstituído quando se é virtuoso. Desse modo, fortalece-se sempre mais a convicção na santidade. Em seu estudo sobre as atitudes e as representações d’*A morte em Lisboa*, Ana Cristina Araújo (1997, p. 56) esclarece que, numa sociedade desprovida de meios para combater enfermidades, “a falta de protectores terrestres era compensada pelo investimento mágico na intervenção dos santos”.

Além disso, a “morte barroca” consagra-se como espetáculo dada a pompa das cerimônias fúnebres, mas, principalmente, pela eloquência dos discursos ligados à matéria em questão. Em razão disso, dentre as ambiências da época, o púlpito reclama seu *status* de espaço central da morte “em que ela mesma se diz com mais propriedade” (ARAÚJO, 1997, p. 179).

À centralidade do púlpito, soma-se o mecanismo do temor que impressiona, almejando obter a persuasão para uma vida verdadeiramente cristã. Conforme sintetiza Ana Lúcia de Oliveira (2016, p. 50): “Crânios e ossos são frequentemente oferecidos pela iconografia a um público mais amplo do que aquele que os textos intitulados ‘Preparações para a morte’, leitura comum na época, podem atingir”.

Nas letras coloniais luso-brasileiras, a preparação para a morte já não pode ser mais apenas aprendida, deve ser exercitada todos os dias. O elogio da morte é dialético. À morte Vieira atribui o papel moralizante de ensinar a viver, e à morte ele atribui o papel salvífico de libertação. Só se aprende a morrer vivendo a morte constantemente e só se aprende a viver quando se entrega à morte por livre escolha.

Para essa pedagogia tanatológica, a lição elementar está no nada casual uso do livre arbítrio, cuja finalidade é determinada desde o dia de sua concessão por Deus. Cumpre ao pregador instruir moralmente o auditório a revitalizar o *cotidie morimur*, isto é, o ato de viver a vida como um incessante morrer. Em 1673, na Igreja de Santo Antônio, em Roma, Vieira passa a falar do remédio para a salvação, já que agora todo o seu auditório se encontrava mais próximo da morte do que no ano anterior em que pregou sobre a mesma matéria invocando o perigo dessa vida.

O pó que somos é remédio. No sermão mencionado, a orientação é pautada na condução do olhar dos fiéis para o futuro. Em Vieira, o presente só se faz como reflexo de um passado futuro e de um futuro passado. No sermão do ano anterior – 1672 – o pregador esclarece sua fórmula antitética que é a síntese da visão dogmática de tempo:

Se quereis ver o futuro, lede as histórias, e olhai para o passado; se quereis ver o passado, lede as profecias, e olhai para o futuro. E quem quiser ver o presente para onde há de olhar? Não o disse Salomão; mas eu o direi. Digo que olhe juntamente para um, e para outro espelho. Olhai para o passado, e para o futuro, e vereis o presente. (VIEIRA, 2015, p. 110)

À imagem dos *Exercícios espirituais*, o crítico Alcir Pécora (1994, p. 38) sugere, sobre essas argumentações de Vieira, que há nelas a consolidação de diretrizes para uma ideia de “exercícios mortais”. Na

arte de morrer de Vieira os comandos são mais instrutivos que aterrorizantes. A força traumatizante impõe-se como categoria do sermão, mais até que uma extensa enunciação infernal. Falamos em categoria para dar a entender que a pastoral traumatizante de Antônio Vieira emprega signos do mundo para, a partir dele, produzir significações cuja semântica seja arrebatadora. Como ocorre no exemplo citado: olhar para o espelho para consultar o passado e o futuro, lendo, nos próprios olhos refletidos, a vida que se leva. A arte de morrer do sermão de Vieira de 1672, pregado em Roma, acentua a efetividade das escolhas como índice determinante da salvação. É pela extração do preceito da própria demonstração que será possível atingir a via salvífica. Passo obrigatório do sermão: “Ora senhores, já que somos Cristãos, já que sabemos que havemos de morrer, e que somos imortais; saibamos usar da morte, e da imortalidade. Tratemos desta vida como mortais, e da outra como imortais” (VIEIRA, 2015, p. 114).

É útil desenvolver um pouco mais essa fascinante ideia de tempo que Vieira enquadra no seu sermão a partir da matéria do espelho – imagem caríssima ao universo das *vanitates*. A alegoria vieiriana do presente composto pelos dois tempos – “o presente é o futuro do passado e o mesmo presente é o passado do futuro” – sugere uma interessante superposição temporal na qual tudo que pode ser visto apenas seria um desdobramento muitas vezes distorcido do que já foi ou do que será. Acerca desse ponto, Ana Lúcia de Oliveira (2016, p. 64) extrai da alegoria do presente de Vieira o sentido de “um tempo vazio, mera passagem, simulacro do tempo verdadeiro ainda por vir”.

Assim, o presente, para Vieira, seria um duplo, um desdobramento causal de relações que se estabelecem em um nível sobreposto no qual tudo já está definido, cabendo a cada pessoa – dotada de seu livre arbítrio – realizar pela (suposta) espontaneidade aquilo que já estava desenhado. Ninguém foge à morte, logo, cabe escolher qual a melhor maneira de viver até que ela encontre cada um.

No âmbito da pastoral do medo, conduzida por Antônio Vieira, a passagem do finito ao infinito não apresenta qualquer desproporção, isto é, os castigos infligidos são sempre equivalentes aos pecados cometidos. Novamente: a salvação não é concedida no último instante de vida; ela é conquistada, ou seja, alcançada pelas obras da própria vida. Por isso, “a morte é o maior bem da vida, e o pó que havemos de ser, o maior bem do pó que somos” (VIEIRA, 2015, p. 83).

Nesse ponto da investigação, acreditamos ter ilustrado a configuração da “morte barroca” na sermônica de Vieira no que se refere ao modo de abordagem da matéria dialeticamente desenhada como forma de liberdade deste profano mundo e como tópica definidora do

horror contido no medo de ser castigado. Nesse caso, tentamos demonstrar o emprego do próprio dispositivo do medo como principal motivo do sucesso sobre a sensibilidade epidérmica que caracterizava os auditórios cortesãos de Vieira. O discurso sobre a morte, contudo, não se faz unívoco; pelo contrário, como toda matéria, ajusta-se à medida exata que prescrevem as *auctoritates*; modula-se a voz, ressignificam-se os signos numa nova tentativa de edificar a monstruosidade e o medo. Como assinalou Ana Cristina Araújo (1997, p. 182), uma espécie de “morbidez maníaca invade o *éthos* do homem moderno”.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Cidade de Deus*. Tradução de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- ARAÚJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa: atitudes e representações (1700 – 1830)*. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.
- BARBAGLI, Marzio. *O suicídio no Ocidente e no Oriente*. Tradução de Federico Carotii. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BENNASSAR, Bartolomé. *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
- BÍBLIA. Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução do grego de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. V. 2.
- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. Tradução de Álvaro Lorencini. Bauru, SP: EDUSC, 2003. 2 v.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Antônio Vieira e a moralização da morte *ad majorem Dei gloriam*. In: ALMEIDA, Fábio de. (Org.) *Sobretudo a noite*. Goiânia: Edições Ricochete, 2016. p. 44-69.
- PÉCORA, Alcir. *A arte de morrer: os sermões de Quarta-feira de Cinzas de Antônio Vieira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- TESAURO, Emanuele. *Il cannochiale aristotelico*. Charleston: Nabu Press, 2014.
- VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira: Sermão da Sexagésima e Sermões da Quaresma*. Coordenação de Aida Lemos e Micaela Ramon. São Paulo: Edições Loyola, 2015. T. 2, v. 2.
- VOVELLE, Michel. *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard, 2000.

ELEMENTOS PARA A CRIAÇÃO DE UMA CENOGRAFIA DE MEDO EM LITERATURA POTENCIALMENTE VOLTADA PARA CRIANÇAS E JOVENS

Felipe Ribeiro Campos

Introdução

Para pensarmos em uma cenografia de medo voltada especificamente para o público infantil e juvenil precisamos analisar os elementos que, em conjunto, tornam possível fazer o leitor sentir medo (que é o objetivo principal de uma história de terror, usando um termo mais genérico, por enquanto). Importante apontar também que a pesquisa, observando a cenografia que se propõe a causar medo no leitor em livros ilustrados, entende que esse resultado não é apenas uma adaptação da literatura de leitores adultos para leitores de menos idade, mas uma construção específica, pensada exclusivamente para esse tipo de público, utilizando estudos de diversos campos do conhecimento.

Por meio das análises de três obras literárias que, seguindo nossos parâmetros, apresentam elementos considerados assustadores em suas cenografias, temos como outros objetivos: identificar a gradação de medo nos objetos de estudo; encontrar elementos em comum nas obras selecionadas; identificar e interpretar os elementos considerados de cenografia de medo em cada obra, descrevendo como palavras, traços, cores, técnicas e o desenvolvimento da narrativa guiam o leitor, cada vez mais fundo, para o encontro com o medo.

Elementos para a cenografia de medo

Com objetivo de mostrar como diversos assuntos culminam na produção da cenografia de medo, é necessário explicar separadamente como cada elemento é importante para que, posteriormente,

esse elemento seja visto como um ingrediente na receita para causar emoções no leitor. Para isso, falaremos sobre o medo, o diálogo entre palavras e ilustrações e a cenografia no teatro adaptada para o ofício do escritor e do ilustrador.

O medo

Começemos com o medo, emoção que todos sentimos, mesmo que em maior ou menor grau e tendo motivos diferentes. Aprendemos, desde muito cedo, que medo é “coisa de gente fraca”, mas a verdade é que o medo funciona como um alerta, uma maneira de autopreservação que todos sentem, não importa o agente que cause esse desconforto.

O medo tem sido, ao longo dos anos, foco de interesse de diversos teóricos, pois a humanidade não foi imune a ele através dos séculos, então, quando abordamos a sensação de forma lúdica por meio dos livros, estamos em um ambiente seguro para testemunhar situações perigosas sem que enfrentemos, de verdade, as ameaças, ou seja, elas não podem nos machucar. Além dos pensamentos em nossa cabeça, ao sentirmos medo temos também reações físicas, pois o corpo nos avisa que algo de ruim pode acontecer.

No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação. [...] Nos casos-limite, a inibição pode chegar a uma pseudoparalisia diante do perigo (estados catalépticos), e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico. Ao mesmo tempo manifestação externa e experiência anterior, a emoção libera, portanto, uma energia desusada e a difunde por todo organismo. Essa descarga é em si uma reação utilitária de legítima defesa, mas que o indivíduo, sobretudo sob o efeito das agressões repetidas de nossa época, nem sempre emprega com discernimento. (DELUMEAU, 2009, p. 30-31)

A literatura tem a capacidade de nos fazer sentir o que aconteceria em uma situação real, por isso é tão importante que estudemos as reações causadas pelo medo e analisemos como os autores de palavras e ilustrações se apropriam de diversas ferramentas para alcançar o objetivo de assustar. Com esses conhecimentos, as estratégias ficam cada vez mais efetivas e a ameaça pode ser descrita da maneira que for mais interessante para a história. No entanto, as histórias de

medo costumam ser mais interessantes quando não sabemos quem é o agente que causa desconforto. Segundo Bauman (2008, p. 8), o “medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros”, sendo, ainda segundo o pesquisador, uma ameaça inexplicável e que pode aparecer em toda parte, despertando nossa incerteza quanto à capacidade de enfrentá-la.

Ao saber o melhor momento de esconder ou mostrar uma informação, descrever com mais ou menos detalhes certas cenas ou lugares onde a aventura acontece, implantar mistérios, revelações, reviravoltas e outras novidades que desenvolvam a narrativa, o autor, seja de texto verbal ou visual, guia o leitor por estradas incertas, disparando dúvidas e questionamentos como “Se isso estivesse acontecendo comigo?” ou “O que eu faria nessa situação?”. Quando a cenografia na história desperta esse tipo de insegurança, sabemos que o objetivo de causar medo foi alcançado.

Histórias de medo costumam deixar seus personagens em situações-limite e em perigo de morte (ou destinos piores que a morte), logo, explorar lugares desconhecidos e que não trazem a sensação de segurança seria uma boa forma de começar uma história aterrorizante.

As histórias de terror exploram os limites do que as pessoas são capazes de fazer e as fronteiras do que são capazes de experimentar. Assim, adentram os domínios do caos psicológico, dos desertos emocionais, dos traumas psíquicos, dos abismos abertos pela imaginação, da histeria e da loucura... de todos os elementos que ficam na divisa da insensatez. As narrativas de terror muitas vezes apresentam o caos e o sofrimento, tematizando condições humanas extremas. (GENS, 2012, p. 62)

Pensemos que o medo possui estágios, do mais leve até o mais forte. O conhecido escritor Stephen King (2003) nomeia o **terror** como emoção mais refinada, mais genuína, pois utiliza a mente do leitor imaginando o que pode acontecer de pior (ou o que já poderia ter acontecido); o **horror** está na mente e resulta em reações físicas, mostrando que algo está errado no campo material; e a **repulsa** surge na visualização de cenas extremamente violentas, causando nojo e repugnância. É o que propõem também Blake e Bailey (2013) – mas com cinco estágios do medo – ao entenderem que essa sensação ruim pode surgir fraca e depois ganhar força até se tornar insuportável. Com esse conhecimento, poderemos analisar as obras sob a perspectiva da evolução da sensação de medo e compará-las, de modo a apontar quais seriam as mais assustadoras de acordo com a gradação utilizada.

Campos (2021) comenta como os estágios cunhados por Blake e Bailey funcionam. O primeiro deles, a **inquietação**, emerge por meio de expressões diversas como avisos, premonições, um ambiente novo, alguém desconhecido ou mesmo sinais inespecíficos, como um “farfalhar”. O segundo é o **pavor**, sensação ligada à impressão de que há algo estranho, sem que por vezes a personagem saiba exatamente o que a assusta, mas imagina, e não consegue vislumbrar uma solução ou saída para aquela circunstância. Esses dois níveis relacionam-se não a um evento concreto, mas ao pressentimento do que pode acontecer. O terceiro estágio, o **terror**, assinala “o ponto máximo onde o pânico é a única reação possível, e não importa se é por meio da construção de tensão, inquietação e surgimento do pavor ou se simplesmente o terror aparece de repente” (CAMPOS, 2021, p. 26). O **horror**, quarto nível, acentua o medo por meio da contemplação de algo percebido como terrível, o que pode se prolongar até mesmo após o término de um filme ou da leitura de um livro. O quinto e último estágio, a **repulsa**, é “visceral, comumente encontrada em descrições extremamente sangrentas, que causam a reação de nojo” (CAMPOS, 2021, p. 26).

Como estamos tratando de cenografia de medo voltada para livros infantis e juvenis, não encontraremos os níveis mais fortes de medo nos objetos analisados. No entanto, não quer dizer que as histórias sejam menos assustadoras, apenas que possuem níveis de violência mais adequados para a idade do público que se quer atingir.

O diálogo entre palavras e ilustrações

Para início de conversa, precisamos dizer que o livro ilustrado é feito por uma pessoa que escreve e outra que desenha, logo, ambas devem ser consideradas autoras: uma tem a autoria de palavras, e a outra, a de imagens visuais. Muitos livros, no entanto, são exemplos de que um único profissional pode realizar as duas funções

No encontro das palavras com as ilustrações surge a cenografia, no nosso caso a de medo, e, por meio de descrições, cores e técnicas, os elementos assustadores emergem na narrativa. Segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 85), a “ambientação de um livro ilustrado estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história”, utilizando-se das expectativas de determinado gênero para influenciar emocionalmente o leitor.

Enquanto as palavras têm o poder de **descrever** locais e transmitir sentimentos, sugerindo inclusive a velocidade da leitura, as ilustrações **mostram** de maneira mais direta as características da

cenografia com cores quentes ou frias, combinações de diferentes tons, luzes, sombras, perspectiva, escolha de enquadramentos, tamanho da imagem e divisão de espaço com a mancha gráfica. Quando as duas linguagens se encontram, temos a possibilidade de perceber que os elementos terríveis podem surgir de diferentes formas.

Colomer (2017, p. 45) aponta que a “presença de imagens nos livros infantis permite deslocar para elas diferentes elementos narrativos que, desta forma, podem continuar presentes na narrativa sem sobrecarregar o texto”. Complementando as informações para entendermos melhor como funciona essa relação entre parcela verbal e parcela visual em um livro ilustrado, temos Linden (2011), que propõe três maneiras de diálogo entre palavras e ilustrações: na **redundância**, a mesma mensagem é transmitida pelas duas linguagens, uma muito mais dominante que a outra; na relação de **colaboração** são combinados os pontos fortes e fracos das duas linguagens, o sentido surgindo na interação entre as duas; e a **disjunção**, a princípio as linguagens sem um ponto de convergência, mas a sua aparente contradição abre possibilidades de interpretações.

As inúmeras formas de combinações entre as duas linguagens abrem um mundo infinito de possibilidades para os livros ilustrados. Charaudeau (2013), ao abordar o modo como fotografias em matérias de jornais e revistas são produzidas, comenta questões de enquadramento e escolhas de quem retrata o mundo.

Tudo isso está relacionado ao problema da representação entre o referente-mundo e o mundo representado, o que remete à questão da mimese, isto é, da relação semelhança/dessemelhança que se estabelece entre o referente e o representado construído por um determinado modo de representação. A semelhança dá a ilusão de que existe uma relação direta entre o Eu e o Mundo orientando o olhar em direção ao referente. A imagem se dá, assim, como transparente, como uma passagem que daria acesso direto ao mundo e ofereceria a ilusão de poder tocá-lo. A dessemelhança, por sua vez, estabelece um corte entre o Eu e o Mundo nos lembrando de que o que vemos não é o mundo físico. (CHARAUDEAU, 2013, p. 385)

Podemos adaptar a fala do pesquisador para o trabalho de escritores e ilustradores e analisar como eles escolhem retratar um mundo ficcional com a ajuda de suas respectivas ferramentas.

A cenografia

Não existe pesquisa sobre o medo, principalmente uma abordando a cenografia, que não entenda a literatura gótica como referência para o tema. França e Silva (2022, p. 21) comentam que a “literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem”. Podem ser áreas rurais ou centros urbanos descritos como locais assustadores.

Acerca dos elementos que fazem parte da narrativa gótica, França e Silva destacam, além do *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa, elementos que, não sendo exclusivos do gótico, quando somados, alcançam o objetivo de produzir efeito estético e, conseqüentemente, medo. Botting (2014) continua a numerar os diversos elementos que, em conjunto, formam a atmosfera gótica:

Locais e cenários físicos manifestam perturbação e ambivalência em termos espaciais, como movimentos entre dentro e fora: castelos, abadias e ruínas no centro de muitas ficções góticas antigas, enquanto recordam tempos e poder feudais, transferem essas instituições para zonas fora de uma cultura racional, que, na verdade (aristocracia, monarquia, Igreja), permanecem. Não apenas locais de defesa, mas também de encarceramento e poder, eles estão localizados em lugares isolados, áreas além da razão, lei e autoridade civilizada, onde não há proteção contra o terror ou a perseguição e onde, dentro, portas que rangem, corredores escuros e masmorras úmidas estimulam fantasias e medos irracionais¹. (BOTTING, 2014, n.p. Tradução nossa.)

Por entendermos que a pesquisa em literatura comparada observa e caminha com outros campos do saber e das artes, o termo “cenografia” utilizado nesta pesquisa é o do teatro, pensando nas estratégias de aproveitamento do espaço físico de um palco, descrito por aspectos como sua dinâmica, abarcando geometria (forma de

1 No original: “Physical locations and settings manifest disturbance and ambivalence in spatial terms as movements between inside and out: the castles, abbeys and ruins at the centre of many early gothic fictions, while recalling feudal times and power, transfer these institutions to zones outside a rational culture in which, in actuality (aristocracy, monarchy, church), they still exist. Not only places of defence, but also of incarceration and power, they are located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilised authority, where there is no protection from terror or persecution and where, inside, creaking doors, dark corridors and dank dungeons stimulate irrational fancies and fears”.

medir e descrever o espaço a fim de ser visualizado por outrem) e características, e sua atmosfera. De acordo com os estudos de Howard (2015, n.p.): “Entender a dinâmica do espaço significa identificar, por meio de observação de sua geometria, onde reside a sua força: em sua altura, seu comprimento, sua largura, sua profundidade ou em suas diagonais horizontal e vertical”.

Campos (2021) tem a proposta de fazer uma transposição de conceitos do teatro para a literatura – principalmente no que diz respeito às descrições na parcela verbal e o que é mostrado na parcela visual – e, ao comparar o que Howard aponta como características fortes que devem ser levadas em consideração em um espetáculo com o resultado do encontro entre palavras e ilustrações, consegue estabelecer paralelos entre os dois campos de conhecimento/expressões artísticas.

A **geometria** em Howard (2015) pode ser a descrição da cenografia e suas regras feita pelo narrador. A **dinâmica** sugere desenvolvimento e evolução, deve apresentar os pontos fortes dessa cenografia e como o desdobramento do que acontece no “palco” é narrado. A **linha de força** seria a maneira de narrar, principalmente nos momentos de mais energia na história e com o diálogo entre as palavras e as ilustrações. A **atmosfera** é algo que está mais no campo das sensações que não podem ser compreendidas pelos cinco sentidos e que deixam o leitor inquieto esperando que algo aconteça, mesmo sem saber o que seria de fato. Por último, temos a figura do **iluminador**, que, na literatura, é uma das faces do escritor. Saber dar mais valor à participação de cada personagem em momentos específicos da narrativa mostra que o escritor sabe, como um bom diretor, posicionar peças para que o resultado saia o mais interessante possível.

Para completar o que utilizaremos como cenografia, temos o conceito de *Stimmung*, encontrado no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), de Hans Ulrich Gumbrecht:

Para podermos ter consciência e perceber o valor dos diferentes sentidos e das nuances de sentido invocados pelo *Stimmung*, será útil pensar nos conjuntos de palavras que servem para traduzir o termo em algumas línguas. Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical,

os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (GUMBRECHT, 2014, p. 12)

O *Stimmung*, mais que a atmosfera ou clima, é aquilo que não pode ser colocado em palavras, pois não conseguimos verbalizar. É apenas sentido, é emoção além da racionalização. Somando-se aos elementos mais físicos da cenografia, temos uma classificação que abarca todas as possibilidades de como o leitor pode ser afetado por ela. Lembrando também que, além desses conceitos, temos somados os das gradações do medo, então temos cenografias que usam de todas as estratégias possíveis para causar desconforto em diversos níveis.

Objetos de análise

Como forma de mostrar na prática os conceitos apresentados acima, escolhemos três obras que possuem as características que consideramos importantes para a cenografia do medo e o objetivo de assustar o leitor.

Diário de um lobisomem, de Georgina Martins e Maurício Veneza

O destaque do livro é o conjunto de ilustrações que nos ambientam no meio rural, onde a lenda do lobisomem é comum. A capa (Figura 1) nos apresenta um lobisomem uivando para a lua e mostrando suas garras. Ele é um monstro realmente assustador e perigoso com dentes pontiagudos e olhos vermelhos. Abaixo vemos o menino que nos acompanhará durante toda a narrativa, com olhar curioso. As cores, um azul bem profundo e o preto, predominantes, dão destaque à figura do menino, aos nomes dos dois autores e ao título do livro. Vemos a palavra **lobisomem** em vermelho, cor de perigo, de alerta e de sangue. O ilustrador Maurício Veneza emprega os tons mais escuros do azul e do roxo para mostrar um espaço sempre noturno – propício à manifestação do lobisomem – com céu estrelado e grande lua cheia.

FIGURA 1 – Capa do livro *Diário de um lobisomem*

Fonte: MARTINS, Georgina; VENEZA, Maurício. *Diário de um lobisomem*. 3ª ed. São Paulo: DCL, 2003.

A cenografia (Figura 2) surge com força nas ilustrações em que é representada a natureza com diversas áreas verdes e muitas árvores, evidenciando um enquadramento amplo do cenário. Com predomínio de espaços abertos, há cercas e habitações características do interior. Quando vemos construções que sugerem uma parte mais povoada, temos uma igreja representando a religião, algo muito recorrente nesses tipos de narrativa. O lobisomem, na maior parte das vezes, está uivando para a lua e mostrando seus dentes e garras. O uso de silhuetas traz mistério para as ilustrações.

FIGURA 2 – O lobisomem uiva para a lua



Fonte: MARTINS, Georgina; VENEZA, Maurício. *Diário de um lobisomem*. 3ª ed. São Paulo: DCL, 2003.

A cenografia tem seu ponto forte quando a história se passa durante a noite, e todos os elementos – lua, escuridão, estrelas, sombras, iluminação azulada – contribuem na formação do *Stimmung*, o lugar e a hora ideais para a aparição do lobisomem. Se nos voltarmos para a classificação dos níveis de medo que esta pesquisa se propõe a apresentar, a obra começa no primeiro grau, a inquietação, pois lidamos com um narrador que demora um pouco para começar o assunto e de vez em quando é interrompido, até alcançar o pavor, segundo nível, quando o menino começa a contar os casos de que ele tem conhecimento. No entanto, deve-se considerar que essa é uma história que o narrador apenas ouviu – apesar das descrições de um caso específico, de quando um homem se fantasiou de lobisomem para assustar as pessoas e acabou sendo transformado em um. Essa não é uma passagem realmente assustadora, mas, em conjunto com a ilustração de página dupla, se mostra o momento mais aterrorizante da obra pela expressão desesperada de uma personagem que foge do lobisomem.

Os lobos dentro das paredes, de Neil Gaiman e Dave McKean

A capa (Figura 3), assim como o miolo, é ilustrada a partir de montagens misturando fotos com efeitos produzidos por meio de programas gráficos, desenhos e colagens. Parece uma página de um livro (detalhe importante da ponta da folha dobrada), mas também parece a parede da casa, com uma cor meio manchada. A menina

Lucy desenha um lobo (o que é bem comum, pois crianças adoram rabiscar as paredes), e aproveita dois buracos para que sejam os olhos do animal.

FIGURA 3 – Capa de *Os lobos dentro das paredes*



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Os-Lobos-Dentro-das-Paredes/dp/853251992X>.

O intrigante é que os olhos, em fotografia, contrastam com o desenho à mão da criança, o que já evidencia que algo estranho está acontecendo. Dave McKean é parceiro antigo de Neil Gaiman em livros voltados para crianças, e a arte perturbadora do ilustrador combina com as histórias criadas pelo escritor. A cor da pele da protagonista é dessaturada e se confunde um pouco com a da parede. Os olhos são dois pontos pretos e a sombra do nariz dela é recortada. A menina segura um lápis com a mão realista de fotografia, como se fosse ela a autora do desenho, das letras do título (bem irregulares, típicas de uma criança) e das demais informações da capa. Ela não olha para o desenho, mas em direção ao leitor, como se fosse um convite para que ele veja o mesmo que ela, já que a narrativa é contada a partir da percepção da menina.

FIGURA 4 – As paredes



Fonte: GAIMAN, Neil; MCKEAN, Dave. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FIGURA 5 – Sons durante a noite



Fonte: GAIMAN, Neil; MCKEAN, Dave. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

As várias formas de apresentação de texto verbal (Figuras 4 e 5), com diferentes tamanhos de fontes ou em diagonais – por vezes emulando histórias em quadrinhos ao utilizar balões para as falas das personagens – retiram o livro do lugar comum, intensificam o estilo utilizado na obra, mudam a forma de recepção da leitura e facilitam a imersão, pois não deixam de ser uma nova maneira de dar ritmo à leitura. Esse artifício já prepara para a futura quebra de expectativa e mudança de realidade na vida das personagens.

Observando a obra pelo prisma da classificação de medo que tem sido utilizada, começamos com a inquietação, já que Lucy sinaliza que algo está errado e todos da casa percebem a existência de algum ser, mas não admitem a hipótese de serem lobos, pois não têm ideia de como lidar com eles. Conforme os barulhos aumentam, o nível de medo também se intensifica e, quando os lobos saem das paredes em ilustração de página dupla, atingimos o terror. O horror no livro, mesmo sendo um pouco engraçado, está presente quando os lobos tomam conta da casa, pegam os objetos das pessoas, comem a geleia, vestem as roupas e promovem uma festa, causando destruição. Esse horror é evidenciado pela ilustração e pelo exagero na forma que os lobos foram desenhados, recortados e colados, em uma bagunça sem tamanho pela casa, na maior parte do tempo gritando, quebrando objetos, sujando o espaço e usando pertences que não são deles.

Numa noite muito, muito escura, de Simon Prescott

Numa noite muito, muito escura, obra escrita e ilustrada por Simon Prescott, aborda a história de um ratinho que, em busca de comida, parte da floresta em direção à cidade. O livro é colorido em tons terrosos e em preto, com alguns poucos pontos mais iluminados, distanciando-se assim do comum azul-escuro da noite. A ilustração valoriza silhuetas, utiliza elementos misteriosos em primeiro plano, coloca objetos que não estão no texto e segue o rato como se fosse a câmera de um filme mudando constantemente o ângulo. A técnica dá a impressão de que o animal é muito pequeno em cenários muito grandes e hostis, sendo focalizado ora no mesmo nível onde ele está, com posicionamento voltado para cima, ora em visão de cima, quando algum predador está observando o animalzinho. Esse enquadramento do cenário transmite para o leitor o tamanho desse rato em comparação ao que está à sua volta. A capa do livro (Figura 6) nos oferece o tema da história, com o ratinho em primeiro plano em uma rua deserta, enquanto a luz da lua ilumina o lugar ao mesmo tempo em que forma sombras.

FIGURA 6 – Capa do livro *Numa noite muito, muito escura*



Fonte: PRESCOTT, Simon. *Numa noite muito, muito escura*. São Paulo: Publifolhinha, 2010.

O ratinho sai da floresta e chega à cidade (Figura 7), livrando-se da perseguição da coruja, cuja sombra bem grande ainda se projeta no muro de madeira no momento em que o ratinho olha nessa direção, como se tivesse percebido a proximidade da ameaça apenas naquele momento.

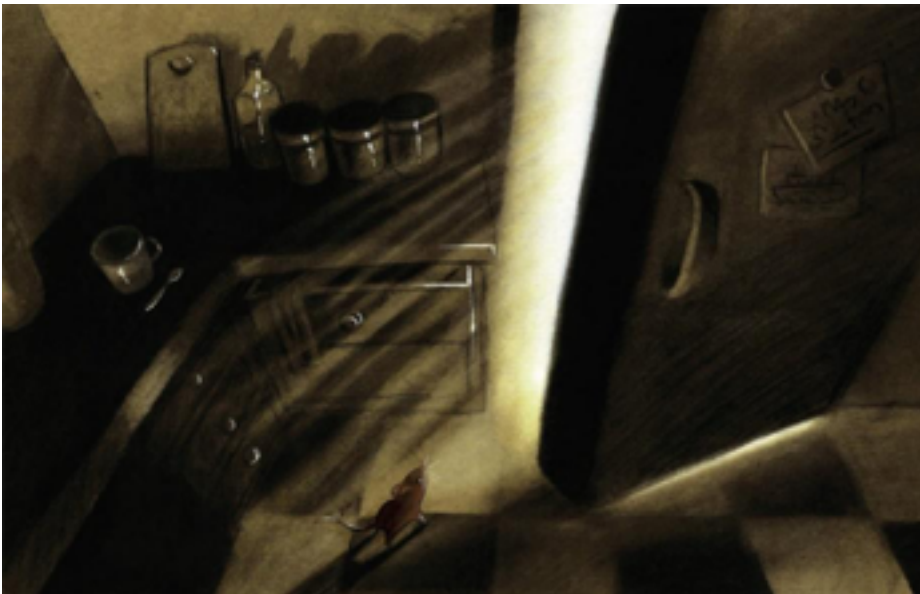
FIGURA 7 – O ratinho e a cidade



Fonte: PRESCOTT, Simon. *Numa noite muito, muito escura*. São Paulo: Publifolhinha, 2010.

O protagonista enfrenta outros perigos até chegar ao seu destino, uma casa que é igualmente “muito, muito” escura (Figura 8). A ilustração da cozinha, que parece ser o objetivo do ratinho, mantém a perspectiva do protagonista e nos convida, mais uma vez, a ver o mundo como ele. O ambiente interno é tão perigoso quanto o externo: as sombras se projetando nas paredes causam uma sensação de constante perigo. A proporção dos objetos, se comparados ao tamanho reduzido do ratinho, continua sendo usado como artifício para intensificar a fragilidade do animal diante dos obstáculos por que passa. Ao se aproximar da geladeira, o ratinho recebe a luz como algo bem-vindo e muito esperado. Os leitores, que acompanham a saga do animal, esperam para ver o que vai acontecer, pois o livro trabalha muito bem a questão da expectativa toda vez que é preciso virar a página.

FIGURA 8 – Cozinha



Fonte: PRESCOTT, Simon. *Numa noite muito, muito escura*. São Paulo: Publifolhinha, 2010.

A quebra de expectativa da última ilustração, muito colorida, traz para o final da história humor, leveza e a recompensa que o ratinho tanto queria e se arriscou para conseguir: comida. Sentimos alívio, pois o final é feliz e gracioso (Figura 9).

FIGURA 9 – Missão cumprida



Fonte: PRESCOTT, Simon. *Numa noite muito, muito escura*. São Paulo: Publifolhinha, 2010.

A ilustração expõe o entorno. As imagens mostram além do protagonista, o que gera pavor porque identificamos o perigo de que o ratinho parece não se dar conta. Exemplos dessas ameaças não percebidas são as sombras muito maiores que os animais, que causam medo e reforçam o tamanho pequenino do ratinho.

O livro *Numa noite muito, muito escura* apresenta um protagonista corajoso. Entre a inquietação e o pavor gerados pelas piores situações que o leitor imagina que podem acontecer com o ratinho, o livro revela que, apesar das dificuldades projetadas pela cenografia ao longo dos caminhos que ele atravessa, vale a pena investir em uma aventura para conseguir alcançar um objetivo. O mundo pode ser um lugar que não facilita nossa caminhada, mas o prêmio conseguido depois de muito custo com certeza compensa.

Considerações finais

Para provarmos a importância de uma cenografia de medo, entramos no terreno do teatro e do *Stimmung*, que em conjunto guiaram, aliados ao escalonamento do medo, as análises das obras escolhidas. O conceito de cenografia traz a imagem de uma pessoa responsável: o

autor de palavras ou de ilustração, também ele um narrador. Ele pensa o espaço onde as situações irão acontecer como um palco de peça de teatro, dando a devida atenção à iluminação, preocupando-se com o quê ou quem ficará à vista ou escondido nas sombras, e também em como as personagens evoluirão ao longo da narrativa. *Stimmung* está mais próximo do campo sensorial, de como palavras e imagens visuais dão conta de transmitir sensações, principalmente – no nosso interesse maior – aquela sensação de que algo está errado. Para completar os três pontos teóricos, temos a ilustração, que é um mundo em si mesma: campo vasto de estilos, técnicas, materiais, traços e escolhas de cores.

Diário de um lobisomem apresenta a história de um menino, especialista em lobisomens, que conta vários casos envolvendo a lenda. A obra segue o conceito de assustar por meio da cenografia, e se vale da cultura brasileira para narrar a história de uma personagem que integra o inventário de monstros e assombrações do país. Para isso, utiliza um conjunto de textos verbais e visuais e uma ambientação longe dos centros urbanos, com identidade própria e cores que são agentes importantes para o *Stimmung*.

Com cenografia que se afasta consideravelmente da natureza, *Os lobos dentro das paredes* e *Numa noite muito, muito escura* procuram subverter o pensamento de que a nossa casa é um lugar seguro. A primeira trata a invasão do espaço pessoal como algo terrível. A segunda mostra a aventura de um ratinho que atravessa os perigos da cidade para conseguir alimento e, fugindo de predadores, tenta alcançar seu objetivo.

Podemos traçar um paralelo entre as casas de *Os lobos dentro das paredes* e *Numa noite muito, muito escura* e entre as duas cenografias dessas obras. A primeira casa aparenta certa normalidade. Ainda que descrita como um casarão antigo, com o surgimento dos lobos o local se transforma, deixando de ser seguro. Além disso, cada componente da família precisa mudar sua atitude para que a moradia seja recuperada e os lobos sejam expulsos. A segunda casa se mostra, desde o começo, um lugar perigoso, pois não representa o habitat do ratinho, mas sim o lugar de humanos, onde ele adentra para encontrar comida. Lá, o ratinho corre perigo de morte, muito por conta da nossa visão como leitores, pois acompanhamos a proeza do protagonista pelas escolhas do ilustrador, que captura cenas com um enquadramento capaz de nos permite ver além do ratinho. A ilustração expõe o entorno. As imagens mostram além do protagonista, o que gera pavor porque identificamos o perigo de que o ratinho parece não se dar conta. Exemplos dessas ameaças não percebidas são as sombras

muito maiores que os animais, que causam medo e reforçam o tamanho pequenino do ratinho.

A linha de raciocínio para a exploração da cenografia de medo pode começar nos contos da tradição, por entendermos que a floresta, como força da natureza, ainda hoje nos causa estranhamento. Fazendo um paralelo com fazendas e lendas que surgem em locais distantes dos centros urbanos, encontramos um eco dessas florestas onde moram as bruxas e os ogros, assustando com os mistérios que elas ainda guardam, oferecendo inquietação e, em casos mais extremos, risco de morte. Já no outro extremo temos as metrópoles, as casas que protegem seus habitantes com muros, câmeras e grades, mas que podem ser alvo de ataques de figuras maldosas. A cidade, com todas as suas armadilhas e sua falsa segurança, completa as possibilidades de cenografia de medo.

É importante, quando pensarmos em histórias de medo para crianças e jovens, considerar que a cenografia possui um papel essencial. Se acreditamos que, por meio da literatura, podemos vivenciar de forma saudável e segura nossas inseguranças, acreditamos também que esse primeiro contato seja útil no enfrentamento dos perigos reais, das ameaças que possuem a capacidade de nos machucar. Além disso, colocar-se em um lugar perigoso e experimentar todas as consequências na ficção nos faz refletir sobre onde queremos estar quando fechamos o livro, se é necessário o movimento para um local que nos acolha de verdade e as estratégias que precisamos adotar caso precisemos nos livrar de alguma ameaça, qualquer que seja a sua forma.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BLAKE, Marc; BAILEY, Sarah. *Writing the horror movie*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd ed. Londres: Routledge, 2014.
- CAMPOS, Felipe Ribeiro. *Das florestas densas aos muros do cemitério: a cenografia do medo em histórias potencialmente destinadas a crianças e jovens*. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/16911>. Acesso em: 13 dez. 2023.
- CHARAUDEAU, Patrick. Imagem, mídia e política: construção, efeitos de sentido, dramatização, ética. In: MENDES, Emília. (Coord.); MACHADO, Ida Lúcia; LYSARDO-DIAS, Dyllia. (Orgs.) *Imagem e discurso*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2013. p. 383-405.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2017.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Orgs.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1830 – 1920)*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.
- GAIMAN, Neil. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- GENS, Rosa. Mistério e terror. In: FILHO, José Nicolau Gregorin. (Org.) *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Mundo Mirim, 2012. p. 57-64.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.
- HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- KING, Stephen. *Dança Macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MARTINS, Georgina. *Diário de um lobisomem*. 3^a ed. São Paulo: DCL, 2013.
- NIKOLAJEVA Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PRESCOTT, Simon. *Numa noite muito, muito escura*. São Paulo: Publifolhinha, 2010.

MILO RAU ENCONTRA RIVANE NEUENSCHWANDER: AS PAISAGENS, OS BARRÕES E O DEBATE GEOPOLÍTICO EM TRÊS MOVIMENTOS

Felipe Vieira Valentim

Movimento UM: Borrões – paisagens de Neuenschwander, paisagens de Rau

FIGURA 1 – *Globos* (2003), Rivane Neuenschwander



Fonte: <http://www.artnet.com/magazine/reviews/wrobinson/robinson6-13-7.asp>.

Rivane Neuenschwander é uma artista visual contemporânea brasileira, conhecida por suas obras que exploram conceitos complexos através de uma abordagem poética e sensível. O pesquisador Moacir do Anjos (2017) nos oferece uma base que permite articularmos a

produção da artista com a reflexão aqui proposta sobre o teatro de Milo Rau¹. É fundamental, em um primeiro momento, pensarmos as provocações da arte no mundo contemporâneo, no qual questões relativas ao deslocamento e ao pertencimento se coadunam a temáticas como globalização, antiglobalização e descolonização. O quadro crítico que se coloca, portanto, evoca dois movimentos: o de fazer ruir impérios e pensamentos e o de borrar fronteiras para refronteirizar.

A contribuição de Neuenschwander para a reflexão sobre uma geografia em ruínas e uma cartografia borrada pode ser destacada pela maneira como a artista transcende as fronteiras tradicionais da arte, incorporando elementos efêmeros e processos colaborativos. Em muitas de suas obras, ela utiliza materiais perecíveis e instáveis, como água, papel, poeira, insetos, entre outros, para criar representações que se desintegram com o tempo. Essa escolha deliberada de materiais efêmeros sugere uma visão do espaço como algo em constante transformação, sujeito a mudanças e imprevisibilidades. As obras de Rivane Neuenschwander oferecem uma provocação para repensarmos nossa compreensão do espaço geográfico. Ao abraçar a ruína, a transitoriedade e a imprecisão, ela nos convida a questionar as fronteiras rígidas que impomos ao mundo ao nosso redor, promovendo uma apreciação mais abrangente, integrada e subjetiva da geografia e da cartografia. Assim, as peças criadas desafiam a ideia convencional de cartografia como um meio estável de representar o espaço, propondo uma abordagem mais fluida e dinâmica.

Na obra *Globos* (2003), a artista visual cria uma instalação composta por 250 esferas de diferentes tamanhos e materiais, representando os países ao redor do mundo. A artista realiza a remoção de todos os logotipos e impressões nas esferas por meio do uso de fita adesiva e tinta, estabelecendo uma conexão única entre as esferas e a bandeira nacional de cada país. Essa ação intencional suscita associações, instigando os espectadores a refletirem sobre o simbolismo

¹ Milo Rau é um diretor de teatro e cineasta franco-suíço, sobre cuja produção minha tese de doutorado, defendida em 2021, se debruçou. Rau emerge como uma figura proeminente no cenário cultural contemporâneo, desafiando as convenções teatrais e explorando questões sociais urgentes. Sua obra é fortemente influenciada pela interseção entre arte e ativismo, destacando as comunidades marginalizadas e casos de violações dos direitos humanos em suas peças. A trajetória cênica dele é marcada por uma fusão única de elementos documentais e ficcionais, seu palco se transforma em um espaço de diálogo crítico e de reflexão. Rau busca proporcionar uma experiência teatral que transcenda a mera representação, mergulhando profundamente nas realidades complexas e muitas vezes cruéis do mundo. Esse enfoque, destacado em suas produções, cria um diálogo provocativo sobre temas como migração, deslocamento e identidade cultural, destacando-se a capacidade da arte de transcender fronteiras e inspirar mudanças sociais significativas.

e a identidade relacionados à imagética nacional. A natureza participativa da instalação permite que os visitantes manipulem as esferas, envolvendo-se ativamente na recriação da cartografia global. A dispersão aleatória das esferas no chão reforça ainda mais a natureza dinâmica e imprevisível dessa representação interativa. *Globos* torna-se, assim, uma tela para explorar a fluidez das fronteiras geopolíticas, convidando à reflexão sobre a maleabilidade e a subjetividade inerentes à elaboração de mapas do mundo. Essa obra efêmera sugere uma visão de continentes em constante transformação, evocando a ideia de uma geografia fluida e em ruínas.

Rivane Neuenschwander interfere nos grafismos e cores de duas centenas de esferas dos mais variados materiais e tamanhos, sugerindo associações de cada uma delas à bandeira de um país e subvertendo, por meio das relações criadas entre suas dimensões diversas, hierarquias econômicas ou geopolíticas estabelecidas. Dispostas aleatoriamente em uma sala, as esferas são ainda manipuladas livremente pelos que visitam o lugar, refazendo a cartografia do mundo a seu gosto ou ao acaso de um deslocamento das bolas espalhadas sobre o piso. (ANJOS, 2017, p. 35)

A cartografia borrada presente nas obras de Neuenschwander reflete não apenas a natureza efêmera dos materiais, mas também a complexidade e a subjetividade inerentes à experiência humana do espaço. Ao introduzir elementos aleatórios e participativos em suas instalações, ela convida os espectadores a se tornarem parte do processo de criação do mapa, destacando a diversidade de perspectivas e narrativas que compõem a cartografia pessoal de cada indivíduo.

A obra *Continente-Nuvem* (2007 – 2009) foi inicialmente concebida para a Bienal do Mercosul em 2007 e posteriormente repensada para Inhotim, e emerge como uma expressão cinética fascinante. A proposta utiliza materiais como plástico corrugado, alumínio, bolas de isopor, lâmpadas fluorescentes, ventiladores elétricos e *timers*. O aspecto dinâmico é garantido pelos 26 ventiladores automatizados, acionados em diferentes velocidades de forma aleatória, movimentando aproximadamente 13 quilos de bolinhas de isopor distribuídas em 50 placas translúcidas. A combinação desses elementos evoca uma experiência visual que se assemelha ao movimento contínuo de nuvens, estimulando associações que remetem a fenômenos naturais, como o deslocamento de nuvens no céu.

O teto translúcido assume um papel proeminente na obra. Ao observar as bolinhas de isopor em movimento contraluz, os espectadores são levados a considerar associações que vão desde o

deslocamento geográfico em um mapa até o simples ato de observar o céu em busca de padrões. As referências a mapas, presentes na estrutura da obra, parecem sugerir uma conexão mais profunda com a explorada temática cartográfica na prática de Neuenschwander, enriquecendo a experiência estética com camadas conceituais. As nuvens, tradicionalmente associadas à imprevisibilidade e à mudança constante, tornam-se uma metáfora poderosa para a instabilidade geográfica. A interação do público com as nuvens cria uma cartografia efêmera e participativa, desafiando noções preestabelecidas de território e fronteira. “[...] O acesso que a artista concede ao imprevisto promove, portanto, o movimento das matérias usadas e a ideia de territórios em constante rearranjo” (ANJOS, 2017, p. 35).

O mesmo direcionamento pode ser percebido também na série de pinturas *Cartas d'água* (2007), que apresenta mapas do mundo desenhados com água sobre papel, que se desfazem ao longo do tempo. A obra oferece uma visão única sobre a transformação geográfica através de uma série de mapas pluviais pintados. A artista brasileira submeteu esses mapas à mercê da estação chuvosa do Brasil, permitindo que a água da chuva contribuísse, de certa forma, com a obra. Após essa interação com a natureza, os mapas foram meticulosamente reconstituídos e emoldurados, documentando uma dissolução cartográfica única. O uso da água como meio de representação reforça a ideia de uma cartografia borrada, onde as linhas que demarcam os limites se dissipam, convidando à reflexão sobre as narrativas e poderes que moldam as divisões espaciais. Isso ocorre porque as peças fornecem uma perspectiva visual da paisagem transformada, onde a terra firme se desintegra em lagoas irregulares, estradas são destruídas, e fronteiras são lavadas pela chuva.

Pode-se dizer que a obra destaca a fragilidade das representações cartográficas convencionais, sugerindo que as fronteiras geopolíticas são igualmente transitórias e permeáveis. Anjos (2017, p. 37) aponta que os mapas contrastam “[...] eixos de identificação espacial precisa e representações cartográficas que podem se referir a qualquer parte”. O cerne da obra reside na abordagem de Neuenschwander em relação à remodelação da geografia, onde cada peça aborda essa temática de maneira única. No entanto, é nas obras de maior escala que a exploração ganha ancoragem significativa, pois elas fluem e evoluem em tempo real. Essa dimensão dinâmica adiciona uma camada extra de complexidade à reflexão sobre a interação entre a natureza e a cartografia. Ao se valer da própria natureza para moldar as representações geográficas, Neuenschwander propõe uma reflexão sobre a impermanência das fronteiras simbólicas e físicas

do território, desafiando noções preconcebidas de estabilidade e ordem. Ao destacar tal mutabilidade do ambiente, a artista sugere “[...] a representação de uma geografia que não é só dinâmica, mas que, por vezes, parece também ruína e lugar vago” (ANJOS, 2017, p. 37).

FIGURA 2 – *Cartas d'água* (2007), Rivane Neuenschwander



Fonte da imagem: <https://www.artnet.com/artists/rivane-neuenschwander/carta-dagua-rain-map-VQ0XQxruRJ4ZS7zNhBuw2>.

As obras de Neuenschwander destacadas nestas páginas iniciais proporcionam uma base intrigante para repensar as transformações na dimensão espacial em termos contemporâneos. Em um mundo marcado por fluxos migratórios, mudanças climáticas e desafios geopolíticos, a abordagem da artista destaca a necessidade de uma compreensão mais flexível e inclusiva do espaço. Ela nos convida a questionar as noções de território estável e fronteiras rígidas, incentivando uma reflexão crítica sobre as complexas interações entre os seres humanos e o ambiente ao seu redor. As obras oferecem, assim, um ponto de partida para uma análise profunda das questões que

permeiam a geopolítica contemporânea, convidando-nos a repensar as fronteiras e as transformações na paisagem global.

Rivane Neuenschwander e Milo Rau compartilham uma abordagem artística que transcende as fronteiras convencionais, oferecendo reflexões profundas sobre um mundo em constante transformação e, em muitos aspectos, em ruínas. Assim como Neuenschwander desafia a estabilidade das representações geográficas, Milo Rau questiona a solidez das narrativas e identidades em um contexto globalizado. Ambos os artistas buscam romper com as estruturas tradicionais, propondo uma visão mais fluida e dinâmica da realidade.

As obras efêmeras de Neuenschwander, que exploram a transitoriedade e a instabilidade, encontram eco nas produções teatrais de Milo Rau, especialmente em suas encenações que abordam temas políticos e sociais urgentes. Enquanto Neuenschwander explora a transformação da paisagem física, Rau mergulha nas complexidades das paisagens sociais, políticas e emocionais moldadas por conflitos político-sociais armados ou não. Essa convergência temática cria uma oportunidade para pensar em uma geografia de ruínas humanas, onde as cicatrizes do sofrimento e da violência são cartografadas no tecido social. Assim como os mapas borrados de Neuenschwander refletem a impermanência da paisagem, as peças de Rau – *Mitleid* (2015) e *Compassie* (2018) – provocam uma cartografia da compaixão, cujas fronteiras desafiam a indiferença e clamam por uma resposta humanitária mais ampla. Rau utiliza o teatro como um espaço para trazer a voz de experiências marginalizadas e para desafiar as narrativas dominantes, construindo uma cartografia emocional e humana que transcende fronteiras culturais.

Ambos os artistas também compartilham uma sensibilidade para a participação do público no processo artístico, desempenhando um papel ativo na criação do significado. Essa participação reflete uma resposta ao caráter globalizado e interconectado do mundo contemporâneo, onde as fronteiras entre o artista e o espectador, assim como as fronteiras geográficas, tornam-se mais porosas. É importante ressaltar que tanto Neuenschwander quanto Rau abordam a ideia de ruína como um ponto de partida para a reflexão. Enquanto a artista visual trabalha com a materialidade efêmera, o teatro de Rau muitas vezes incorpora elementos de documentário e testemunho, explorando as ruínas sociais e políticas de eventos históricos. Ambos desafiam a ideia de que a ruína é apenas um estado final, sugerindo que ela pode ser uma condição transitória e uma oportunidade para repensar e reconstruir.

Por fim, tanto a obra de Rivane Neuenschwander quanto a proposta artística de Milo Rau proporcionam uma lente única para compreendermos o papel da arte, seja visual ou cênica, em um mundo globalizado e em constante transformação. A arte tem o papel de desafiar as narrativas preconcebidas e de reconhecer a interconexão intrínseca entre as experiências humanas em um mundo marcado por desigualdades e conflitos. Nesse diálogo entre arte e realidade, os artistas convergem para criar um espaço de reflexão crítica sobre os desafios globais contemporâneos e o papel da arte na promoção da compreensão e da mudança. Ambos os artistas convidam o público a repensar as narrativas estabelecidas, a questionar as fronteiras, e a abraçar a fluidez e a complexidade que caracterizam o nosso mundo contemporâneo em ruínas. Essa convergência de abordagens artísticas oferece uma rica oportunidade para diálogo e reflexão sobre as condições humanas e sociais em um contexto global.

Movimento DOIS: Teatro contemporâneo, um espaço borrado

O teatro desempenha um papel crucial em um mundo globalizado ao oferecer recursos para explorar questões fundamentais relacionadas à migração e ao pertencimento. Por meio de narrativas e performances, o teatro aborda as experiências de deslocamento, identidade cultural e os desafios enfrentados por aqueles que buscam pertencimento em contextos transculturais. Ao apresentar histórias que refletem as complexidades da migração, o teatro desempenha especial função na promoção da alteridade e da solidariedade entre diferentes comunidades, contribuindo para a construção de pontes e diálogos (inter)culturais.

Além disso, o teatro tem um papel essencial na esfera política, judicial e na manutenção dos direitos humanos. Ao abordar temas como opressão, desigualdade e injustiça social, as peças teatrais incentivam a reflexão crítica e a conscientização pública. As performances teatrais podem servir como um veículo para a expressão artística e política, desafiando normas estabelecidas e destacando questões urgentes relacionadas aos direitos humanos. Dessa forma, o teatro se torna uma ferramenta poderosa para inspirar mudanças sociais e promover a justiça.

No contexto da cidadania global e da solidariedade internacional, é possível destacar que o teatro opera como um meio para a troca de experiências e perspectivas entre diferentes comunidades e nações. Produções teatrais que abordam temas universais, como a perda, a esperança e o perdão, por exemplo, transcendem fronteiras culturais,

promovendo um senso compartilhado de humanidade (RAU, 2019). O teatro, ao proporcionar um espaço para o diálogo intercultural, contribui para a construção de uma cidadania global, onde as pessoas são incentivadas a se conectar além das diferenças e a agir em solidariedade para enfrentar desafios globais.

A ideia de dramaturgia, no contexto do teatro contemporâneo, é expandida, sendo conferida ao termo uma redefinição significativa. A dramaturgia, dessa forma, é influenciada pela crescente interseção com formas de expressão artística como a performance e a cena em processo, ou seja, a abordagem tradicional da dramaturgia, centrada na linearidade narrativa, é confrontada pela busca de formas mais experimentais e não lineares. A influência da performance coloca ênfase na presença física dos atores, na relação com o espaço e na experiência sensorial, muitas vezes transcendendo as fronteiras tradicionais entre ator e público, tal como pontuam as pesquisadoras da cena contemporânea Erika Fischer-Lichte (2001, 2004, 2010) e Josephte Féral (2015).

A cena em processo, que valoriza o desenvolvimento colaborativo e a improvisação, também impacta a dramaturgia contemporânea. As narrativas emergem de maneira orgânica durante o processo de criação, permitindo uma abordagem mais dinâmica e participativa. Questões como autenticidade, espontaneidade e a desconstrução de estruturas convencionais tornam-se centrais, desafiando a ideia preestabelecida de um texto dramático fixo (FISCHER-LICHTE, 2013).

A incorporação de elementos multimídia também redefine a dramaturgia contemporânea, integrando tecnologia, projeções visuais e interatividade. Essa abordagem ampliada permite que as histórias sejam contadas de maneira mais abrangente, envolvendo e integrando o público à cena. A interconexão entre diferentes formas de arte, como música, dança e artes visuais, contribui para uma experiência teatral mais rica e integrada (WAGNER-LIPPOK, 2010). A utilização de recursos multimídia no teatro de Milo Rau desempenha um papel fundamental na amplificação e no enriquecimento da experiência artística e política oferecida ao público. Rau se destaca por integrar vídeos, imagens, e elementos sonoros de maneira estratégica em suas produções, transcendendo as fronteiras convencionais do palco e proporcionando uma imersão mais profunda nas narrativas que aborda. Ao empregar recursos visuais e auditivos, Rau consegue dar vida e autenticidade às histórias que retrata, estabelecendo uma ponte entre a representação artística e a realidade. Essa abordagem não apenas fortalece a impactante natureza de suas obras, mas também desafia as expectativas do público, elevando o teatro a um meio mais

dinâmico, contemporâneo e capaz de provocar reflexões intensas sobre questões sociais, políticas e humanitárias. A integração hábil de multimídia no teatro de Milo Rau não apenas enriquece a estética das produções, mas também reforça sua posição na vanguarda do teatro político, proporcionando uma experiência única que ressoa além dos limites físicos do palco.

Milo Rau é conhecido por sua proposta artística inovadora que transcende as fronteiras tradicionais e borra os limites entre teatro e ativismo político. Sua abordagem ousada e provocativa explora temas sociais e políticos urgentes no mundo contemporâneo. À frente do International Institute of Political Murder (IIPM), Rau estabeleceu um espaço único para a convergência entre arte e política, desafiando as convenções teatrais e utilizando o palco como um meio para a investigação crítica da realidade contemporânea. Seus trabalhos frequentemente envolvem a recriação de eventos históricos e a incorporação de testemunhos reais, visando despertar a consciência social e instigar a ação política.

O International Institute of Political Murder, fundado por Rau, tornou-se um centro de produção de obras cênicas (teatro e audiovisual) que abordam questões globais complexas. Através de suas produções e iniciativas, Rau procura desestabilizar as fronteiras entre ficção e realidade, convidando o público a confrontar verdades incômodas e a considerar novas perspectivas sobre eventos passados e presentes. Sua visão artística e compromisso com a justiça social desafiam os limites convencionais da arte, estabelecendo Rau e o IIPM como figuras-chave na vanguarda do teatro político contemporâneo. A defesa apaixonada dos direitos humanos é uma característica distintiva do trabalho de Milo Rau. As produções teatrais do artista abordam temas como conflitos étnicos, genocídios e migração forçada, propondo debates e reflexões sobre a condição humana e a responsabilidade coletiva. As dramaturgias frequentemente envolvem participantes diretamente afetados pelos eventos retratados. Essa abordagem inclusiva se conecta com a discussão sobre política, justiça e direitos humanos, destacando o papel vital do teatro como um veículo para a conscientização e ação social. Dessa maneira, Rau utiliza o teatro como um meio de criar um espaço de diálogo crítico sobre questões prementes, comprometendo-se com uma abordagem ética que transcende o palco e alcança as esferas sociais e políticas.

A proposta de cenas pluriétnicas e plurilinguísticas de Rau reflete seu compromisso com a representação autêntica das experiências humanas. Além disso, tal proposta é intrinsecamente ligada à visão de Rau sobre cidadania global e solidariedade internacional.

Ao reunir elencos diversos, ele quebra barreiras culturais e linguísticas, abrangendo a complexidade das experiências humanas. Com isso, Rau busca desafiar estereótipos e promover uma compreensão mais profunda e empática das vivências culturais. Essa abordagem também se alinha à sua visão de teatro como uma forma de resolver problemas contemporâneos, utilizando a expressão artística como catalisadora para a mudança social.

Movimento TRÊS: *Mitleid* e *Compassie*, paisagens políticas ou cínicas?

Milo Rau e Rolf Bossart (2017) observam que o fomento intelectual pode estabelecer bases para novas formas sociais, uma vez que somos sempre confrontados com um cenário de contradições e exclusões, muitas vezes, constitutivas. Ora, os fatos históricos nunca negaram que os direitos universais sempre foram particularizados, hierarquizados e, principalmente, racializados. Da mesma maneira, compreendemos, a partir disso, que a ideia de fronteira é complexa e se complexifica mais quando consideramos as oposições entre Norte e Sul. Além disso, sabemos que as fronteiras nacionais sempre foram mais difíceis para indivíduos cruzarem do que para corporações; e, também, que a humanidade pode ser medida pela cor da pele, pela expressão de gênero, pela nacionalidade e pelas condições: exilado, migrante, apátrida, expatriado.

Milo Rau trabalha o embaralhamento das linhas entre realidade e ficção para remexer e explorar as formas históricas e imperfeitas, destacando-se o potencial dessas para realçar outras possibilidades de leitura e operação. Nisso, *Das Kongo Tribunal* (2015) encena e mostra incompatibilidades entre os direitos tradicionais e o direito comercial internacional, por exemplo, mas que também permanece em contradições específicas, se considerarmos a retórica pós-colonial.

Notamos, até aqui, que Milo Rau faz uso de narrativas como um potente instrumento metodológico para o seu teatro de pesquisa. A questão que se coloca, portanto, a partir de então, destaca a experiência inerente à narrativa, garantindo uma abertura de significados ao ato de narrar e, conseqüentemente, põe em evidência a questão ético-estética que integra a própria narração. Em Benjamin (2012 [1936]), o ato de narrar corresponde a uma estética que está relacionada à ética e à política como elementos de uma coletividade. Assim, a memória e suas representações colocam como possibilidades a apreensão e a perpetuação do passado, da mesma forma que também o poder de o apagar.

A síntese entre memória e esquecimento revela caminhos diversos e destoantes, uma vez que o esquecimento não consiste na ausência de memória, mas no apagamento, o que, de certa forma, pode expressar e denotar um controle sobre o que se quer ou se pode narrar. É nesse sentido que LaCapra (2014), por exemplo, indaga se a historiografia, à sua maneira, pode ajudar não exatamente a curar, mas a chegar a um acordo com as feridas e cicatrizes do passado, uma vez que o historiador pode até eliminar ou aliviar abertamente o peso diacrônico do próprio passado.

Dessa forma, história e memória se entrelaçam de modo potente no reestabelecimento de um fazer coletivo que fora apagado pelos vencedores. A memória é uma forma de reconciliação histórica, pois possibilita aos vencidos reinventarem o espaço de suas coletividades. O rastro da narrativa, portanto, pode ser restituído. Assim, entendendo-se a narrativa como uma escritura da experiência, seu rastro possibilita que a memória seja tomada como um legado do esquecido e que seja transmitida como tradição ao longo do tempo ao qual atravessa.

Nessa perspectiva benjaminiana, a narrativa se caracteriza por articular memória e tempo, permitindo que as significações produzidas pela memória estejam abertas a interpretações congruentes, de acordo com o encaminhamento das épocas relacionadas com as peculiaridades da narrativa. O outro é, portanto, aquele que está deslocado no tempo; nele, deve-se localizar o rastro da narrativa, em que a difusão da experiência se dá a partir de discursos que privilegiem a noção de (sobre)vivência.

Esse é um compromisso ético que cerca a ideia de reconciliação histórica, assumido, principalmente, por grupos e nações de grande influência político-econômica, pois a memória está relacionada à ideia de justiça. E uma memória apagada e destruída denota ausência de direitos. Acolher os relatos de memória é uma prática solidária que as manifestações artístico-políticas fazem. Contudo, o movimento de acolhida também gera uma sombra que envolve os interesses implicados no próprio movimento. A acolhida gera boa visibilidade a certos grupos, ONGs e países que encontram no gesto solidário a oportunidade de autopromoção, típica nos jogos de colocar-se como “escuta” no contexto pós-colonial.

Uma prática solidária que expõe mais aquele que oferta o gesto do que quem o recebe corresponde a um cinismo político, tal como apresentado em *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (2018). Essa produção denuncia o posicionamento hipócrita de grupos e nações que praticam, sob o rótulo da solidariedade, um oportunismo descarado. A peça estreou em 2015 na Schaubühne am Lehniner

Platz de Berlim. Na produção, estavam a atriz Ursina Lardi e a atriz nascida no Burundi, Consolade Sipérius, tendo as duas também se apresentado na versão da peça trazida ao Brasil na MITSP 2019. Em julho de 2018, uma nova versão dessa produção foi apresentada ao público e, em outubro desse mesmo ano, estreou em NTGent, Bélgica. A nova produção recebe o título de *Compassie. Die Geschiedenis van het Machinegeweer* – e foi essa versão a trazida para o Brasil – contudo, nos teatros europeus, os papéis ficaram a cargo da atriz belga Els Dottermans e da atriz francesa Olga Mouak. É importante situar essas informações na pesquisa porque eu fui espectador da versão apresentada na MITSP de 2019, além de ter trabalhado, na escrita de minha pesquisa, com os registros fílmicos e de produção disponibilizados por Milo Rau durante as apresentações na Europa.

Para fins de aproximação entre as produções, pode-se dizer que ambas exploram questões-chave para o entendimento e análise da dramaturgia, como a culpa branca, a cultura da “compaixão”, o racismo internalizado e o humanismo cínico presente nas organizações de ajuda humanitária internacional. Também, as duas produções se valem da tradição do teatro europeu de apresentar monólogos muito extensos. É importante deixar claro que não há uma relação de dependência entre as produções: uma não é continuação da outra, mas são complementares para o espectador que assiste às duas. A dramaturgia, em ambos os casos, explora a mesma temática: as fronteiras e as relações entre países. Como produtos de fronteira: a cena investigativa teatral de Milo Rau parte do pressuposto de que somos todos humanistas, mas apenas quando nos é conveniente e quando isso pode surtir efeitos publicitários (mesmo que imprevisíveis).

Foram as produções mais desconfortantes a que assisti durante a realização da pesquisa, até mesmo por uma questão de organização da própria cena (que foi proposital): a mulher branca europeia, loira e alta, ocupa o primeiro plano, sempre no centro da cena, para expor a culpa branca que carrega. Ela tem o maior tempo de fala e podemos depreender que a peça é somente sobre ela. Enquanto a mulher negra, uma sobrevivente de genocídio e refugiada, está em segundo plano no palco, visibilizada apenas no plano da projeção. Ela tem pouco tempo de fala e sua história de vida e de sobrevivência não tem tanto destaque quanto a da outra atriz em cena. Há uma clara hierarquia que perpassa a ordem do discurso foucaultiana em cena.

O cenário é um gabinete cheio de escombros. Para Milo Rau, uma das funções do teatro também é a de nos mobilizar do nosso entorpecimento frente às misérias do mundo. Em entrevista à organização

do Festival D’Automne à Paris, em 2017, do qual participou com a exibição de *Compassion*, o artista declara:

enquanto nossa economia é globalizada, nossa compaixão para nas fronteiras da Grécia. A morte de uma criança às portas da Europa provoca uma onda de empatia, mas milhares de mortes na África Central passam despercebidas ainda que a Europa neocolonial comece na África Central².

Assim, é possível destacar três questões que norteiam a pesquisa cênica promovida pelas duas dramaturgias: (1) é possível falar em “dramaturgia da piedade”? (2) como representar a caótica sociedade contemporânea em sua própria ambiguidade, passividade e cínica humanidade? (3) questionando-se a natureza da piedade e uma dramaturgia do sofrimento (já que as muitas questões precisam ganhar o centro do palco para gerar “comoção”), é importante colocar ao público o questionamento: por quem sentimos mais pena?

As duas produções se valem do uso de monólogos concorrentes, que foram construídos a partir de uma mistura de experiências autobiográficas e ficcionais. O monólogo central, como já indicado acima, é interpretado nas duas peças pelas atrizes brancas e europeias, sendo apenas o prólogo e o epílogo executados pelas atrizes negras. Logo, as atrizes Sipérius e Mouak têm apenas os momentos do prólogo e do epílogo, uma em *Mitleid* e a outra em *Compassie*, a oportunidade de fala, na produção, nem chega a compor 10% do tempo total do espetáculo teatral. Ali, elas estão como testemunhas do que está sendo discursado no palco central, por isso, permanecem lá durante toda a produção, como álbis, ouvindo os extensos monólogos e assistindo à realização deles por suas contrapartes brancas.

Tanto em *Compassie* quanto em *Mitleid*, duas mulheres são postas em cena, uma testemunha e outra vítima de genocídios africanos, apontando as contradições de nossas sociedades globalizadas. Há, também, menções claras à crise humanitária da Europa. O destino dos refugiados desafia a coesão de nossas sociedades e sua capacidade de empatia. Pode-se dizer, portanto, que Milo Rau confronta, a partir das obras, nossas próprias contradições. Isso é o que perpassa

2 Disponível em: <https://www.festival-automne.com/edition-2017/milo-rau-compassion-lhistoire-de-la-mitraillette> (arquivo). Acessado em: 12 dez. 2019. No original: Alors que notre économie est mondialisée, notre compassion s’arrête aux frontières de la Grèce. La mort d’un enfant aux portes de l’Europe provoque une vague d’empathie mais des milliers de morts en Afrique centrale passent inaperçus, quand bien même l’Europe néocoloniale, commence dès l’Afrique centrale.

as concepções de “justiça” também presentes nas obras recortadas para este trabalho.

Terry Eagleton (2013, p. 158) afirma que, por mais que defendamos a possibilidade de algo vir ou não a acontecer, nós não conseguimos abandonar a ideia de esperança, em pelo menos uma parte de nós, “[...] de que o mundo faça sentido e de nos sentirmos vagamente iludidos se isso [a possibilidade da esperança] não acontecer. Talvez isso explique por que a injustiça, que é uma espécie de insensatez, nos deixa tão furiosos”. O incômodo que as dramaturgias provocam confronta a nossa própria concepção de insensatez. É claro que o apelo de Milo Rau é direcionado a um público específico: a Europa. Dessa forma, ele se vale de duas questões particulares – a crise dos refugiados e os confrontos na África Central – para provocar a universalidade que as atravessam. Além disso, pode-se perceber que ambas as questões trazidas para a cena circundam o lado sombrio da história europeia. A pergunta que persiste é: como nos portamos perante a dor do outro, considerando-se que o sofrimento do outro é impingido como consequência de uma atitude/ação humana?

Na apresentação do espetáculo no Brasil, na MITSP 2019, a atriz Ursina Lardi interpreta uma ex-membro de uma ONG que testemunhou os massacres em Ruanda e no Congo e Consolade Sipérius, no prólogo e no epílogo. Consolade interpreta a si própria: ela sobreviveu ao genocídio e migrou para Bélgica. A estrutura de apresentação é a mesma dos espetáculos no teatro europeu; contudo, talvez parte do público brasileiro não tenha apreendido as inúmeras referências que a narrativa traz, pois são sutilmente apresentadas, em um tom quase cínico. Eu, por exemplo, só consegui ter maior atenção e direcionamento do meu olhar como espectador porque eu já havia assistido às duas versões que antecederam a apresentação no Brasil, além de ter pesquisado os contextos da obra para a escrita da tese de doutorado – na época, em andamento. Há uma dinâmica de aproximação e de afastamento, marcada pelo imediatismo e pela distância que os relatos provocam e que caracterizam as narrativas.

As atrizes negras permanecem sentadas em uma pequena mesa preta, na lateral do palco, durante toda a produção. Para elas estão disponíveis um computador, um sistema de controle do som, câmera e microfone. A mesa, embora bem-organizada, é quase invisibilizada pelas pilhas de lixo que cobrem o palco. As atrizes brancas, por sua vez, estão no centro, no meio de todo o lixo, para realizar o monólogo. Elas se movem, mas com limitações, dada a proposta da cenografia.

A peça é sobre “testemunhar”, afirmam as atrizes negras nos seus prólogos. Porém, há uma pequena diferença entre *Mitleid* e *Compassie*:

Sipérius, a testemunha no prólogo e no epílogo, é uma sobrevivente do genocídio; logo, o seu relato é um testemunho inspirado em sua experiência. Já Mouak, a também testemunha no prólogo e no epílogo da outra produção, não é, e, por essa razão, o aspecto “experiência” trazido em seu monólogo é fictício. Porém, a argumentação cênica faz pouca distinção quanto a isso, pois em *Mitleid*, Ursina Lardi, a atriz branca, diz que o preto é sempre uma afirmação, por isso, se colocado naquele contexto da peça, independente do que ele tenha a dizer, despertará mais pena do que a pessoa branca “bem apessoada” que, a princípio, julgamos jamais ter enfrentado qualquer luta ou tragédia real em suas vidas.

Assim, a primeira provocação bem-sucedida da pesquisa cênica de Milo Rau está no fato de como recebemos essas histórias, pois, para traçar um perfil de quem são aquelas pessoas negras, colocadas em segundo plano, precisamos estabelecer contrapartes com o discurso das duas atrizes brancas que ocupam o centro da cena nas duas produções. Automaticamente, tendemos a ter maior interesse nos prólogos e nos epílogos do que na própria cena central, pois não é o tempo da cena que determina isso, mas a cor da pele que afirma qual figura ali deve ser digna de atenção e, também, de pena.

Ainda tomando-se as duas produções em comparação, observamos que o monólogo da mulher branca em *Compassie* é, praticamente, o mesmo que o monólogo da mulher branca em *Mitleid*, mudando-se apenas o idioma em que é discursado. Já para as atrizes negras, no prólogo e no epílogo, a mudança é completa: Sipérius, em *Mitleid*, traz um discurso permeado de memórias pessoais sobre os eventos que testemunhou. A partir dele, Milo Rau recria um discurso ficcional para Mouak, em *Compassie*, considerando questões como a violência daquele contexto trazido por Sipérius e a questão do racismo interno na Europa.

Atendo-se a uma comparação entre monólogos das atrizes negras, de forma específica, em Sipérius, podemos atentar às questões linguísticas com as quais teve de lidar na infância, principalmente aquelas utilizadas pelos seus vizinhos para “desejá-la”: há menções aos vocábulos “rechonchuda”, “bambola”, entre outros. Tais questões ressoam no discurso de Mouak na outra produção, pois ela destaca o mesmo assédio vindo de um vizinho italiano e as questões que tinha com o próprio cabelo, principalmente quando era ridicularizada pelos colegas de classe, que o bagunçavam. Eu ainda me pergunto, nesta pesquisa, se os europeus que impuseram muitos padrões estéticos no Ocidente são realmente sensíveis às questões relatadas pelas atrizes negras em cena. Fiz tal indagação no encontro com o elenco, no dia posterior à apresentação no Brasil, na ocasião de um evento

organizado pela própria MITSP 2019. Ursina respondeu que pensar a descolonização é movimento urgente, embora seja doloroso perceber como muitas coisas são construídas à base do sofrimento alheio.

O monólogo central da dramaturgia realiza comentários sobre o lugar do refugiado e do sobrevivente no teatro europeu. A construção desse discurso pode também ser entendida como uma reunião dos cacos de experiências adquiridos por Milo Rau e por sua equipe ao viajar para os pontos críticos das rotas do Mediterrâneo, que foram tomados por refugiados da Ásia Ocidental e das zonas de guerra civil congolenses. Pode-se afirmar que ambas as produções se debruçam sobre a situação dos refugiados – fato que, a partir de 2015, começou a ganhar maior visibilidade na cena teatral europeia. O dito “teatro de refugiados” pode ganhar conotações negativas, devido ao aspecto redutor que o termo também carrega, ou seja, configura-se um tipo de entretenimento que proporciona ao público branco uma forma de “distração”, reduzindo toda a complexidade das experiências pessoais ali partilhadas sob o rótulo do “sobrevivente” e “refugiado”. Os monólogos centrais que estão presentes nas dramaturgias *Mitleid* e *Compassie* observam criticamente esse aspecto redutivo com a questão dos refugiados, como se denunciasses não só o tom caricatural, mas também o perigo de fomentarem a criação da carreira de testemunha dos eventos trágicos.

O caso proposto por Milo Rau para as duas atrizes negras em cena é diferente. Os monólogos de Sipérius e Mouak são cuidadosos ao traçar as diferenças necessárias entre a violência sofrida e a experiência de sobrevivente. Neles, o fato histórico e a condição de refúgio são apreendidos de forma individual, diferentemente de uma espetacularização do sofrimento como algo produzido e, também, como um discurso autorizado, inclusive, pela comunidade não europeia. Ambas as dramaturgias, *Mitleid* e *Compassie*, expõem o caráter violento das questões abordadas, mas o utiliza, sobretudo, para confrontar o público europeu em questões como o racismo e a falta de empatia.

Milo Rau se envolveu profundamente em debates políticos a respeito da situação na África Central. As produções *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015) refletem bem isso. O julgamento contra empresas que exploram o leste do Congo, contra o governo corrupto, em *Das Kongo Tribunal* e a reconstituição de uma estação da RTLM em Ruanda, que contribuiu para o genocídio no país em 1994, incitando o ódio entre as comunidades hutu e tutsi, em *Hate Radio* (2011), serviram de base para as produções *Mitleid* e *Compassie*. Da mesma forma, *Empire* (2016), peça integrante da chamada *Die Europa Trilogie*,

ajuda a desenhar o debate sobre o refúgio e a crise humanitária da Europa, e foram retomados em *Compassie*.

Na própria conjuntura de pesquisa e investigação na África Central, cogitou-se a possibilidade de criar uma produção que inserisse um europeu naquele contexto para confrontá-lo com seus próprios preconceitos. Isso é afirmado por Stefan Bläske, dramaturgo colaborador do IIPM, ao explicar a premissa de *Compassie* ao portal de notícias indiano The New Indian Express Indulge³.

As produções *Mitleid* e *Compassie* integram o conjunto de produções categorizadas como Biographischen Erzählstücke und Repräsentations [Biografias narradas e Duplicações], como apresentei no primeiro capítulo de minha tese de doutorado. Considerando-se não só que *Mitleid* é uma versão-base para *Compassie*, mas também que, além da narrativa pessoal de Sipérius, o monólogo de Ursina Lardi também traz aspectos da experiência pessoal. Em cena, a atriz traça um retrato fictício de uma personagem com o mesmo nome, Lardi, que também é uma pessoa reconhecida no meio artístico. No relato, a personagem, após terminar a escola, viaja para o Congo em 1994 no intuito de integrar um programa denominado “Teachers in Conflict”, que tenta promover ações educativas para pessoas vulneráveis em zona de conflito – no messiânico ato de “salvar”. O discurso é construído com base na experiência do próprio Rau, que trouxe relatos de entrevistas que ele e sua produção realizaram com voluntários e integrantes de ONGs de ajuda humanitária – tudo enquanto ele levantava pesquisas para as cenas de *Hate Radio* e *Das Kongo Tribunal*. Além disso, há trechos da experiência da própria atriz que, antes da carreira, foi professora da educação básica e morou na Bolívia por um ano⁴.

A imagem de Édipo, figura da tragédia grega, é mencionada tanto no monólogo de *Mitleid* quanto no de *Compassie*. A mulher branca nas dramaturgias é uma metáfora da cegueira edipiana que, ao longo da produção, começa a compreender os fatos a partir da escuridão. Tal ponto se dá, principalmente, porque, durante a execução do longo

3 “Milo Rau speaks of ‘cynical humanism’ in Compassion: The History of the Machine Gun”. Publicado por Jaideep Sen para o portal The New Indian Express Indulge, em 16/03/2018. Disponível em: <https://www.indulgeexpress.com/entertainment/theater/2018/mar/16/milo-rau-speaks-of-cynical-humanism-in-compassion-the-history-of-the-machine-gun-6480.html>. Acesso em: 12 dez. 2019.

4 A atriz é fluente em língua espanhola. Em uma entrevista ela fala um pouco de sua carreira, inclusive sobre o fato de ter sido professora e atuado na Bolívia. A entrevista foi concedida em língua espanhola ao portal chileno Culturizarte e pode ser acessada pelo endereço: <https://culturizarte.cl/ursina-lardi-protagonista-de-el-matrimonio-de-maria-braun-adaptar-la-pelicula-al-teatro-significa-mantener-la-historia-viva/>. Acessado em: 12 dez. 2019.

e disperso monólogo, existe o reconhecimento da falha que permite todo o desencadeamento daquele contexto: assim como o personagem Édipo, ela é a “praga” naquele lugar (em alusão à presença histórica da Europa na “corrida pela África”). Desse modo, a percepção individual se estende ao coletivo, pois tal passagem reflete claramente também uma crítica sobre o lugar das corporações da Europa Ocidental nos contínuos casos de violência ocorridos na África e no Oriente Médio contemporaneamente. Já em nível individual, a compreensão ocorre ao perceber sua posição de privilégio e a sua cumplicidade com a ignorância, uma vez que a ajuda cínica atende muito mais a si mesma que aos outros.

Compassie é uma narrativa sobre uma mulher europeia que trabalha para uma ONG na África e que é confrontada com seu próprio racismo. Em seu monólogo, questões relacionadas à compaixão, à vingança e à humanidade são refletidas, principalmente quando se considera o que é “ser humano” e como se comportar como um naquele contexto de conflito pessoal em termos existenciais. Além disso, a dramaturgia combina os conflitos políticos e pessoais com diferentes perspectivas sobre colonialismo, racismo e violência.

A narrativa tenta contemplar e compreender os limites da compaixão humana, que são paradoxais e, também, os limites do que seria o “humanismo” europeu, quando se considera uma Europa globalizada para as questões mercadológicas e comerciais, mas fechada para o fluxo migratório de seres humanos. Tal ponto é o que Milo Rau insistentemente denuncia como um “humanismo cínico”.

A imagem, amplamente divulgada pela agência Reuters, do menino kurdo de três anos Alan Kurdi, afogado, é mostrada durante a encenação. A fotografia tem muitas conotações para a crise humanitária e, para Milo Rau, ela é um poderoso símbolo dos limites da sensibilidade humana. Porém, a fotografia indica um outro inconveniente já sinalizado por Susan Sontag (2003, p. 20): “ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial”, pois o ser humano já está, de certa maneira, apático, frente à exposição massiva da mídia em relação às cenas de violência e de sofrimento. Assim, da mesma forma que a agência Reuters expõe, com uma imagem, o fracasso de um sistema político referente à migração e ao refúgio, ela também expõe a dor do outro como uma dor menos doída que a nossa.

É nesses jogos de confronto com vias ao desmascaramento do cinismo que se instala o projeto cênico de Milo Rau. Desnudado em sua própria hipocrisia, a todo instante o público revela-se cúmplice

de um sistema político falido, e a peça termina com uma mensagem negativa à consciência de todos: “Wir sind alle Arschlöcher”⁵.

O tom irônico do recado está no fato de partir de europeu para europeu, pois o monólogo central de *Mitleid*, reproduzido em outro idioma em *Compassie*, poderia ser dito por qualquer outro europeu branco, considerando-se a posição histórica de privilégio que é dada a esses sujeitos. O monólogo reflete a experiência da Europa Ocidental, a mesma experiência compartilhada por muitos membros do público europeu. Saliente-se o processo de experiência a partir da metáfora edipiana da cegueira, que tenta controlar o das memórias. Durante o espetáculo, nos defrontamos com a incerteza quanto ao “humanismo” poder resultar em uma mudança de maior impacto na estrutura social, uma vez que o nacionalismo cresce paralelamente à ascensão do fascismo em contextos de ambiguidade moral e de alienação extrema. A peça é pessimista ao expor a faceta hipócrita da humanidade. Nessas duas produções e em grande parte de outras, Rau aponta para a postura cínica do Ocidente.

Se olharmos com atenção a dramaturgia de *Compassie*, após uma leitura analítica de *Empire*, por exemplo, perceberemos que a Europa (e, também, os EUA) envia ajuda humanitária, ONGs, entre outras intervenções, para que a situação de pobreza, conflito e miséria se resolva. Isso ocorre porque a compaixão e a piedade são facilmente manifestadas à distância, porque receber sírios, africanos, latinos, entre outros grupos que fogem de uma situação caótica, está fora de cogitação.

A relação metonímica aqui (da Europa pelos europeus) não generaliza, mas expõe uma realidade xenofóbica na “compaixão” como forma de expurgar a culpa. A ajuda humanitária esconde a pretensão de inocência, não sendo nada mais do que um “alívio de consciência”. Portanto, a cena investigativa expõe as hipocrisias do sistema político, evidenciando que a solidariedade pode ser um gesto que mascara alguma outra pretensão.

Considerações finais

O teatro é uma força vital em um mundo globalizado, sendo colocado como um meio para explorar questões relacionadas à migração, ao pertencimento, à política, à justiça e aos direitos humanos, bem como à cidadania global e à solidariedade internacional. Sua capacidade de

5 De modo a eufemizar a tradução da expressão, seria algo como: “somos todos imbecis”.

inspirar empatia, promover a conscientização e estimular o diálogo transcultural o torna uma ferramenta valiosa na construção de uma sociedade mais justa e “global”. Nesse sentido, a dramaturgia contemporânea é percebida como um produto “em processo”, em constante evolução, desafiando normas e fronteiras estabelecidas. A influência da performance, dos muitos movimentos artísticos pós-1950, e a necessidade de explorar novas formas de expressão abrem caminho para um teatro mais dinâmico, reflexivo e adaptável às complexidades do mundo atual. A narrativa não é mais limitada a um roteiro fixo, mas é moldada de maneira colaborativa, explorando as possibilidades infinitas que o teatro contemporâneo oferece.

Nesse contexto, o teatro de Milo Rau constrói paisagens políticas e sociais. Como artista provocador e engajado, cujo trabalho transcende as fronteiras convencionais do teatro, ele propõe uma fusão entre documento e ficção em cena. Ao trabalhar o “real” enquanto matéria que denuncia e ficcionaliza, Rau reafirma seu compromisso com a defesa dos direitos humanos e sua convicção de que o teatro pode ser uma ferramenta poderosa para confrontar e resolver os desafios mais prementes da sociedade contemporânea. Suas cenas pluriétnicas e pluri-linguísticas não apenas redefinem a estética teatral, mas também promovem uma visão inclusiva e globalizada da expressão artística.

Ao borrar paisagens, Rivane Neuenschwander encontra Milo Rau. Apesar de explorarem diferentes formas artísticas, os artistas compartilham uma profunda sensibilidade para as complexidades das questões geopolíticas em um mundo globalizado. Enquanto Neuenschwander trabalha com o borramento das paisagens físicas em suas obras, como evidenciado em *Cartas d'água*, por exemplo, Milo Rau direciona seu foco para as paisagens político-sociais, como pode ser observado em suas peças, como em *Compassie*. A comparação revela uma dualidade fascinante entre a dissolução física e a dissolução social, ambas refletindo as instabilidades inerentes à contemporaneidade.

Ao explorar a transformação da geografia física, Neuenschwander convida à reflexão sobre a impermanência da paisagem e as consequências da interação humana com o meio ambiente. Seu trabalho propõe uma cartografia borrada que destaca a fragilidade das fronteiras naturais e a influência da natureza sobre a paisagem. Em contraste, Rau, ao abordar eventos políticos e sociais, constrói uma cartografia das ruínas humanas, explorando as cicatrizes deixadas por conflitos armados e injustiças sociais. A convergência de suas propostas artísticas aponta para uma compreensão mais abrangente das dinâmicas

globais, onde a transformação tanto da paisagem física quanto da social é inerente à condição humana no mundo contemporâneo.

A comparação entre Neuenschwander e Rau revela a capacidade única da arte de oferecer perspectivas variadas sobre as questões geopolíticas. Enquanto Neuenschwander enfatiza a efemeridade da paisagem natural, Rau destaca as marcas duradouras nas paisagens humanas. Ambos os artistas desafiam as fronteiras convencionais da arte, oferecendo visões cativantes e provocativas que enriquecem o diálogo sobre as interações complexas entre o homem, a natureza e a sociedade em um mundo globalizado em constante transformação.

Compassie e Mitleid, de Milo Rau, transcendem as fronteiras tradicionais do teatro, mergulhando nas questões humanitárias e políticas de maneira complexa e crítica. Além do uso impactante de recursos multimídia, a peça se destaca por sua abordagem única de recriar eventos reais, enfatizando a interseção entre arte, jornalismo e ativismo. A narrativa é construída a partir de testemunhos autênticos de vítimas de conflitos armados, proporcionando um meio para que suas histórias sejam ouvidas e compreendidas pelo público. Nesse sentido, Rau desafia não apenas as convenções teatrais, mas também a distinção entre a realidade e a sua representação artística.

Outro aspecto crucial das peças de Rau aqui analisadas é a ênfase na responsabilidade coletiva e na urgência de ações humanitárias. Ao abordar temas como genocídios e crimes de guerra, a peça questiona a complacência da sociedade diante do sofrimento alheio. Rau não apenas narra eventos históricos, mas também instiga a reflexão sobre a ética e a moralidade, desafiando os espectadores a considerar seu papel na construção de um mundo mais compassivo. A obra torna-se, assim, um veículo para a conscientização e a mobilização, demonstrando o potencial transformador do teatro.

Além disso, as peças em análise destacam-se por sua capacidade de criar uma experiência coletiva de testemunho e empatia. Ao trazer histórias muitas vezes esquecidas ou negligenciadas para o centro do palco, a peça conecta as audiências de maneira íntima com a humanidade compartilhada e as lutas comuns. Isso não apenas reforça o papel do teatro como agente de mudança social, mas também ressoa com a proposta de Neuenschwander ao explorar a efemeridade dos espaços, relações e arranjos geopolíticos. Ambas as obras, embora distintas em suas abordagens, convergem em sua capacidade de revelar as camadas mais profundas das condições humanas e promover um diálogo crítico sobre as complexidades do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. V. 1.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetische Erfahrung, das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Franck, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika; WIHSTUTUZ, Benjamin. *Politik des Raumes: Theater und Topologie*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.
- LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- RAU, Milo; BOSSART, Rolf. *Wiederholung und Ekstase: Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*. 1. ed. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2017.
- RAU, Milo. *Das geschichtliche Gefühl: Wege zu einem globalen Realismus*. Berlin: Alexander Verlag, 2019. [kindle edition]
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- VALENTIM, Felipe Vieira. *A cena em documentos: estudos sobre a poética de Milo Rau*. 336f. Tese. (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Realidades oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo. Tradução de Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira e Mariana Maia Simoni. *O percevejo online*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, jul./dez. 2010.

“O PIROTÉCNICO ZACARIAS”: A MORTE COMO SIGNO DO CONFRONTO INDIVÍDUO/SOCIEDADE

Francisco Felipe de Paula Neto

Introdução

Fenômeno biológico, psíquico ou social, a morte é a indelével certeza do destino humano. Como tal, é também uma das principais preocupações e ocupações culturais, desde tempos imemoriais. Na literatura, a morte sempre se colocou como uma problemática recorrente, sendo interpretada e preenchida de significados pelo fazer artístico. Na obra de Murilo Rubião, recebe tratamento especial, estabelecendo intenso diálogo com a perspectiva do fantástico, determinando-se como elemento central de sua constituição, ao mesmo tempo em que é ressignificada fora dos paradigmas aristotélicos e cartesianos da razão. É justamente esse jogo entre a morte como motivo literário e o fantástico compreendido como gênero ou modo de narrar a fonte produtora de sentidos que buscaremos trazer à luz neste artigo.

A relevância da morte em Murilo Rubião pode ser observada na maior parte de sua contística que, além de evocá-la de forma direta e objetiva, isto é, denotativamente, também a enuncia por intermédio de expressões conotativas, confirmando a deferência conferida pelo escritor mineiro ao tema. Assim, apesar de inúmeras controvérsias concernentes ao reconhecimento de Murilo Rubião como um dos precursores do gênero fantástico no país, levando em consideração o exponencial caráter insólito presente em suas ficções e analisado na sua longa fortuna crítica, tentaremos enfatizar o profícuo diálogo entre o tratamento temático da morte e as estratégias ora semânticas, ora semióticas, empregadas para a deflagração do fantástico.

Nesse sentido, à morte e ao componente fantástico virá somar-se uma análise da relação do indivíduo com o grupo social ao qual

pertence. O objetivo é ressaltar o princípio de identidade e autorreferência, à luz das teorias de Morin, e o modo como, ao metaforizarem a morte, as sociedades delimitam as fronteiras entre o coletivo e o individual, o singular e o universal. Com esse fim, teceremos uma análise sobre o conto “O pirotécnico Zacarias”, porquanto demonstra a dupla articulação da expressão conotativa e denotativa da morte, dialogando, ao mesmo tempo, com a oposição sujeito e sociedade.

Em suma, tentaremos demonstrar a existência de um jogo intrínseco (semântico-semiótico) entre a expressão da morte e as estratégias de deflagração do fantástico, no *corpus* muriliano, explicitando alguns processos narrativos envolvidos, mediante a investigação de um recorte menor, que é o conto, mas que se dissemina num conjunto maior, que é toda a sua obra.

A incapacidade de se conhecer a morte, segundo Edgar Morin

Como nos adverte Edgar Morin:

A ideia da morte em si é uma ideia sem conteúdo, ou, se você preferir, cujo conteúdo é o vazio do infinito. É a mais vaga das ideias vazias, porque seu conteúdo nada mais é do que o impensável, o inexplorável, o conceitual “não sei o quê” que corresponde ao cadáver “não sei o quê”. A ideia da morte é a ideia traumática por excelência. (MORIN, 1994, p. 32)

Para o filósofo não é possível capturar a morte, em seu plano de acontecimento, senão em refração à vida, de forma apenas a se reconhecer que a pessoa que morreu simplesmente não está mais viva, assim, será tratada pelos ritos fúnebres. O autor ainda destaca que mesmo na Pré-história não há notícia da consciência de uma essência da morte: “uma vez que nunca se soube nem se saberá porque a morte não tem ‘ser’; mas da realização da morte: embora a morte não tenha ‘ser’, é real, ocorre” (MORIN, 1994, p. 24).

Todavia, mesmo a morte não sendo passível de cognição por quem a experiencia, como sujeito da própria morte, em nenhuma sociedade humana é olvidada. Equivale a dizer que a morte se faz presente, mesmo que essa presença seja inalcançável pelo sujeito, sendo em sua relação com a individualidade um tipo de vida que se prolonga, ou, como Morin ao citar Bachelard afirma, que a morte, nos vernáculos mais arcaicos, ainda não tem a substância de um conceito, mas é tratada como uma espécie de sonho, uma viagem, um nascimento – em resumo, como coisas fortuitas e ou efêmeras (cf. MORIN, 1994).

Cumpramos lembrar que, em Rubião, o sentido semiótico da vida é dado justamente por contraposição aos signos da morte e que, graças a essa oposição, se situaria no campo semântico da vida. A consciência só é capaz, portanto, de reconhecer a morte – elemento insondável salvo pela imaginação e pela crença – a partir de sua refração à vida. A impossibilidade de se estudar a morte como objeto, a partir da experiência do sujeito morto – ou seja, que já experienciou a morte – não impede de compreender seus aspectos pelo reconhecimento do fenômeno:

Assim, a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como um passo para o nada; e a reconhece como um evento. De fato, o germe de uma contradição parece estar dentro dessas primeiras descobertas da consciência. Mas essa contradição não levantou o fato de que nos detivemos, entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, no centro dessa indivisão original, não havia, originalmente, também uma zona de inquietação e horror. (MORIN, 1994, p. 24)

Dessa maneira, Morin evoca a compreensão da morte como o estudo da tensão estabelecida no confronto com a vida. Note ainda que o pensador não fala de uma dicotomia na qual existem dois elementos ou aspectos indissociáveis; antes, a consciência da morte traria uma contradição, posto que para o filósofo a consciência é indissociável da individualidade.

Outro ponto central na interpretação de Morin sobre a morte e suas implicações para a vida é o fato de ela ser tratada ou compreendida pelas sociedades humanas como uma metáfora da vida: “Se os temas fundamentais da morte são transferências e metáforas míticas dos processos bióticos fundamentais, é porque eles ocupam o espaço antropológico entre o indivíduo e a espécie e respondem à rejeição da morte, aliviando seus traumas” (MORIN, 1994, p. 14).

A contradição da morte como fenômeno ao mesmo tempo inegável e inalcançável é reafirmada na perspectiva das sociedades que a entendem como uma metáfora. Nesse sentido, a metaforização assume dupla função: trazer o alívio ao traumatismo causado pela consciência subjetiva da morte e dar continuidade ao indivíduo mediante um processo de ressignificações existenciais simbólicas e/ou metafóricas.

É perceptível que, para Morin, ao metaforizar a morte, as sociedades demarcam a fronteira entre o coletivo e o individual, atingindo nas crenças de imortalidade a sua apoteose. Tal reflexão permite supor que a ideia de vida após a morte não implicaria unicamente uma crença, mas também uma maneira de prolongar a individualidade do

morto: “Essa ideia se opõe, ao mesmo tempo em que está associada a elas, às metáforas da imortalidade que enchem a morte com um sentimento de vida” (MORIN, 1994, p. 32).

A morte e a individualidade

A zona de inquietude e horror associada ao acontecimento da morte, segundo Morin, seria provocada pela ruptura que os vivos experimentam diante da perda ou do distanciamento inevitável que a morte do outro impõe. Muito mais que a importância da morte para todas as sociedades humanas, o que esse comportamento e sentimento revelam é a intrínseca relação do seu advento com a formação da individualidade: “Este ‘horror’ abarca realidades aparentemente heterogêneas: a dor dos funerais, o terror da decomposição do cadáver, a obsessão pela morte. Mas a dor, o terror, a obsessão têm um denominador comum: a perda da individualidade”¹ (MORIN, 1994, p. 30).

O distanciamento da individualidade exerce uma força atenuante ao terror evocado pela morte, pois quando o morto não é familiar, horror e pavor são mitigados. Uma prática repetida ao longo da história capaz de comprovar essa assertiva é o hábito, comum entre os povos antigos, de deixar os inimigos e os estrangeiros insepultos (cf. MORIN, 1994, p. 32). Não se tratando de familiares, esses mortos não despertariam o mesmo medo da morte e suas individualidades não careceriam de ser reconhecidas:

Non è necessario acreditar che il proprio fenomeno della putrefazione provochi timore e, al contrario, possiamo specificare il seguente: dove i morti non sono individualizzati, non c'è nulla al di là di indifferenza e semplice disagio. Il terrore lascia di esistere prima della carne animale o il nemico, il traditore, che è privato del suo tumulo, a chi è permesso “apodrecere” “come un cagnolino”, già che egli non è riconosciuto come uomo. Il terrore non è prodotto dalla carne, ma la carne del genere, e è l'impurezza di quel cadavere che è contagiosa. (MORIN, 1994, p. 31)

Trata-se aqui não apenas de entender como a percepção da morte e seu medo mantêm uma estreita relação com a individualidade, mas também como essa dinâmica resulta em construções sociais básicas

1 Tradução nossa, correspondente ao original: “Este ‘horror’ engloba realidades heterogêneas en apariencia: el dolor de los funerales, el terror a la descomposición del cadáver, la obsesión por la muerte. Pero el dolor, terror, obsesión tienen un denominador común: la pérdida de la individualidad”.

que viabilizam ou permitem o surgimento e o desenvolvimento das civilizações. Sobre isso, Morin afirma que a individualidade é uma ideia civil, estando mais presente quanto menos se agrega o sujeito às ideias de pátria ou nação (cf. MORIN, 1994).

Se, por um lado, a guerra e o acirramento das relações sociais e de suas tensões fazem desaparecer ou diminuir a consciência da morte e, por conseguinte, os traumas provocados por ela, por outro lado, a paz também auxiliaria na retomada da consciência da morte e, naturalmente, do medo e do horror de sua simbologia. Para Morin, isso ocorre devido ao afrouxamento dos laços entre sujeito e sociedade que então permitiriam o recobrar de tais sentimentos, da consciência e da própria individualidade. Conforme esclarece Morin, a ideia da morte é uma construção essencialmente civil:

É assim que em períodos de guerra, quando as sociedades se unem e se endurecem para resistir e vencer, isto é, em períodos de morte, ela, a inquietação que anteriormente causava o medo da morte desaparece. Quando há paz e vida tranquila, quando os laços sociais relaxam, essas mesmas sociedades veem o medo individual reaparecer. Então a ideia da morte começa a atormentar o indivíduo que recuperou seu próprio contorno. A morte é uma ideia civil. (MORIN, 1994, p. 43)

A imortalidade e o traumatismo

A ruptura provocada pela morte, ou seja, o distanciamento do indivíduo de seu grupo social e a suspensão da condição de sujeito provocaria, para Morin, um trauma que estaria relacionado não apenas com o medo direcionado aos símbolos da morte, mas também serviria igualmente de ponto de partida para a construção da ideia de imortalidade. A isso o filósofo francês dá o nome de consciência humana da morte.

Essa consciência pode ser traduzida como a relação entre a consciência da morte enquanto fator concreto e real, o trauma provocado pela perda da individualidade e a aspiração à imortalidade. A associação entre esses três fatores fez, ao longo da história da humanidade, com que as crenças, ritos e demais elementos culturais ligados à morte se mantivessem necessários dentro das diversas culturas, como uma maneira de superação ou apaziguamento do traumatismo presente na tríplice “consciência humana da morte” (MORIN, 1994).

Ainda sobre o traumatismo da morte, Morin assinala que ela estabeleceria a distância entre a consciência da morte e a aspiração à

imortalidade. Isso levaria a uma contradição: quanto maior o medo da morte e o pavor de seus símbolos, maior o desenvolvimento da crença na imortalidade, na existência de uma pós-vida, e maior também a consciência da perda da individualidade. Dessa maneira, o autor lança uma provocação destacando esse caráter contraditório:

Esse trauma da morte é, de alguma maneira, a distância que separa a consciência da morte da aspiração à imortalidade, a contradição que opõe o fato líquido da morte à afirmação da sobrevivência. Isso nos mostra que essa contradição já era sentida violentamente nas profundezas da humanidade arcaica: o homem conheceria essa emoção perturbadora se acreditasse plenamente em sua imortalidade? (MORIN, 1994, p. 43)

Note-se que para o autor trata-se de dois conceitos distintos: a consciência humana da morte e a consciência da morte – esta última compreendida como percepção do acontecimento concreto da morte, isto é, na qualidade de cessação da vida enquanto fenômeno biológico e não tomado em sua amplitude social, antropológica, subjetiva e filosófica, como é o caso do primeiro.

Ressaltamos que ambos os conceitos nos interessam teoricamente como suporte para distinguir os tipos de morte semiotizadas nas narrativas de Rubião. Cabe ainda dizer que, embora o conceito de consciência humana da morte se diferencie de consciência da morte, eles não se excluem radicalmente, como adverte Morin ao identificar na putrefação do cadáver um fenômeno biológico que penetra nas dimensões subjetivas do ser humano.

A morte para Bakhtin

Bakhtin desenvolveu a problemática da morte nas suas reflexões teóricas sobre o tempo. De certa forma, para o pensador russo, o nascimento e a morte estabelecem alguma fronteira temporal para o sujeito: “antes de tudo fronteiras temporais: o princípio e o fim da vida, que não são dados a uma autoconsciência” (BAKHTIN, 2003, p. 95). As referidas ausências à autoconsciência são justamente os elementos que permitiriam a substância axiológica, ou seja, o teor valorativo das sociedades.

Em concordância com Morin, Bakhtin é categórico ao afirmar que o sujeito não participa do fenômeno da própria morte, tampouco do próprio nascimento, haja vista esses momentos serem inalcançáveis ao sujeito do ponto de vista das vivências e experiências da condição humana. De seu nascimento restam-lhe apenas as

reminiscências que testemunhas podem porventura narrar. Sua própria morte será vivenciada e experimentada pelo outro, assim como ele mesmo experimentou a morte e o nascimento de outros. Em suas próprias palavras:

Na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto meu nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida. Aqui como no caso da imagem externa, não se trata apenas da impossibilidade factual de vivenciar esses momentos, mas antes de tudo da ausência total de um enfoque axiológico substancial deles. (BAKHTIN, 2003, p. 95)

Compreendemos, assim, que para ambos, até certo ponto, tanto na vida quanto na obra, o sujeito e o personagem não participam da própria morte, pois não podem dar ao objeto as suas respostas advindas das diretrizes volitivo-emocionais. Porém, é preciso ressaltar que, no tocante ao personagem literário, Bakhtin não faz definições tão encerradas sobre o tema. Muitas vezes, personagens se deparam e experimentam a própria morte, embora não seja um acontecimento tão comum. Ainda assim, há exemplos, e, nesses casos, a personagem (sujeito) tem a possibilidade de dar sua resposta ao objeto (à própria morte).

Ainda para o autor de *Estética da criação verbal*, a imortalidade é pertencente à alma e esta circula na esfera da discussão estética. Sobre a alma, o autor afirma que é um todo individual e conformado por alguma axiologia. Outro ponto importante ao tratar da concepção de alma em Bakhtin é a distinção que ele faz entre alma e espírito. Temos esses pontos discutidos na seguinte passagem: “[...] mas não há dúvida de que o problema da imortalidade concerne precisamente à alma e não ao espírito, àquele todo individual e axiológico da vida interior que transcorre no tempo e que vivenciamos no outro, que é descrito e representado pela palavra, por cores, sons” (BAKHTIN, 2003, p. 92).

Na citação acima há indicações de como o crítico concebe a alma. Seriam para ele as vivências de nossas vidas que não podemos por nós mesmos experimentar; a fração da nossa existência que apenas é experimentável pelo outro e no outro, muito embora faça parte das nossas internalidades. Nas suas palavras, o todo axiológico da vida interior só se expressa no outro e pelo outro, podendo ser transformado em matéria artística. Não se trata aqui de uma definição religiosa ou metafísica da alma, mas antes de uma conceituação, de uma gama ou uma perspectiva do que amplamente se denomina percepção e que comporia, portanto, o sujeito.

A alma está assim situada no mesmo plano axiológico que o corpo do outro (cf. BAKHTIN, 2003, p. 92). Pode-se entender, então, que a alma diz respeito à axiologia presente na interação entre a percepção e o exterior do outro. Na sequência, o autor explica que a alma do outro não se separa de seu corpo mesmo após a morte. Conclui-se que, para Bakhtin, a alma é, portanto, a relação constante entre o “potencial perceptivo” e o todo (corpo exterior, alma e potência da percepção) exterior do outro, evocando a relação sujeito/objeto, explicitada por Morin.

Esse conceito é fundamental para a análise dos contos de Rubião, pois repetidamente alguns narradores/personagens se autointerpretam e relatam fatos partindo da visão do outro, o que assume um caráter estético/semântico: “a forma temporal esteticamente significativa de sua vida interior desenvolve-se a partir do excedente da visão temporal de outra alma, de um excedente que encerra todos os elementos do acabamento transgrediente do todo interior da vida anímica” (BAKHTIN, 2003, p. 95).

O conceito de imortalidade semântica é apresentado em diálogo latente e contínuo com os conceitos de alma e axiologia. Sabemos que para o autor a imortalidade é uma questão da alma e essa alma se encontra intimamente conectada a um problema estético. Já dissemos também que a alma está associada à axiologia e à visão que o outro tem sobre os indivíduos, isto é, sobre cada um de nós. Além disso, abordamos a questão de que a visão do outro sobre nossa existência axiológica possui um valor semântico evidentemente associado à alma. É justo desse valor semântico e de sua perpetuidade que iremos tratar aqui.

Em consonância com Bakhtin, o valor estético da alma reside na construção semântica do outro. Através de suas linguagens, o indivíduo pode experienciar que o outro não pode viver de si próprio e é nessa construção ou reconstrução da existência do outro que a imortalidade semântica repousa. Nesse movimento de construção e reconstrução a alma ganha dinamismo e perenidade na memória do outro que, a despeito dos sentimentos que possa nutrir acerca da pessoa de quem contempla a alma, ama-a (a alma), visto que estará presente em sua memória sem interferências da sua vontade consciente. Graças à memória, o significado axiológico do outro se mantém vivo e latente:

[...] Do ponto de vista do vivenciamento do outro por mim, torna-se convincente o postulado da imortalidade da alma, ou seja, da determinação interior do outro – sua imagem interior (a memória) – amada a despeito do sentido. [...] A alma é o espírito que não se realizou, [...]; é aquilo que eu mesmo nada tenho a fazer, em que sou passivo, receptivo (dentro de si

mesma, a alma pode apenas envergonhar-se de si mesma, de fora pode ser bela e ingênua). (BAKHTIN, 2003, p. 101)

Pelo exposto, entendemos que tanto para Bakhtin quanto para Morin a morte é uma experiência inalcançável pelo sujeito da cognição, senão de modo refratário à vida. Isso implica dizer que só pode conhecer a morte aquele que não a vivenciou enquanto sujeito, ou seja, enquanto centro do mundo e da experiência. Esse fato, naturalmente, força este trabalho a buscar outras explicações para algumas mortes semiotizadas no conto de que nos ocuparemos a seguir.

“O pirotécnico Zacarias”

“O pirotécnico Zacarias” conta a história de um homem que foi atropelado e morto por um grupo de jovens, mas que parece continuar vivo após o episódio. A partir do acidente sofrido, a história se desenvolve mediante o testemunho de quem se supõe seja a própria personagem-vítima, referindo-se, num jogo circular de situações, à sua vida pós-morte ou, indefinidamente, à sua morte “pós-vida”. O relato do personagem-narrador se refere a opiniões de amigos ou conhecidos acerca de seu estado atual, morto-vivo ou vivo-morto, bem como às diversas atitudes que tomam em relação a ele, o que determina, em grande medida, suas sensações de pertencimento a uma situação de dualidade.

A narrativa inicia apontando diferentes opiniões dessas personagens:

Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias? [...] A esse respeito, as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (RUBIÃO, 2010, p. 14)

Nesse embate de ideias, verificam-se três diferentes opiniões a respeito da personagem. Segundo uma delas, Zacarias estaria vivo e o morto teria apenas alguma semelhança com o herói. Conforme o

relato de outra, ele morrerá e uma alma penada possuirá um corpo a quem chamam de Zacarias. Ou ainda, morrerá, mas alguém muito parecido com ele estaria fingindo ser o morto. Sobre essas três opiniões, cujo cerne se concentra na relação vida-morte, advêm algumas indagações, implicando as relações de estado comentadas a seguir.

É importante ressaltar que, ao contrário de responder a essas indagações, a efabulação parece desdobrá-las, explorando-as na produção de sentidos que ora parece formular oposição, ora soa como conjunção. Em uma dessas situações, a disjunção vida/morte atua semanticamente, estabelecendo os limites que se colocam.

De todas elas, no entanto, parece-nos mais relevante aquela que permite admitir que Zacarias esteja vivo e o morto tenha apenas alguma semelhança física com ele, pois essa hipótese se desdobra em poder aceitar que esse outro morto desempenhe, exatamente como o herói, a figuração do morto-vivo, como no seguinte trecho: “ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado” (RUBIÃO, 2010, p. 14).

Essa dubiedade de sentidos, que se pode depreender da multiplicidade de opiniões a respeito da “suposta morte” de Zacarias, resguarda um processo de significações baseado na disjunção vida/morte. Tal processo é comunicado pela fala de sujeitos que discutem se a personagem protagonista é um vivo-morto ou um morto-vivo. Constitui-se, dessa forma, um jogo circular de idas e vindas, de referências e inferências, implicando sentidos difusos e confusos acerca do real status de Zacarias.

“O pirotécnico Zacarias” constrói-se sobre uma série de dúvidas, valendo-se de princípios que se podem correlacionar a pensamentos de Morin (2003, p. 120). O hermeneuta francês aponta para o sujeito em um duplo princípio, interpretado como subjetivo/objetivo. Em sua ótica, o sujeito é constituído por uma dimensão subjetiva, podendo, contudo, a despeito disso, ser encarado como objeto. Segundo ele, “‘Eu [je] sou eu [moi]’ é o princípio que permite estabelecer, a um só tempo, a diferença entre o ‘Eu’ (subjetivo) e o ‘eu’ (sujeito objetivado) e sua indissolúvel identidade” (MORIN, 2003, p. 120).

Logo no primeiro parágrafo da narrativa, após se referir a si empregando pronomes de primeira pessoa, “amigos meus [...] ou pessoas das minhas relações” (RUBIÃO, 2010, p. 14), o suposto Zacarias – porque não sabemos se trata-se de um único sujeito morto, em estado latente de morte e vida ou de outro sujeito que com ele se parece – trata-se em terceira pessoa – “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2010, p. 14) –, afirmando que quem fala de si são os seus amigos.

Desse modo, na condição de sujeito do discurso, refere-se tanto a um lugar subjetivo, empregando a primeira pessoa – o que se pode associar ao que Morin (2003, p. 120) identifica por “Eu”, (o eu do centro do mundo) –, quanto à posição de objeto, tornando-se aquele de quem se fala, o que ocupa a posição de sujeito objetivado. Essa permuta de espaços da interlocução – quem fala e quem é falado, “eu subjetivo” e “eu subjetivado”² – produzem a dubiedade da natureza e da função do personagem.

A dúvida dos outros sujeitos, as demais personagens que atuam ou são apenas referidas, contamina-o. Essa estratégia discursiva percorre todo o parágrafo, estabelecendo um jogo de interpretações e reiterando as indagações anteriormente colocadas que, em sua maior parte, não se resolvem, determinando o processo de disjunção semântica vida/morte. Alastrando-se por todo o texto, esse processo permuta os lugares de gerador de sentidos e de sentidos gerados, contrapondo, ainda que nem sempre opondo, os sentidos de vida e morte e as posições de sujeito e objeto.

A irresolução dos lugares e dos sentidos advêm não apenas do emaranhado de referências presentes no texto, mas igualmente da significação estabelecida pela disjunção vida/morte. As indagações suscitadas pela objetivação do sujeito evocam as dúvidas sobre Zacarias estar vivo, morto, vivo-morto ou morto-vivo, sobre ser um único sujeito ou um duplo sujeito: eu e outro – o Zacarias que foi atropelado e alguém que se parece muito com ele.

Prada Oropeza (2006, p. 55) considera que a ruptura com a codificação semionarrativa realista, provocando estranheza ao fragilizar a lógica racional e aristotélica, é uma exigência do discurso fantástico que com ela se identifica por sua datação contemporânea. O semiótico boliviano se refere à narrativa fantástica produzida a partir da segunda década do século XX, que se utilizava das estratégias de hesitação, incerteza ou ambiguidade e se sustentava na composição insólita de seus elementos textuais, mobilizados na construção destes efeitos. Trata-se, portanto, de fraturas discursivas que instauram núcleos de outra articulação de sentidos, uma espécie de *nonsense* muito mais do que de uma oposição. Dito de outro modo, se trata de uma razão do sem-razão, podendo ser articulada à ideia de disjunção que abordamos anteriormente.

Ainda que as demais personagens referidas por Zacarias não tenham certeza se de fato ele morrerá: “[...] uma coisa ninguém discute:

2 “Subjetivado”, pois, de certa forma, é objeto, uma vez que essa subjetividade é indicada pelo discurso.

se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado” (RUBIÃO, 2010, p. 14), o não-enterro sugere a não existência do corpo e, sem corpo, convencionalmente, não há comprovação oficial de morte. Caracterizando a condição de morto, o não-sepultamento configura, nesse caso, uma ação ausente, que colabora para o delineamento figurativo dessa personagem. Assim, o recurso à afirmativa acerca de seu não-enterro funciona como estratégia colaborativa na irresolução das dúvidas em torno de sua condição de morto-vivo ou vivo-morto.

O narrador, que não se sabe auto ou heterodiegético porque não sabemos se se trata efetivamente de Zacarias ou de outrem ocupando o seu lugar, diz que somente ele, na posição de sujeito do discurso, falando de si próprio como objeto, poderia deslindar o mistério, uma vez que “[a] única pessoa que poderia dar certas informações sobre o assunto sou eu” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Mas, ao mesmo tempo, ele se diz “impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Nesse excerto, mais uma vez, Zacarias permuta as posições de “eu subjetivo” e “eu subjetivizado”, implicando a alternância entre as posições de vivo e morto ou de vivo-morto e morto-vivo.

Este é um dos mais relevantes processos de composição da personagem: estar vivo, morto, vivo-morto ou morto-vivo. A dúvida não é posta apenas pelas personagens referidas, como amigos ou pessoas das relações de Zacarias, mas pela própria personagem que se diz Zacarias. Na função de narrador, ele se indaga sobre sua condição, e, mesmo afirmando já ter morrido, reconhece que, de fato, não está morto: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p. 14).

A enunciação aparentemente paradoxal em que o narrador, que se diz Zacarias, afirma tanto ter em verdade morrido, quanto não estar morto, aponta para a disjunção vida/morte. Com base em sua declaração, pode-se concluir que Zacarias não seja um vivo-morto, nem um morto-vivo, encontrando-se nessas duas condições irmanadas em um *status* excepcionalíssimo: o de um morto efetivamente não-morto. Para Morin (1994, p. 32), a morte é uma ideia vazia, pois só se pode conhecê-la de maneira refratária à vida e não seu conteúdo, uma vez que quando o sujeito morre deixa de ser sujeito.

Zacarias confessa, que, ainda que esteja morto, continua fazendo tudo o que fazia antes, quando estava vivo, e ainda o faz com mais prazer, tirando proveito de sua condição forjada de maneira extraordinária, ainda que involuntariamente. O personagem se apresenta na

condição de sujeito, quando não poderia mais sê-lo. O processo de composição da personagem se encontra em consonância com o que Prada Oropeza (2006, p. 59) indica como ruptura da narrativa fantástica com o código realista, uma vez que rompe com nossas expectativas de realidade, ferindo a lógica racional e aristotélica.

Abrem-se, então, algumas chaves notáveis de leitura, envolvendo questões sobre o enfrentamento do sujeito para com a morte e o papel desse conflito nas sociedades. O procedimento da resultante da disjunção vida/morte, traz diferentes significados para as discussões que podem ser abordadas e desdobradas. Para Morin (1994, p. 34), a forma como uma determinada sociedade encara a morte é um elemento distintivo e constitutivo de sua identidade social, e as preocupações e os preparativos dos diferentes grupos humanos no ato fúnebre indicam, entre outras coisas, o caráter dialético que se estabelece entre o homem e a morte.

A morte é um trauma que advém da perda ou do fim da individualidade, marcada pela supressão da individualidade do sujeito. Nesse sentido, Morin (1994, p. 32) chama atenção para uma constituição triplíce da relação do ser humano dada pela morte: o traumatismo da morte, a consciência da morte e a crença na imortalidade. Esses três aspectos singulares e inusitados estão presentes em “O pirotécnico Zacarias” e são atualizados de maneira radicalmente diversa daquela que o código realista os apresentaria porque, se por um lado é possível observar a materialização da crença na imortalidade, de forma concreta, por outro, o sujeito, personificado no narrador Zacarias, mantém a sua condição de sujeito ao morrer.

A crença na imortalidade se encontra expressa na personagem que está morta e, concomitantemente, não está morta, a exemplo do experimento do gato de Schrödinger³. Podemos dizer que há, nesse recurso, referências à crença na imortalidade. Essa crença, todavia, ganha densidade dramática ao não ser abordada como crença, mas antes como possibilidade e finalmente como realização. Sua materialização (improvável) é o grande salto no componente fantástico operado por Rubião.

Sua consciência se inicia pela afirmação de que “[...] em verdade morri” (RUBIÃO, 2010, p. 14); adiante, tem-se que “[...] também o ambiente repousava na mesma calma e o cadáver – o meu ensanguentado

3 O Gato de Schrödinger é uma experiência mental frequentemente descrita como um paradoxo e desenvolvida pelo físico austríaco Erwin Schrödinger, em 1935. A experiência procura ilustrar a interpretação de Copenhague da mecânica quântica, imaginando-a aplicada a objetos do dia a dia. No exemplo, há um gato encerrado em uma caixa, de forma a não estar apenas vivo ou apenas morto, mas sim vivo e morto.

cadáver – não protestava contra o fim que os moços lhe desejam dar” (RUBIÃO, 2010, p. 16); mais à frente, comenta que “[...] limitaram-se a condenar o mau gosto de Jorginho [...] e a sua insensatez em interessar-se mais pelo destino do cadáver do que pelas lindas pequenas que o acompanhavam” (RUBIÃO, 2010, p. 15); ou “[...] e ainda: o meu corpo poderia, ao rolar barranco abaixo, ficar escondido entre a vegetação, terra e pedregulhos. Se tal acontecesse, jamais seria descoberto no seu improvisado túmulo” (RUBIÃO, 2010, p.17).

Reafirmando sua condição de sujeito tido efetivamente por morto, porém, se mantendo indivíduo, destacamos o trecho a seguir “Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados, por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me” (RUBIÃO, 2010, p. 15). Deixando entrever a sua consciência sobre a própria morte, o personagem-narrador diz: “[...] não pude evitar a minha imediata simpatia por ele [Jorginho], em virtude da sua razoável sugestão, debilmente formulada aos que decidiam a minha sorte. Afinal, as longas caminhadas cansam indistintamente defuntos e vivos” (RUBIÃO, 2010, p. 15).

Ainda a propósito de sua consciência de estar morto, o próprio Zacarias declara: “aquele seria um dos poucos desfechos que não me interessavam. Ficar jogado em um buraco, no meio de pedras e ervas, tornava-se para mim uma ideia insuportável” (RUBIÃO, 2010, p. 16). Essa reflexão é complementada, mais à frente, com a má expectativa de que “o meu corpo poderia, ao rolar pelo barranco abaixo, ficar escondido entre a vegetação, terra e pedregulhos” (RUBIÃO, 2010, p. 16).

A interação do sujeito com o grupo social e a disjunção vida/morte, presentes nesse conto, verificam-se na dimensão social internalizada pelo próprio sujeito – Zacarias – e pela interferência da ideia da morte no processo de internalização. Segundo Morin (2003, p. 122), o princípio de inclusão, ao qual o sujeito está submetido, advém da internalização das forças e dos discursos sociais. O sujeito é uma das instâncias do indivíduo, de maneira que essas noções conjugadas indicam que o indivíduo, pertencente a um determinado grupo social, recebe dele os ritos de morte, e isso marca o seu pertencimento ao grupo (MORIN, 2003, p. 119).

Em “O pirotécnico Zacarias”, a interação do sujeito com o grupo social e a disjunção vida/morte estão representadas no aspecto dramático do afastamento que Zacarias sofre após sua presumível morte. Esteja morto ou não, ele não consegue mais se comunicar com seus amigos e com as pessoas de sua relação, que se assustam e fogem quando o veem ou ouvem, impedindo que se explique, que se apresente como sujeito.

O afastamento dos amigos e conhecidos e o afastamento do indivíduo do seu grupo social diminuem a afirmação do grupo sobre o sujeito Zacarias. A morte tem participação central nesse fenômeno, pois a ação do grupo social diminui diante da minoração do medo da morte. Pode-se dizer que, para Morin (1994, p. 39), a afirmação do sujeito aumenta a angústia perante a morte, em relação a esse conto rubiano, tal se dá inversamente. A cessação do medo da morte possibilita uma maior afirmação do indivíduo, por conseguinte, do sujeito, levando à inevitável comunhão sociedade/indivíduo (MORIN, 1994, p. 39).

A disjunção vida/morte, verificável no conto, é elemento determinante para que Zacarias, morto e ao mesmo tempo não-morto, seja banido de seu grupo, por se encontrar numa situação inconcebível e, conseqüentemente, em estado de marginalização irrevogável. Ele é expatriado, pois já não pode morrer e, por conseguinte, temer a morte. Sua condição paradoxalmente dúplice o impede de ter o grupo afirmado sobre si. Assim, distancia-se e desiste de tentar contato com os vivos (reintegração às formulações socialmente “aceitáveis”), inclusive com aqueles que o teriam matado e poderiam confirmar sua condição de morto. Conforme declara, “[...] fiz várias tentativas para estabelecer contato com meus companheiros da noite fatal e o resultado foi desencorajador. E eles eram a esperança que me restava para provar quão real fora a minha morte” (RUBIÃO, 2010, p. 19).

A indefinição acerca de Zacarias estar vivo ou morto é algo tão perturbador quanto a própria ideia da morte, projeta-o para fora de seu grupo social. Esse aspecto se contrapõe às perspectivas de Morin (1994, p. 39), que entende que o indivíduo pertence ao grupo mesmo após estar morto. A ideia da morte é terrível para o ser humano, pois se trata da cessação da individualidade no mundo, ou seja, onde há a morte, há a supressão da singularidade e da cognição. O mesmo princípio dá origem à dúvida que permeia os amigos e conhecidos de Zacarias, pois não é pela cognição que se poderá determinar se ele está morto ou não e, menos ainda, conceber que ele esteja e não esteja morto ao mesmo tempo.

Assim, aqueles outros personagens que poderiam favorecer seus sentidos de cognição e individualidade não o fazem porque o alijam de sua proximidade. O entendimento da exclusão de Zacarias de seu grupo decorre de ter sido admitido, mesmo que temporariamente, entre desconhecidos. Nos momentos seguintes à sua morte, que se deu (ou teria se dado) no atropelamento, a personagem discute e convence os jovens que o atropelaram a levarem-no à cidade no carro em que estavam, deixando Jorginho, que desmaiara, abandonado:

Após curto debate, no qual expus com clareza os meus argumentos, os rapazes ficaram indecisos, sem encontrar uma saída que atendesse, a contento, às minhas razões e ao programa da noite, a exigir prosseguimento. Para tornar mais confusa a situação, sentiam a impossibilidade de dar rumo a um defunto que não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos. Se a um deles não ocorresse uma sugestão, imediatamente aprovada, teríamos permanecido no impasse. Propunha incluir-me no grupo e, juntos, terminarmos a farra, interrompida com o meu atropelamento. (RUBIÃO, 2010, p. 18)

Para os seus amigos e conhecidos, ou seja, para os grupos sociais com os quais se encontrava conectado, o seu estado de morto e não-morto constitui a separação do grupo, mas para os desconhecidos isso não faz tanta diferença. A falta de relevância da situação de Zacarias se dá, justamente, por se tratar de desconhecidos, uma vez que não há a relação de afirmação do grupo sobre o indivíduo. Conforme vimos com Morin (1994, p. 31), entre os povos arcaicos, sepultar ou não o cadáver era indiferente quando se tratava de um inimigo ou de um estrangeiro. A inclinação que as personagens que o atropelaram, suas desconhecidas, têm para deixar o corpo insepulto, portanto, não seria aceitável tão somente em se tratando de alguém que pertencesse ao grupo.

A ausência de ritos fúnebres levou ao descontentamento da própria personagem, rechaçando o descarte inadequado de seu corpo. É patente a indignação de Zacarias não apenas quanto ao destino de seu cadáver, mas também com a falta da comunicação de sua morte para a sociedade local, ou seja, para o grupo social ao qual pertencia. Zacarias demonstra consciência quanto à necessidade de comunicar a sua morte para que não seja apartado, para que não se torne um expatriado de seu grupo social. Por isso, protesta dizendo: “[...] não, eles não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno necrológio no principal matutino da cidade” (RUBIÃO, 2010, p. 17).

A sobrevivência do morto, apontada por Morin (1994, p. 23), não se relaciona à situação de Zacarias, de morto e não-morto, pois, no primeiro caso, não há a separação ou o expatriamento do indivíduo de seu grupo social. Pelo contrário, o rito fúnebre adequado se dava justamente em função do pertencimento do indivíduo ao grupo. No caso de Zacarias, soma-se à ausência dos ritos funerários o seu estado de morte e não-morto, configurando uma situação de exclusão. A condição de Zacarias difere da situação da sobrevivência pós-vida, na visão de Morin (1994, p. 39), apontada como parte da crença na imortalidade, confirmando que a condição de Zacarias, morto e

não-morto, encapsulado entre duas dimensões, não deveria ser relacionada à vida pós-morte.

A morte, em “O pirotécnico Zacarias”, atua na construção de sentidos que, a princípio, não são possíveis em conformidade com o código realista, aspecto que se confirma nas estratégias de construção narrativa apontadas por Prada Oropeza (2006, p. 57), enquanto marca do discurso fantástico surgido a partir da segunda metade do século XX. No conto, o autor aborda a temática da morte, apoiando-se em marcas discursivas típicas do fantástico, instaurando uma ruptura com o código realista-naturalista. Assim sendo, lançando mão de estratégias narrativas que ajudam a demonstrar quais são os signos destinados a representar a morte, como eles são desenvolvidos e de que maneira, por oposição, o autor também emprega signos relativos à vida.

Na presente análise, notamos que, embora constitua um dos eixos centrais da temática do conto, a morte não é em nenhum momento confirmada, fato que agrega dúvida à sua significação. O próprio personagem central, que deveria estar morto, não sabe definir a sua condição. Relembrando que, para Barthes, a linguagem conotativa acontece quando um segundo sistema de signo é comportado pelo sistema de signo principal, vislumbramos, na situação de Zacarias, essa ocorrência.

Em “morte” temos o plano de expressão (E) na palavra propriamente dita ou sua imagem acústica. Já em seu plano de conteúdo (C), temos sua significação, a princípio denotativa que, mesmo se abrindo a diversas possibilidades interpretativas (tais como aquelas postas por Morin e por Bakhtin) ainda expressam um sentido restrito com relação ao plano de conteúdo. Porém, ao se observar a construção: “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2010, p.14), levando em consideração o desenvolvimento da narrativa e a situação do personagem como morto e não-morto, temos que o plano de conteúdo do sistema de signo de “morte” (primitivo de morrido) está preenchido pela situação insólita na qual o personagem se encontra.

Configurado como um sistema de signo que passa a compor o plano de conteúdo do primeiro sistema (o da morte), a dúvida do protagonista contamina essa significação. Não se pode afirmar, então, que a morte se refira à cessação da vida necessitando agrupar os sentidos da dúvida e da situação do protagonista. Parece assim que se pode afirmar, por enquanto, que o sistema de signo da “morte” em “O pirotécnico Zacarias” se dirige à dúvida e à impossibilidade de morte do pirotécnico. Em suma, os elementos que se podem agrupar a esse sentido são: a exclusão do grupo social, a afirmação do indivíduo

sobre o meio e a incomunicabilidade de Zacarias para com aqueles de suas relações.

De modo sintético, o sentido da morte nesse conto marca a incomunicabilidade entre o indivíduo, aqui representado pelo protagonista, e a sociedade. Porém, sobre essa síntese, cumpre esclarecer que não há uma afirmação categórica de morte no conto, e sim uma dúvida que paira sobre a morte, o que indicaria a construção de um signo de impossibilidades: impossibilidade de comunicação entre indivíduo e sociedade, impossibilidade de morrer e também de viver.

Conclusão

Vimos como Murilo Rubião ofertou novas possibilidades narrativas e novas representações da morte em “O pirotécnico Zacarias”. Como resultado, observamos que certas vezes o autor explorava elementos típicos do discurso fantástico entregando interpretações para a morte que evadem a lógica tradicional. A presente abordagem centrou-se, sobretudo, na problematização suscitada por Edgar Morin, mantendo o foco na sua interpretação do conceito de trauma da morte, bem como no exame do afastamento/pertencimento do sujeito com relação ao grupo social, convidando Bakhtin ao debate quanto à questão narrativa.

Pode-se dizer que, em “O pirotécnico Zacarias”, a morte se insinua por intermédio de estratégias de quebra das relações pragmáticas do texto, desdobrando-se em significações que extrapolam o entendimento do racionalismo aristotélico. Com efeito, a contística rubiana concebe um estado de sobreposição entre “morte/vida”, o qual denuncia a alienação do sujeito para com o seu grupo social de origem, numa metaforização de questões como exclusão social e embate entre o indivíduo e a sociedade baseada em recursos narrativos típicos do componente fantástico, oferecendo novas possibilidades de debates e estimulando inquietações outras.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Em-santina Galvão G. Pereira. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2003.
- MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Tradução de Abraham Vélez de Cea. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1994.
- MORIN, Edgar. *Cabeça bem-feita: repensar a reforma reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. *Semiosis*. [S.l.], terceira Época, v. 2, n. 3, p. 54-76, enero/jun. 2006.
- RUBIÃO, Murilo. O pirotécnico Zacarias. In: RUBIÃO, Murilo. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 14-20.

CORPOS INFORMACIONAIS: TRANSMUTAÇÃO DA CARNE HUMANA EM DADOS NOS MUNDOS VIRTUAIS DA FICÇÃO ESPECULATIVA DO SÉCULO XXI

Francisco Magno Soares da Silva

O último ano da segunda década do século XXI reacendeu na memória coletiva global a fobia experimentada ao longo da década de 1980: o medo do corpo do outro. Se no fim do século XX a epidemia da AIDS jogou um balde de água fria na revolução sexual ao colocar uma nuvem de suspeita sobre o corpo de qualquer parceiro ou parceira sexual em potencial, os primeiros registros da doença do coronavírus (COVID-19) identificados na província de Wuhan, na China, no fim de 2019, desencadearam uma nova onda de pavor em relação ao contato carnal, a troca de fluidos ou a simples proximidade dos corpos. Certamente o novo coronavírus está longe de possuir a mesma letalidade do vírus do HIV. A AIDS matou milhões de pessoas ao redor do mundo nos últimos 40 anos e, apesar dos coquetéis de medicamentos que possibilitam longevidade aos portadores do vírus, ainda não há uma cura para a doença. Por sua vez, a COVID-19 mata uma pequena porcentagem dos infectados, geralmente incluídos no grupo de risco (a doença levou à óbito quase 5 milhões de pessoas no mundo todo desde o anúncio oficial da primeira vítima fatal em janeiro de 2020 até outubro de 2021, data de produção deste texto)¹, pois a maioria que contrai a doença é assintomática ou é acometida por sintomas semelhantes aos de uma gripe.

Embora seu contágio não configure como uma sentença de morte instantânea como era o HIV no início da epidemia, a nova pandemia do século XXI provoca o medo por sua ubiquidade invisível que nos empurra para uma quarentena mundial. Diversas linhas de produção industrial se viram obrigadas a parar seu maquinário; escolas

1 O número de óbitos decorrentes da COVID-19 registrados até 22 de outubro de 2021 era de 4.933.708 segundo o monitoramento da John Hopkins University. Disponível em: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>.

e universidades foram evacuadas; o trânsito incessante de pessoas ao redor do globo foi interrompido bruscamente, pontos turísticos como a torre Eiffel, a Time Square, a Disney World e a muralha da China, famosos por aglomerar multidões de turistas dos mais diversos cantos do mundo, de repente ficaram desertos; várias competições esportivas se viram obrigadas a parar em um primeiro momento, para retornar as atividades um tempo depois sem a presença de público, ou com número consideravelmente reduzido². Inclusive os jogos olímpicos de Tóquio, previstos para agosto de 2020, tiveram que ser suspensos³.

Uma das cenas mais marcantes da grande interrupção das atividades globais provocada pela COVID-19 foi a indulgência plenária realizada em março de 2020 no Vaticano, no auge da pandemia na Itália, primeiro epicentro europeu da doença. No rito católico, vemos a figura solitária do papa Francisco atravessar a Praça de São Pedro – que é visitada por milhões de pessoas todos anos – totalmente silenciosa e deserta, em uma cena que lembra os filmes pós-apocalípticos hollywoodianos onde a humanidade é varrida da face da Terra após uma hecatombe. Ali, na imensa praça vazia, o papa reza sozinho pela primeira vez na história da igreja católica, e dá a benção a todos os corpos ausentes que tiveram que se recolher para conter a propagação do vírus.

Sem remédio e sem vacina em um primeiro momento⁴, para o perigo invisível que emana do corpo do outro nas interações sociais a única medida protetiva encontrada pela humanidade é estabelecer barreiras que garantam uma distância segura. É necessário ocultar e confinar o corpo físico através de máscaras, *face shields*, luvas, capotes ou, a prescrição mais eficaz de acordo com a Organização Mundial de Saúde, o distanciamento social. No entanto, o afastamento da presença física intensifica o processo cujas raízes se estendem até o advento da escrita – que permitiu que a palavra transitasse independentemente de seu emissor através de cartas, livros e afins, ganhando velocidade e abrangência após a invenção da prensa – e principalmente

2 A exemplo, a Champions League, principal competição de futebol entre clubes europeus, interrompeu todos os jogos em março de 2020 e só retomou o campeonato em agosto de 2020, sem a presença de torcedores no estádio.

3 Na era moderna, a competição olímpica só havia sido cancelada em 1916, 1940 e 1944 devido às duas Grandes Guerras Mundiais.

4 A primeira pessoa a ser imunizada contra a COVID-19 foi a britânica Margaret Keenan, de 90 anos, em dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/2020/12/08/britanica-de-90-anos-e-primeira-a-receber-a-vacina-da-pfizer-para-dos-testes>. Acessado em fevereiro de 2021.

da invenção de Graham Bell, o telefone, que, criado no século XIX, se intensificou nas últimas décadas especialmente pela internet de alta velocidade: a virtualização da presença do corpo físico.

A missa solitária conduzida pelo papa Francisco na Praça de São Pedro foi acompanhada por milhões de pessoas simultaneamente através da televisão, do rádio e da internet. A sala de aula migrou para ambientes virtuais de aprendizagem, nas quais alunos interagem com seus professores à distância; vários artistas impossibilitados de aglomerar multidões fizeram de seus lares palcos para promoverem suas performances ao vivo em plataformas de *streaming*, acompanhadas por milhões de telespectadores, não raro, alcançando números de audiência muito mais expressivos do que em suas apresentações presenciais. Milhares de empresas selaram seus escritórios e migraram, com suas atividades e seus funcionários, para o trabalho remoto; diversas famílias, separadas pelo medo do contágio, encontraram em ferramentas digitais como Skype e Zoom uma maneira de estar presente em áudio e vídeo para seus entes queridos, inclusive para aqueles isolados em leitos de UTI lutando contra a COVID-19.

O que testemunhamos no alvorecer da terceira década do novo milênio é um movimento já retratado no imaginário da ficção científica no fim do século passado, e que, com o desenvolvimento das tecnologias da informação e com a crescente mobilidade dos dispositivos eletrônicos, tem ganhado força nas narrativas pós anos 2000: o êxodo para o universo digital. Em filmes como *Tron* (1982), no romance seminal *Neuromancer* (1984), de William Gibson, em *Matrix* (1999), na antologia *Black Mirror* (2011 – 2019) e no romance *Jogador nº 1* (2015), de Ernest Cline, o que vemos é o desapego da rigidez e limitação do corpo de carne em troca da fluidez e das potencialidades da telepresença proporcionada pelo corpo informacional, ou o corpo sem carne.

O corpo informacional, ou o corpo sem carne, simboliza a terceira mutação tecnológica humana no imaginário da especulação técnica. Em outras palavras, trata-se de uma das etapas da metamorfose pela qual o ser humano vem sendo submetido desde o século passado, que se potencializa no novo milênio, e que povoa diferentes formas artísticas de pensar, representar e problematizar o corpo humano. A esse processo de transformação operado pela tecnologia sobre o humano, responsável por gerar representações imagéticas de corpos híbridos de toda sorte na literatura, no cinema, na TV, nos games, entre outros, eu chamo de tecnomorfose humana. Vejo o processo de tecnomorfose humana na ficção científica manifestando-se em três etapas recorrentes em obras do gênero, cristalizando no imaginário

cultural figuras distintas do corpo humano: o **corpo tecnohub**, o **corpo casca** e o **corpo informacional**.

Se o desmembramento entre a consciência e a materialidade do corpo orgânico marca a segunda tecnomorfose humana na ficção científica, a expansão das mídias digitais pavimenta o caminho para que o avatar biológico seja cada vez mais retratado como um anacronismo e substituído por uma versão digital projetada para o contexto dos mundos virtuais. É um corpo informacional aquele captado pelo poder dos dados, e que por habitar as redes informáticas não é ancorado pelas restrições do orgânico. Decifrado e codificado pela tecnologia da informação, o corpo informacional é aberto a múltiplas configurações e reconfigurações. Diferentemente do seu análogo biológico, o corpo sem carne é desprovido de um centro fixo, e por isso está além de enquadramentos restritivos de espaço e tempo. O corpo informacional é uma dobra externa da consciência, é uma realização temporária de todas as potencialidades que habitam a mente humana. Ele abandona a carne para ser um código imaterial sem forma definida no universo dos dados, e se atualiza constantemente em forma de texto, imagem e som. O corpo sem carne é por essência uma presença constante e indestrutível.

Sintoma de uma aparente predileção contemporânea pelo virtual, a figura do corpo sem carne tem sido recorrente em narrativas literárias e cinematográficas na produção cultural do século XXI. Escolhi como ilustração fictícia do novo modo de ser do homem o romance *Jogador nº1*, e também a série britânica *Black Mirror*, mais especificamente o episódio *San Junipero* (2016), vencedor de dois prêmios Emmy Award. Cada uma das obras retrata o poder da tecnologia da informação de emular, corrigir e expandir o mundo dito real, aquele tangível e restrito às leis físicas do aqui e agora, em uma multiplicidade de simulacros onde nos despimos da corporeidade biológica para criarmos diferentes personas digitais capazes de ocultar a identidade carnal do indivíduo. Ao optarmos cada vez mais pela imersão no espaço virtual estaríamos nos afastando da dimensão biológica humana? Qual a relevância do corpo que é tangível, estático, frágil e fixador de identidade em um contexto onde impera a emissão constante da presença descarnada e desvinculada do aqui e agora? Seria a migração humana para esfera da percepção psíquica, ou da consciência, simbolizada pelo corpo informacional fictício o passo sem volta para a imortalidade?

O pesquisador britânico Kevin Warwick, especialista em cibernética, defende a tese de que o corpo humano tal qual o conhecemos é somente um estorvo para a expansão de nossos cérebros. Nossos

neurônios se conectam melhor em rede do que em nossas células, e, por isso, em breve nosso cérebro encontrará uma maneira de se livrar desse invólucro de carne⁵. Em contrapartida, a ideia de que um dia será possível digitalizar todas as atividades cerebrais humanas e transferi-las para algum substrato inorgânico soa absurda para alguns estudiosos do funcionamento da mente. “O cérebro existe no corpo e o corpo existe no mundo”, argumenta o neurocientista chileno Francisco Varela (*apud* SIBILIA, 2015, p. 117). Posições como a de Varela desacreditam qualquer tentativa de se fazer cópias digitais da consciência humana, haja vista que o pensamento estaria atrelado às condições materiais de existência do ser humano, logo, seria impossível pensar sem um corpo, pois ele é o ponto de contato com a exterioridade que culmina na emergência e lapidação de um sujeito consciente.

No entanto, um sintoma da contemporaneidade tecnológica é um distanciamento do mundo exterior, ou melhor, é uma assimilação do ambiente concreto para o interior da esfera do imaterial, o que proporciona uma experiência sensorial intermediada por aparatos digitais, borrando as fronteiras entre interno e externo, público e privado. Na verdade, a esfera privada é implodida na era digital pelo fato de percebermos e sermos percebidos pela ótica do maquinário digital. “Não há, agora, nenhuma esfera em que não somos uma imagem captada por alguma câmera”, sustenta o filósofo e ensaísta sul-coreano Byung-Chul Han (2018, p. 23) ao analisar a mídia digital como a mídia da presença. O autor aponta que ferramentas como o Google Glass e os smartphones transformam o olho humano em produtor de imagens compartilháveis cuja temporalidade é o presente imediato (HAN, 2018, p. 10).

Integramos ao nosso corpo uma gama de dispositivos visuais, auditivos e táteis que servem de interface para uma conexão em rede, na qual expandimos nossa presença imediata para além das fronteiras geográficas. O filósofo italiano Franco Berardi (2019) defende que a geração Y, ou a geração do milênio, está destinada a ser a primeira geração videoeletrônica, a primeira que se forma em um ambiente em que a mídia prevalece sobre o contato com o corpo humano. E dado a um crescente pavor em relação ao mundo exterior, perigoso, violento e contagioso, somos cada vez mais atraídos pela luz que emana da tela de cristal líquido, o que acarreta uma mutação cognitiva na qual o digital e o concreto se confundem. Para Berardi (2019), o organismo da geração

nativa das mídias telemáticas é sensibilizado ao código e, assim, predisposto à conexão, à interface permanente com o universo digital.

Como efeito colateral da interação nas redes informáticas, a relação com o outro é escassa em empatia, posto que o corpo do outro enquanto matéria sensível desaparece, porque para percebê-lo como tal, alega o escritor italiano, é necessário o tempo da carícia e da percepção do cheiro. E no tempo da sobrecarga de informação, o outro é mais uma das infinitas configurações de dados, que só se faz presente graças à sua descorporificação orgânica.

Em seu trabalho de estreia, *Jogador nº1*, o autor estadunidense Ernest Cline elabora um cenário futurista pessimista marcado por uma grande crise energética, mudanças climáticas catastróficas, pobreza, fome, doenças, guerras e muitos outros elementos típicos de várias distopias do cinema e da literatura. A alternativa encontrada pelas personagens para suportar uma realidade desoladora é a imersão completa em uma plataforma virtual de cultura e entretenimento denominada OASIS. A alcinha dada ao mundo digital delineia claramente sua proposta: ser uma válvula de escape para uma realidade melhor.

Em um mundo violento, escasso de recursos, onde grande parte da população vive em torres de trailers empilhados, um híbrido de favelas e campos de refugiados (CLINE, 2015, p. 31), onde o silêncio é cortado por tiros de armas de fogo e o ar é impregnado com o odor de urina e destruição, o OASIS se configura como um modo de se manter a sanidade, uma forma de, assim como Walter Benjamin (2013, p. 66) enxergava no cinema no século XX, vacinação psíquica para remediar tensões perigosas nas massas. Através de aparatos acoplados ao corpo, o indivíduo se priva do mundo exterior para ser absorvido para um ambiente de simulação, majoritariamente baseado em filmes, séries e jogos de video game da década de 1980, que em nada se assemelha à realidade que ele conhece. O corpo orgânico dá lugar ao corpo sem carne, o usuário se faz presente por intermédio de um avatar digital que será o signo de sua presença no universo telemático, sua visão e audição só percebem os estímulos informacionais captados e traduzidos por dispositivos eletrônicos, que também transmitem suas ações, que no lugar de todos os movimentos mecânicos do corpo, se resumem basicamente a comandos de voz e movimentos das mãos.

Vesti as luvas virtuais e flexionei os dedos para que todos tivessem movimento. Então, peguei o console do OASIS, um retângulo preto e achatado, do tamanho de um livro [...]. Eu o pluguei em uma tomada na lateral do console e então coloquei o visor. Ele se encaixou muito bem ao redor dos olhos, como óculos de natação, bloqueando toda a luz de fora.

5 Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20121119/54355365278/la-contra-kevin-warwick.html>. Acessado em julho de 2020.

Pequenos fones saíram das laterais do visor e automaticamente se encaixaram em meus ouvidos. O visor também tinha dois microfones estéreos para captar tudo que eu dizia. (CLINE, 2015, p. 36-37)

Após a verificação de identidade, resumida a um número de login e a um *nickname* de escolha própria, o usuário deixa o mundo real e todas as suas mazelas para entrar no OASIS, onde pode usufruir de uma utopia virtual global que lhe permite ser o que quiser. Inclusive, a maleabilidade do corpo informacional que se assume nas redes informáticas é um dos pontos de maior atratividade da experiência digital. Nas redes de dados, a interação se dá cada vez mais sem um corpo e sem um rosto atrelados a uma organicidade inescapável, o que possibilita a desconstrução do real e uma totalização do imaginário (HAN, 2018, p. 36).

Em *San Junipero*, episódio da antologia *Black Mirror*, inicialmente acompanhamos a trama corriqueira em que duas jovens se conhecem, e, após um jogo de sedução, desenvolvem um relacionamento amoroso. O estranhamento com a realidade imediata do espectador, característica das narrativas especulativas, se inicia com a passagem temporal súbita marcada pela troca de ambientação da obra audiovisual, inicialmente construída com elementos dos anos 1980 para logo em seguida mudar seu cenário para a década de 1990. Entretanto, não há qualquer marca da passagem de tempo na fisionomia das protagonistas. Logo nos é revelado que vemos em tela, na verdade, um ambiente virtual. *San Junipero* é uma simulação com fins terapêuticos, um mergulho em um mundo de memórias para auxiliar pacientes com Alzheimer e outros tipos de degeneração física. As duas jovens são na verdade projeções virtuais, corpos informacionais que servem de avatares digitais para que duas senhoras de idade avançada, uma tetraplégica e em estado vegetativo, e a outra diagnosticada com um câncer terminal, residindo em estados diferentes, possam expandir e moldar sua presença para além dos entraves do corpo biológico.

O indivíduo da era da tecnologia da informação camufla sua identidade orgânica ao descorporificar sua presença, e se junta a um aglomerado de singularidades anônimas das comunidades virtuais, ao exame digital, como cunha Han. No exame digital o corpo não é agregado em uma massa unificadora na qual todos formam um único **nós**, com uma única voz e vontade, fazendo com que as especificidades de cada componente da massa desapareçam no coletivo. Pelo contrário, o aglomerado digital não tem uma unidade distinguível, ele consiste em indivíduos singularizados, “o *homo digitalis* é tudo, menos um ninguém” (HAN, 2018, p. 18).

O corpo informacional permite que o habitante ubíquo do espaço digital seja um alguém anônimo. Sem a presença física do corpo e nem o julgamento do olhar do outro recaindo direto sobre si, a identidade privada se mantém preservada, e como efeito, o que se observa é o desprendimento de quaisquer coerções de identidade: características sexuais e de idade se transformam em meras construções narrativas controladas pelo emissor de signos do espaço digital, sem temer o desmentido do real ou o contragolpe delator da carne que encarcera e limita. O corpo que é traduzido em imagem, texto ou som; é puramente informação, é presença descarnada cuja origem se mantém velada ao receptor. Uma vez que o sujeito está sempre na penumbra dos dados, nunca se mostra em sua totalidade, ele controla o que quer revelar de si, o que permite uma profusão de **eus** provisórios, máscaras que concedem “múltiplas formas de encarnação virtual, não mais sujeitas ao princípio da realidade” (LE BRETON, 2015, p. 145-146).

O apagamento do corpo orgânico e sua substituição por um signo digital sem o lastro identitário da carne proporciona o véu do anonimato, ou pelo menos a ilusão de uma invisibilidade. Por conta do imperativo da transparência e da onipresença do digital, nós estamos sob constante vigilância. É pouco provável que qualquer movimento executado enquanto estamos conectados à rede não seja passível de rastreamento. O efeito panóptico se intensifica com a escalada da internet das coisas⁶, na qual até os objetos que repousam inertes na intimidade de nossos lares estão sempre a postos para captar cada uma de nossas ações e transformá-las em informação com valor de mercadoria.

Ainda assim, acreditamos em algum nível de privacidade e segurança quando vagamos pelo virtual em modo anônimo, e, por estarmos protegidos do olhar direto do outro, nos permitimos o afrouxamento de algumas amarras sociais. A depender da profundidade em que submergimos na internet, a responsabilidade é enfraquecida progressivamente. Para aqueles que ousam penetrar o mar profundo da web, a *deep web*⁷, até mesmo as travas da civilidade se dissolvem; os

6 Internet das coisas (IdC) refere-se à conexão de objetos de uso cotidiano (geladeira, micro-ondas, fechaduras, câmeras de vigilância, automóveis, por exemplo) à internet. Desse modo, o usuário pode ter acesso a esses itens de forma remota.

7 Trata-se de uma parte da rede que não está atrelada a mecanismos de busca como o Google, e por isso fica oculta a grande parte dos usuários. É um termo geral para classificar diversas redes de sites que não se comunicam. Para acessá-la é necessário um software específico que permite uma navegação teoricamente anônima. Por ser mais difícil seu rastreamento, a *deep web* é um canal utilizado para troca de informações sigilosas e, em alguns casos, para o compartilhamento de conteúdos ilícitos. Essa área da *deep web*, onde acredita-se ocorrer atos criminosos, é conhecida como *dark web*.

impulsos reprimidos e sufocados, ou qualquer desejo impronunciável na presença física do outro podem ser experimentados sob a égide do anonimato da rede subterrânea que se furta ao escaneamento do olhar digital.

A desvinculação da identidade real é o que faz a experiência do corpo informacional algo tão sedutor e libertador.

As pessoas raramente usam seus nomes reais on-line. O anonimato era um dos maiores benefícios do OASIS: dentro da simulação ninguém sabia ao certo quem você era, a menos que você quisesse que soubessem. Muito da cultura e da popularidade do OASIS devia-se a esse fato. Seu nome real, suas impressões digitais e seus padrões de retina ficavam registrados na conta do OASIS, mas a Gregarius Simulation Systems mantinha essa tal informação criptografada e confidencial. Nem mesmo os próprios funcionários da GSS podiam checar a verdadeira identidade de um avatar. (CLINE, 2015, p. 40-41)

No ambiente digital do romance de Cline, o ser humano não só esquece a miséria do mundo exterior como também se desconecta de si mesmo. As horas que se passa brincando e jogando no grande MMOG⁸ que é o OASIS são o período em que o jogador pode se reconstruir, se reinventar e se expandir, pode fingir ser o oposto do que o mundo fora do jogo lhe obriga a ser.

O mesmo ocorre na simulação de San Junipero. Após um acidente de trânsito, uma das personagens, Yorkie, se vê condenada a passar o resto de sua vida encarcerada em um corpo inerte em um leito de hospital, incomunicável e respirando com a ajuda de aparelhos. Seu infortúnio ocorreu aos 21 anos de idade, logo após revelar a seus pais, religiosos conservadores, sua homossexualidade, o que acarretou o rompimento com a família. Ao ingressar no ambiente digital, após mais de quarenta anos de clausura em seu próprio corpo, a personagem tanto liberta sua mente da condição vegetativa para deslocar-se livremente pelos cenários de simulação de San Junipero, interagindo com outros corpos informacionais, como também pode usufruir plenamente, pela primeira vez, das sensações de uma experiência afetiva e sexual com uma parceira. No virtual, suas potencialidades vêm à tona.

⁸ Sigla em inglês para *massive multiplayer online game*. Trata-se de jogos que suportam uma grande quantidade de jogadores simultaneamente. Nesse tipo de jogo é comum que o usuário incorpore um personagem (um guerreiro, um mago, um monstro, etc) para interagir de forma cooperativa com outros jogadores.

Assumir um corpo informacional é estar aberto às possibilidades. É, mesmo que por algumas horas, ser demiurgo de sua *autopoiesis* contínua. A virtualização do corpo é uma realização da vontade de autocriação que impulsiona a humanidade. O ser que se transmuta para o virtual desprende sua identidade aparente de um centro fixo, se desterritorializa da carne para assumir a fluidez e a velocidade características do digital. Segundo o pensamento do filósofo tunisiano Pierre Levy, a desconexão em relação a um meio em particular está inscrita na história da vida, da transformação, da evolução.

A multiplicação contemporânea dos espaços faz de nós nômades de um novo estilo: em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte. Os espaços se metamorfoseiam e se bifurcam a nossos pés, forçando-nos à heterogênesse [...]. Dos primeiros unicelulares até as aves e mamíferos, os melhoramentos de locomoção abriram espaços sempre mais vastos e possibilidades de existência sempre mais numerosas ao seres vivos. (LEVY, 2011, p. 23)

A virtualização da dimensão orgânica que constitui o humano não implica somente em sua descarnação: virtualizar o corpo é multiplicá-lo, fazendo com que saia de si mesmo e adquira novas velocidades, conquiste novos espaços (LEVY, 2011, p. 33). A tecnologia e o universo cultural, próprios aos humanos, expandem ainda mais a variabilidade de espaços e de temporalidades. Em particular, a conexão de alta velocidade que testemunhamos no século XXI transforma o nosso modo de estar e perceber o meio no qual estamos inseridos. Em análise do impacto do poder de reprodutibilidade técnica da fotografia e, sobretudo, do cinema na recepção cultural no início do século XX, Walter Benjamin (2013, p. 18) já propunha a impossibilidade de compreender o ser humano moderno sem a análise da técnica, e como esta determina nossos modos de percepção.

Os aparatos de captação do mundo, argumenta Benjamin, desenraizam o objeto fruto da produção artística; eles subtraem sua aura de autenticidade vinculada ao aqui e agora para adicionar a propriedade de reprodutibilidade, da profusão de cópias fidedignas de um original. Ao copiar a obra de arte, a técnica substitui sua existência única por uma existência massiva (BENJAMIN, 2013, p. 44), o que promove uma aproximação entre o objeto e o receptor, possibilitando que, ainda que por meio de uma reprodução, nós possamos conhecer em detalhes a obra-prima de Da Vinci, Mona Lisa, resguardada no Museu do Louvre na França, ou apreciar uma apresentação da Filarmônica de Viena na Musikverein, uma das mais renomadas salas de concertos,

localizada no centro da capital austríaca, sem nunca termos posto os pés no continente europeu.

Com o advento da captação digital, o processo descrito por Benjamin no início do século XX cresce em escala e em velocidade. No âmbito da virtualização, o concreto escapa ao tato para assumir a onipresença intangível e atender a demanda do acesso instantâneo. Levy (2011, p. 51) descreve a economia contemporânea como “uma economia da desterritorialização ou da virtualização”, na qual abre-se mão da posse de um dado objeto em seu suporte físico estático em troca da possibilidade de uso em diferentes meios por intermédio de sua desmaterialização. A exemplo, se tenho em mãos um exemplar físico de um determinado livro, por mais que eu possa fazer fotocópias dele, a dimensão física do objeto restringe o acesso a ele: se o empresto, fico sem o livro momentaneamente; se o perco e quero adquirir um novo exemplar, fico à mercê de sua disponibilidade em estoque e todo o processo de compra e entrega até poder usufruir de seu conteúdo novamente. Em contrapartida, se esse mesmo livro é absorvido pelo digital, embora não possa exibi-lo em minha estante nem tampouco tocá-lo, nem sentir o seu cheiro ou a qualidade e espessura do papel ao folhear suas páginas, ele torna-se disponível a qualquer momento e de qualquer lugar, transforma-se em uma presença constante, torna-se indestrutível, pois, mesmo que o apague de meus dispositivos, é possível resgatá-lo instantaneamente através da nuvem, fazê-lo ressurgir diante de meus olhos mediante um clique, e com um toque de um dedo posso compartilhá-lo inúmeras vezes sem nenhum prejuízo ou modificação de qualquer ordem do material fonte.

De fato, desde a reprodutibilidade técnica de Benjamin chegando ao processo de digitalização colocado por Levy, “a distinção do original e da cópia há muito perdeu qualquer pertinência. O ciberespaço está misturando as noções de unidade, identidade e de localização” (LEVY, 2011, p. 48). Graças ao processo de digitalização do mundo, o século XXI tem se caracterizado, no que tange ao consumo, pela mudança do ter e do possuir para o paradigma do acesso irrestrito 24 horas por dia.

A plataforma virtual de *Jogador nº1* atende a esse anseio da disponibilidade imediata que ignora as restrições de espaço e tempo. O OASIS absorve o que está fora da simulação, destitui a materialidade tátil para reproduzir cópias imateriais que ficam à disposição dos usuários independentemente das condições de acesso. Por conta do espectro de possibilidades, os indivíduos do romance de Cline não querem deixar o ambiente virtual, por se tratar de um lugar com traços lúdicos, quase oníricos, onde o jovem narrador da obra,

ambientada em 2044, tem acesso à experiência similar a das crianças que viveram na década de 1970. O narrador descreve suas lembranças infantis nas quais caminha, canta e se diverte em uma realidade virtual da Vila Sésamo, um programa infantil encerrado em 1977, décadas antes de seu nascimento.

O que observamos nas descrições do mundo fictício da obra é uma ampliação do mundo dito real através de seu simulacro digital. No contexto imaginário do romance, a ocupação territorial humana se encolhe, seus corpos têm os movimentos restritos por conta do espaço físico: várias pessoas compartilham ambientes diminutos, empilhados sob outros indivíduos nas mesmas condições; o protagonista tem como refúgio uma carcaça de um carro velho onde se isola do mundo. No entanto, o espaço virtual que adentram via a plataforma do OASIS expande-se de forma ilimitada, sem, contudo, escapar do controle do usuário, pelo contrário, o infinito mundo digital fica cada vez mais disponível ao humano, haja vista que o corpo, ao tornar-se digital, ganha novas habilidades e consegue desse modo ultrapassar as fronteiras da carne.

O OASIS era também a maior biblioteca pública do mundo, no qual até mesmo um menino sem um centavo, como eu, tinha acesso a todos os livros que já tinham sido escritos, todas as canções que já tinham sido gravadas, a todos os filmes, programas de televisão, games e obras de arte que já tinham sido criados. O conhecimento, a arte e as diversões reunidos de toda a civilização humana estavam ali, à minha espera. (CLINES, 2015, p. 24)

Dito isso, penso o corpo sem carne como sendo mais do que uma projeção de uma imagem digital que simula sua matriz originária. A imagem que se revela no ambiente digital é somente uma de muitas projeções possíveis. Trata-se, portanto, de uma realização temporária de uma das multiplicidades que habitam no indivíduo. As ferramentas telemáticas que ganharam força no fim do século passado promoveram “um processo de depuração, de descarnalização”, teoriza Franco Berardi (2019), fecundando uma geração de indivíduos que são ao mesmo tempo objeto e sujeito. O corpo que se emancipa de sua condição meramente orgânica é absorvido pelo virtual que, em vez de simplesmente replicá-lo em forma de dados, permite “uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano” (LEVY, 2011, p. 33).

No ambiente digital, a imagem que projeto de mim mesmo, por mais que mostre uma versão próxima de minha identidade biológica, é manipulável através das ferramentas digitais. O registro digital

põe em xeque a verdade da fotografia, sugere Han (2018, p. 69), ao contrapor a proposição de Roland Barthes de que a fotografia seria a emanção do referente, uma vez que nela estão contidos rastros quase materiais do referente real. Graças à maleabilidade do digital, argumenta o filósofo sul-coreano, o real sucumbe, e o que temos, de fato, são vestígios do real que se confundem com o imaginário, dando origem ao que Jean Baudrillard (1991, p. 8) denomina hiper-real. Em outras palavras, modelos de real sem uma origem ou uma realidade. Por conta da imersão constante no virtual, os sentidos se acostumam com a reprodução digital, estreitando e até apagando a linha que separa cópia e original, ou invertendo a precedência de ambos. Concedemos à cópia mais valor, mais estima, e passamos a procurar no referente vestígios fictícios do simulacro. Em tempos de *photoshop*, *fake news* e *deepfake*⁹, distinguir simulação e realidade virou uma tarefa árdua e, em breve, inviável.

A manipulação do digital também ocorre quando escolho fazer-me presente por meio de um avatar virtual. O corpo informacional que assumo, mesmo que delimitado por opções pré-programadas pela plataforma ou jogo virtual, é customizável, ou seja, posso fazer as combinações que bem entender: alterar altura, peso, mudar a cor da pele e dos olhos, gênero, ou até mesmo ser inumano. Levy (2011, p. 17) define como virtual tudo aquilo que existe enquanto potência: “A virtualização é uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico de um objeto considerado”. Desteritorializados, desdobramo-nos para fora do espaço físico, existimos e crescemos para além do aí. O corpo informacional é o espaço da inventividade, da manipulação da autoimagem que desejo projetar como signo de minha presença, livre da informação mínima contida em minhas células. A existência no espaço desmaterializado transforma a matéria orgânica herdada dos progenitores em barro, e permite que o indivíduo remodele sua identidade.

Isto posto, afirmo que os corpos sem carne do imaginário especulativo da ficção científica, mais especificamente em *Black Mirror* e em *Jogador nº1*, representam uma transição no modo de ser do homem. Essa figura espectral oriunda da tecnologia especulativa, o corpo informacional que marca a terceira tecnomorfose humana, simboliza o deslocamento do mundo palpável para o futuro intangível, no qual tudo é informação que escapa às mãos, inclusive o corpo. O filósofo tcheco Vilém Flusser descreve que o espaço que habitamos

ruma para a imaterialidade ao ser suplantado por não-coisas, ou seja, por informações. Com isso, o corpo humano sofre uma transformação ao atuar na conjectura do intangível. As mãos dotadas de polegares opositores que permitiram que criássemos e manuseássemos ferramentas para modificar a natureza, o que outrora nos distinguiu de outros animais, agora, por não mais ter que lidar com a confecção de coisas, passam a ser supérfluas e se atrofiam. O ser humano do mundo imaterial lida com códigos, símbolos e informações, e sua atuação no ambiente que o cerca se dá através das pontas dos dedos, que passam a ser “as partes mais importantes do organismo” (FLUSSER, 2007, p. 62-63).

Na célebre obra renascentista de Michelangelo, *A criação de Adão*, Deus, o onisciente e onipotente criador do universo, utiliza a ponta dos dedos para criar a humanidade, representada na figura do primeiro homem, Adão. Curiosamente, devido à expansão da tecnologia da informação, a humanidade repete o gesto de seu criador para dar vazão à sua própria pulsão criadora. Como sugere a visão de Flusser de que o corpo humano se retrai ao abandonar a condição de *Homo Faber*, são as pontas dos dedos que transmitem o desejo humano para o teclado, para o clique do mouse ou para a tela sensível ao toque. Através do contato dos dedos com os dispositivos eletrônicos, o ser humano traduz o mundo ao seu redor na forma de informação, de códigos que geram linhas de programação que estão por trás de cada signo diante de nossos olhos no ambiente virtual. Com o tamborilar dos dedos, o humano assume o papel de programador, capaz de desmaterializar o mundo para, em seguida, reconstruí-lo a seu gosto, e, assim como Deus, tem em suas mãos (ou dedos), o poder de criar artificialmente novos ambientes, novos mundos, novos seres e inteligências artificiais, ou até reformular a si mesmo, para que dessa forma, enquanto corpo informacional no ciberespaço, também adquira a onipresença e a onipotência.

Absorvido pelo mundo tecnológico do OASIS, o jogador que assume o corpo sem carne restringe suas ações aos movimentos dos dedos e transforma-se em um novo ser, o *Homo Ludens*, nas palavras de Flusser, um *performer* e não uma pessoa de ações concretas: “Para ele, a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo. Não se trata mais de ações, e sim de sensações. O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer vivenciar. Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar” (FLUSSER, 2007, p. 58).

O protagonista de romance de estreia de Cline lança mão das ferramentas digitais para abandonar temporariamente sua realidade biológica e brincar de se refazer, de criar um outro eu imagético que

9 Trata-se do uso de inteligência artificial para manipular imagens e sons na elaboração de vídeos falsos, porém realistas, nos quais é possível exibir pessoas fazendo e falando coisas que nunca fizeram ou falaram na realidade.

só ganha corpo no virtual: “Eu havia criado o rosto e o corpo de meu avatar bem semelhantes aos meus. O avatar tinha apenas o nariz um pouco menor que o meu e era mais alto. E mais magro. E mais musculoso. E não tinham as espinhas típicas de um adolescente” (CLINE, 2015, p. 40). Ao se projetar na forma de um corpo informacional customizado, a personagem sente-se livre para atuar com outra(s) persona(s), não só sua imagem é transfigurada, mas também seus gestos, sua postura, suas falas, seu humor e sua autoestima.

Da mesma forma, em *San Junipero*, a telepresença se realiza através da transmutação do referente: corpos envelhecidos e debilitados dão lugar a imagens digitais rejuvenescidas, que mantêm características fenotípicas, mas não revelam o quanto preservam do real, de seus corpos biológicos da juventude, nem o quanto a reformulação é calcada em como as personagens se imaginam ou como gostariam de ser fisicamente. Aliado a isso, do pouco que nos é revelado de suas vidas pregressas fora da simulação, nota-se nas personagens um grau de transformação em suas personalidades, no modo de interação e de atuação social no contexto digital.

Em ambas as obras o que se testemunha é o traço criativo e móvel da figura do corpo metamorfoseado pelo digital. O ser humano abdica da posse de um receptáculo orgânico para desfrutar de uma experiência de pluralidade de avatares sem carne, que proporcionam a sensação de vivência ilimitada, sem barreiras, sem tempo e espaço restritos, sem as limitações do aqui **ou** lá: a onipresença do corpo informacional da ficção científica autoriza estar aqui **e** lá simultaneamente. E mais, sua característica caleidoscópica coloca o indivíduo a cargo de sua própria morfologia: sem um centro fixo, a presença sem carne apresenta suas múltiplas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade diante do sujeito, elimina o modelo dialético de oposição, de alternativas e escolhas excludentes, ou isso ou aquilo, para dar espaço ao método conjuntivo de “Deleuze e Guattari do *e-e*, ou melhor, do *e-e-e-e*, propiciando proliferações, agregações e recomposições” (BERARDI, 2019).

A figura do corpo sem carne realiza, como nenhuma outra, uma das principais bandeiras do transumanismo, a liberdade morfológica – a liberdade de reformular e expandir sua natureza biológica, e também o direito de experimentar outras formas de existência, habitando corpos inumanos ou digitais, inclusive.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *Telemorphosis*. Minneapolis: Univocal, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L & PM, 2013.
- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu editora, 2019.
- CLINE, Ernest. *Jogador nº1*. Rio de Janeiro: Leya, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAN, Byung-Chul. *No exame: perspectivas do digital*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- LEVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

“O QUE HÁ NUM NOME?” – A TRAJETÓRIA DA CONSTRUÇÃO DA MARCA SHAKESPEARIANA

Heloísa Dias Queiroz

Introdução – Shakespeare como uma marca

Quando falamos de adaptações e apropriações o nome de Shakespeare é inescapável. Não só ele próprio foi considerado um grande adaptador, sendo responsável pela popularização e imortalização de diversas histórias – dentre suas 38 peças apenas quatro têm um enredo original: *Trabalhos de amor perdidos* (c.1590), *Sonhos de uma noite de verão* (c.1594), *As alegres comadres de Windsor* (1602) e *A tempestade* (1610) – como também é um dos autores que mais inspirou adaptações, pois suas peças e personagens influenciaram e inspiraram a criação dos mais diversos produtos culturais, de filmes a revistas em quadrinhos. Mas o que faz de Shakespeare a escolha número um na hora de selecionar uma fonte para se adaptar? Seria o seu uso habilidoso da língua inglesa que criou passagens inesquecíveis? Ou seriam as muitas possibilidades de interpretação de suas peças que lidam com temas filosóficos sempre pertinentes? Ou talvez seja o estatuto de “alta cultura” que suas obras adquiriram e o desejo de seus adaptadores de ter essa qualidade transferida para suas obras adaptadas? Ou ainda todas as alternativas anteriores?

Em nossa sociedade de consumo, muitas das noções e dos atributos de identidade são derivados do tipo de produto que compramos. De uma forma geral, há uma necessidade de demonstrar distinções de gosto como uma forma de estabelecermos nossa individualidade. É por meio da expressão de nossos gostos pessoais em termos de moda, música e de nossa própria cultura que nos inserimos em determinados grupos ou “tribos”. Vivemos em um mundo em que a demonstração do gosto se tornou a capacidade de fazer escolhas

individualizadas em um mar de opções de consumo. Segundo Jim Collins (2002, p. 17) em *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*, “o que realmente importa é do que você gosta e não o que você de fato é”¹. Essa popularização do “bom gosto” deu origem a um fenômeno cultural ao qual o pesquisador denominou de “High-Pop”. Tal fenômeno consiste na apropriação da chamada “alta cultura”, transformando-a em produtos de entretenimento de massa que serão comprados e consumidos como forma de demonstração do gosto individual e, conseqüentemente, da distinção social.

Dentro do fenômeno *High-Pop*, é especialmente interessante observar o estatuto que os nomes de determinados autores adquirem ao funcionarem como marcas. É válido mencionar que o uso de assinaturas como marcas já é há um bom tempo uma realidade dentro de diversas indústrias, como a da moda, que explora o orgulho das mulheres de exibir suas roupas Chanel ou suas joias Cartier, por exemplo. Nesse tipo de mercado, o nome do *designer* se torna um ativo valioso para o produto, conferindo-lhe uma qualidade superior e posicionando-o como reconhecido e respeitável. Na literatura e nas artes plásticas, esse sistema de assinaturas funciona de forma semelhante: muitos romances, pinturas e esculturas adquiriram um estatuto de notoriedade simplesmente porque foram criados por um autor ou artista renomado. No caso de Shakespeare, seu nome adquiriu tal fama dentro e fora da literatura e do teatro que não é exagero afirmar que ele se tornou uma marca e que, como tal, tende a conferir credibilidade a quaisquer produtos aos quais seu nome seja associado.

A imagem de Shakespeare de 1660 até 1769 – de autor “selvagem” a Poeta Nacional

Embora Shakespeare tenha sido sempre considerado como um poeta e dramaturgo talentoso, tendo experimentado um grande sucesso ainda em vida, a percepção acerca de suas obras sofreu uma reviravolta ao final do século XVIII, quando ele passou a ser considerado como “o” autor supremo das literaturas em língua inglesa. Ao longo do tempo, o fascínio da cultura ocidental pelo Bardo aumentou, tornando-o um ícone cultural. De acordo com Stuart Sillars (2013, p. 185), “cada época reconfigura o poeta e seu trabalho de acordo com suas próprias ideologias”. Assim, para entender a construção da marca shakespeariana é necessário comentar, ainda que de forma breve,

¹ Todas as traduções de citações usadas nesse artigo são de minha responsabilidade, com exceção das citações de Shakespeare, que são de Barbara Heliodora.

sobre alguns dos principais eventos históricos que influenciaram no processo de canonização do dramaturgo e de suas obras.

A respeito da “singularidade” de Shakespeare, isto é, sua qualidade supostamente superlativa e única que o torna “o maior” escritor de toda a literatura inglesa, o pesquisador e editor da Oxford Shakespeare, Gary Taylor (1991) observou, assim como Sillars (2013), como a reputação icônica do dramaturgo foi construída e institucionalizada ao longo do tempo, sendo resultado de mais de quatro séculos de comentários críticos combinados com amplos movimentos culturais e políticos que acabaram por formar os padrões estéticos do nosso julgamento contemporâneo. Taylor resumiu a noção da singularidade do Bardo afirmando que Shakespeare era um buraco negro, uma região do espaço em que a gravidade é tão forte que absorve tudo ao seu redor. Em suas palavras:

Se Shakespeare tem uma singularidade é porque se tornou um buraco negro. Luz, clareza, inteligência, matéria – tudo flui incessantemente para ele. À medida que os críticos são atraídos para o vórtice cada vez mais denso de sua reputação, eles acrescentam seu próprio peso à massa crescente dele. Ao passar por ele, a luz de outras estrelas – outros poetas, outros dramaturgos – é distendida e desviada em seu caminho até nós. Ele dobra o espaço-tempo cultural, distorce nossa visão do universo ao seu redor. [...] **Nós encontramos em Shakespeare apenas aquilo que levamos até ele ou aquilo que outros deixaram para trás; ele nos devolve nossos próprios valores.** (TAYLOR, 1991, p. 411. Grifo meu.)

Por meio desse excerto percebe-se que Taylor entende Shakespeare como um espelho, cabendo aos críticos o papel principal na construção de sentido da obra shakespeariana, uma vez que ela apenas reflete o que a ela é imputado. Para ele, os críticos seriam, então, os principais agentes culturais na formação da percepção acerca de Shakespeare. Sobre esse aspecto, é importante ressaltar a diferença de se pensar Shakespeare como objeto de estudo acadêmico e Shakespeare como um objeto de consumo. Ao pensarmos nele como uma marca, notamos que essa se constrói também por um outro grupo de agentes culturais igualmente determinante para nosso entendimento e percepção contemporâneos: seus adaptadores. Aliás, mais do que determinantes, os adaptadores, em suas diversas formas (teatral, cinematográfica, intermídias, entre outras) foram os verdadeiros responsáveis pela popularização do Bardo e por sua consagração como ícone cultural *pop*.

O pesquisador e professor do Shakespeare Institute, Michael Dobson, foi o primeiro a pontuar como os adaptadores desempenharam um papel primordial na construção da reputação de Shakespeare. Em seu livro *The Making of the National Poet* (1992), ele aborda como a adaptação e apropriação de diversas peças do dramaturgo durante o Iluminismo inglês foi “um dos vários e contingentes meios pelos quais a própria ideia do ‘verdadeiro’ Shakespeare foi construída” (DOBSON, 1992, p. 10). Dobson nos explica que a partir de 1660, com a reabertura dos teatros ingleses, fechados desde 1642, e a restauração da monarquia com a ascensão de Carlos II ao poder, havia uma necessidade de que a obra de Shakespeare fosse “aprimorada” e “purificada” para se ajustar à mentalidade política e a estética da Inglaterra. Assim, entre a metade do século XVII e a metade do século XVIII todas as peças do cânone shakespeariano, com exceção de *Trabalhos de amor perdidos*, passaram por uma reescritura, justamente para se adequarem aos padrões neoclássicos. Gradualmente, as obras foram sendo “purificadas” de características indesejadas – passagens com diálogos lascivos e vulgares foram suprimidas, a transgressão da regra das três unidades aristotélicas² foi emendada e alguns de seus personagens cômicos foram eliminados. Assim, a construção da imagem do Bardo como a de um autor canônico foi tomando forma. Segundo Dobson, essas adaptações e apropriações criaram uma série de “Shakespeares alternativos” (DOBSON, 1992, p. 12), provando que a história factual pode ser múltipla e certamente não é incontestável.

Traçando um esboço dos acontecimentos que tornaram a difusão de Shakespeare mais visível; isto é, os acontecimentos que serviram para canonizar o dramaturgo como herói cultural inglês e que ajudaram a consagrar seus textos como tesouros nacionais, Dobson apresenta-se como “inclinado a privilegiar a autoridade da comunidade interpretativa como o fator mais importante na definição do que os textos de Shakespeare podem significar em qualquer momento histórico” (DOBSON, 1992, p. 12). Devido a esse seu posicionamento, que não apenas reconhece a importância dos adaptadores e apropriadores, mas também historiciza o processo de canonização de Shakespeare, a obra *The making of the national poet* é uma referência essencial para compreendermos o processo de construção da marca shakespeariana.

Dentre os diversos adaptadores e apropriadores que tiveram um papel decisivo na consagração de Shakespeare como um Poeta

2 As três unidades de Aristóteles determinavam que uma tragédia deveria ter um único enredo, um único cenário e toda a ação da história deveria acontecer no período de 24 horas.

Nacional um nome merece destaque: David Garrick (1717 – 1779). Garrick dedicou sua carreira de ator e diretor teatral para promover Shakespeare como a personificação da (suposta) superioridade britânica. Ele reforçou a imagem de Shakespeare como um grande Poeta Nacional, isto é, a expressão cultural da Inglaterra e seu crescente poder econômico e colonial mundial. Foi por meio da influência de Garrick que Shakespeare se tornou sinônimo de *Englishness* (“inglêsidade”), uma figura que materializava a identidade nacional inglesa. Para apresentar Shakespeare como um dramaturgo superior, Garrick alterou os originais do Bardo, cortando por completo passagens que eram consideradas indecentes e socialmente indecorosas à época. Ele também projetou nas peças de Shakespeare os valores e padrões burgueses do século XVIII, tornando-as aptas para as audiências da classe média, consequentemente expandindo seu público de consumo. Sua principal contribuição para a construção da marca shakespeareana, entretanto, tem menos a ver com as alterações que ele fez nos originais do dramaturgo e mais com seu esforço em ampliar a difusão do Bardo para além do palco.

Em 1769, Garrick organizou o Jubileu de Stratford, uma comemoração de três dias em honra a Shakespeare que, anos mais tarde, transformou sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, em local de peregrinação. Tal evento representou um marco tão significativo na canonização de Shakespeare e na construção de sua marca que muitos estudiosos o consideram como originário de seu culto formal, posteriormente denominado pelo dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1856 – 1950) como “Bardolatria”. Nesse festival nenhuma das peças de Shakespeare foi encenada ou até mesmo citada, sendo seu objetivo primeiro o de presentear a cidade com uma estátua do dramaturgo. O crítico Andrew Stott (2019, p. 19), definiu o trabalho de Garrick como “uma base peculiar sobre a qual construir uma hagiografia duradoura”.

Stott (2019) comenta a quantidade de elementos da festividade que se assemelhavam aos dos rituais da missa católica como, por exemplo, o canto de canções e o ato de levantar uma taça de vinho para brindar o Bardo. Ele descreve o Jubileu como um ritual secular em que Shakespeare toma o lugar de uma entidade divina, chamando atenção para o fato de que até o próprio nome escolhido para o evento se relaciona com a tradição católica³. Embora não esteja claro se Garrick realmente quis evocar toda essa religiosidade com a realização

3 A palavra “Jubileu” tem origem na antiguidade judaica e foi adotada pelo Cristianismo no século XIV quando o papa Bonifácio VIII assim descreveu um ano de celebração e peregrinação no qual os fiéis teriam seus pecados perdoados.

do Jubileu, outro aspecto que endossa essa interpretação é o poema *Ode upon dedicating a Building and erecting a statue, to Shakespeare at Stratford upon Avon*, que foi recitado por ele no clímax do evento. No poema, Shakespeare é apresentado como um “gênio”, “semideus” e “deus da nossa idolatria”, reforçando a ideia de que o dramaturgo deveria ser adorado e idolatrado tal qual a uma figura religiosa. De acordo com Stott, o Jubileu não foi apenas um exercício de *branding* para simplesmente glorificar Shakespeare, mas sim para canonizá-lo como “o” Poeta Nacional inglês:

Ao optar por celebrar Shakespeare na cidade em que nasceu, com suas casas de enxaimel, juncos nas margens dos rios e campos abertos e arejados, Garrick procurou apresentá-lo como um pai reconfortante e bucólico para a nação, em uma época em que a Grã-Bretanha estava em crise com motins e fome e as instituições políticas abaladas por um forte movimento populista encabeçado por um líder resiliente e combativo chamado John Wilkes. (STOTT, 2019, p. 20)

Tanto Garrick quanto a Grã-Bretanha procuravam um herói nacional, devido ao longo período de guerra com a França. O neoclasicismo era visto como a voga literária enquanto Shakespeare, cuja forma de compor estava bem diferente dos padrões neoclássicos, era tido como um escritor regionalista, motivo pelo qual suas obras foram altamente adaptadas, alteradas e reescritas durante o período da Restauração Inglesa, conforme já mencionado. A associação do dramaturgo com o ambiente bucólico e rural de Stratford promovida por Garrick pode ser vista como a celebração de um Shakespeare “natural”, com todas as suas então consideradas “imperfeições”. Iniciada por Garrick, a valorização dessas características “espontâneas” ou “selvagens” fazia com que Shakespeare como um todo soasse como um produto da natureza e não do artifício. Essa ideia de um Shakespeare “orgânico”, representante da Natureza, seria mais tarde amplificada pelos Românticos, por meio da associação do dramaturgo à noção de gênio, atributo essencial na construção da marca shakespeareana e que até hoje impulsiona o consumo de produtos culturais derivados de sua obra.

Mais do que promover o Bardo como Poeta Nacional, o Jubileu de 1769 ilustra como Shakespeare se estabeleceu como um ícone cultural, cuja reputação não mais depende de suas realizações como dramaturgo. O fato de que nem mesmo uma única linha de quaisquer peças de Shakespeare foi encenada durante o evento revela algo extremamente importante: após um século do início das adaptações,

apropriações e reposicionamento de suas peças sua obra foi elevada a um valor simbólico sem precedentes a ponto de seu conteúdo tornar-se secundário. Shakespeare havia finalmente transcendido o teatro e a literatura, tornando-se uma figura tão onipresente na cultura inglesa que não havia necessidade de reverência aos seus textos para que ele fosse também reverenciado.

Materializando a marca Shakespeariana na Era Vitoriana (1837 – 1901)

Gradualmente, Shakespeare foi sendo transformado de um dramaturgo elisabetano-jacobino em uma marca que atendia pelo epíteto de Poeta Nacional. Embora nos séculos XVII e XVIII não tivéssemos propriamente uma “marca”⁴ shakespeariana, as adaptações teatrais desse século foram fundamentais no estabelecimento do mito shakespeariano, tanto como símbolo nacional inglês quanto como gênio romântico. Para além da importância dos acontecimentos dos períodos históricos da Restauração e do Romantismo Inglês, provavelmente a Era Vitoriana (1837 – 1901) foi a que se mostrou como a mais importante no processo de construção da marca shakespeariana, já que consolidada a imagem de Shakespeare como um ícone global e melhor evidencia os aspectos que tornaram sua marca mais tangível. Durante esse período, o foco da importância atribuída a Shakespeare estava no fato dele ser considerado como um grande pensador da natureza humana e uma espécie de guia moral. Nesse sentido, suas peças foram consideradas como um repositório de verdades éticas e morais e passaram a ser utilizadas como instrumento de educação global.

Visto como um exemplo de excelência moral e intelectual, Shakespeare tornou-se um modelo a ser seguido por todos, ampliando sua presença para muito além da educação formal das escolas e universidades e colocando-o como parte do interesse cotidiano da sociedade. O desejo vitoriano de autoaperfeiçoamento e a substituição do discurso religioso por um discurso secular fizeram com que

4 No campo dos estudos de Marketing, a ideia de uma marca propriamente dita só se forma a partir do século XIX, com o advento da Revolução Industrial e da produção em massa. O conceito de marca utilizado nesse artigo vai para além da ideia de uma *trademark*, isto é, um símbolo ou nome utilizados para identificar um produto ou empresa. Aqui é utilizado o entendimento de McQuarrie e Phillips, que consideram as marcas como “entidades incorpóreas” que existem independentemente de seus proprietários e dos bens que nomeiam. McQuarrie e Phillips definem as marcas como objeto do discurso, sendo construídas e alteradas constantemente por diversos agentes nas práticas culturais cotidianas. Para os autores, portanto, a marca tem um significado fluido. (MCQUARRIE; PHILLIPS, 2016, p.7-8).

as obras do dramaturgo servissem como ferramentas não só para formar melhores cidadãos ingleses, mas também como instrumento de dominação para o Império Britânico, disseminando a ideia da superioridade britânica para as populações colonizadas. A expansão da presença shakespeariana para além da sala de aula e dos teatros foi impulsionada por diversas edições especiais voltadas para leitores específicos como mulheres, crianças e trabalhadores. Como exemplos podemos citar as edições de *Sixpenny Shakespeare*, publicada em 1890 e com baixo custo para ser acessível para a classe trabalhadora, e a adaptação dos irmãos Charles (1775 – 1834) e Mary Lamb (1764 – 1847), *Tales from Shakespeare*, que, apesar de destinado ao público infantil, foi traduzido para mais de 40 línguas, representando o primeiro contato das culturas chinesa e japonesa com a obra de Shakespeare, conforme nos informa o professor e tradutor da USP, John Milton (2015, p. 14). Espalhadas por todo o mundo, determinadas passagens de suas peças entraram para a linguagem cotidiana, tornando-se ditos populares ou provérbios, alguns dos quais utilizados até hoje sem que muitos saibam que se trata de linhas escritas por Shakespeare, como “Meu Reino por um cavalo!”, frase dita por Ricardo III na peça homônima e “Há algo de podre no reino da Dinamarca”, da peça *Hamlet*.

Além da apreciação de Shakespeare devido ao aspecto moral de suas obras e à sua percepção afiada do caráter humano, a sociedade vitoriana também passou a se interessar pelo próprio autor em um nível pessoal, consolidando o culto a Shakespeare ou “Bardolatria”. Seus sonetos receberam uma nova atenção e começaram a ser lidos como declarações autobiográficas escritas na forma de códigos e símbolos intencionais que, uma vez decifrados, permitiriam aos seus leitores acessar a vida particular e a mente do maior homem inglês de todos os tempos. Estudiosos do período focavam principalmente nas datas de composição dos sonetos e na descoberta da identidade secreta de seus destinatários. Com a pretensão de melhor compreender o Bardo e tentar a reconstrução de importantes acontecimentos de sua vida, não só sua poesia foi estudada a fundo como também houve uma busca por documentos pessoais para compor a escrita de suas biografias numa tentativa de distingui-las das lendas oficiosas e sem caráter histórico publicadas no século anterior. A fascinação dos vitorianos por tornar a vida de Shakespeare mais palpável se traduziu na publicação de 9 biografias, incluindo o calhamaço de mais de 700 páginas de James Orchard Halliwell, *Outlines of the Life of Shakespeare*, de 1881.

Para além das biografias, uma outra maneira pela qual os vitorianos pensavam que poderiam ter um vislumbre da personalidade e do caráter de Shakespeare era através de seus retratos. A admiração inglesa por retratos foi muito desenvolvida no período vitoriano, como nos mostra a criação da *National Portrait Gallery* em 1856. O fato de uma pintura de Shakespeare feita por um artista relativamente desconhecido, referida como “o retrato de Chandos”, ter sido a primeira doação a essa galeria para ser exibida ao lado de obras de artistas da mais alta excelência do período destaca a importância do Bardo como alguém que ajudou a formar a identidade inglesa, demonstrando que importava não a perfeição estética da pintura ou mesmo sua autenticidade, mas sim o estatuto da pessoa retratada, que, no caso de Shakespeare, já ocupava o lugar de ídolo e símbolo nacional. Acredita-se que o retrato de Chandos – assim nomeado em homenagem ao seu último proprietário, o 3º Duque de Chandos – foi pintado entre 1600 e 1610, enquanto Shakespeare ainda vivia, e, por tal razão, passou a ser visto como uma representação fiel da figura do Bardo, que refletia a sua verdadeira natureza. Ainda assim, muitos vitorianos recusaram-se a aceitá-lo como tal por considerarem que o dramaturgo não havia sido retratado com atributos considerados ideais e dignos de serem associados ao Poeta Nacional. Em seu livro *Life portraits of William Shakespeare*, publicado em 1864, J. Hain Friswell afirma:

Não se pode facilmente imaginar que o nosso Shakespeare essencialmente inglês tenha sido um homem moreno e pesado, com uma expressão estranha, de fisionomia decididamente judaica, cabelos finos e encaracolados, uma boca um tanto lúbrica, olhos vermelhos, lábios devassos, com uma expressão grosseira e suas orelhas enfeitadas com brincos. (FRISWELL *apud* SILLARS, 2013, p. 147)

Tais considerações claramente preconceituosas de Friswell refletem o pensamento tipicamente imperialista de superioridade inglesa assim como a percepção vitoriana dos retratos como representações fiéis e absolutas da realidade e não como uma forma de arte. Se a considerasse como uma pintura, Friswell poderia ter observado que a cor de Shakespeare, bem como o seu cabelo e barba foram alterados ao longo do tempo, como resultado de um processo de limpeza e retoque excessivos. Embora não tenha sido unanimemente aceito nessa época o fato é que o retrato de Chandos permanece até hoje como um dos quadros mais famosos do Bardo, sendo, juntamente com a ilustração de Shakespeare no Primeiro Fólio de 1623, uma das obras que mais moldou a imagem da aparência e fisionomia de Shakespeare em nosso imaginário contemporâneo, atribuindo-lhe algumas

características como simplicidade, sabedoria e atemporalidade. Os demais retratos produzidos no período também representavam o dramaturgo como um homem simples e sem adornos, com uma testa proeminente, certamente seu traço mais distintivo, sinal de sua elevada capacidade intelectual.

A Bardolatria promovida o final do século XIX até meados do século XX culminou com a utilização do nome e do rosto do Bardo, assim como o de seus personagens e citações de suas obras em campanhas de marketing como forma de agregar valor a diversos tipos de produtos, dos mais inusitados até os mais icônicos e comerciais, como a própria Coca-Cola. Desde máquinas de costura batizadas em homenagem a Shakespeare e anunciadas com o slogan “Not of an age but for all time” – uma apropriação da célebre frase de Ben Jonson (1572 – 1637) em seu poema “To the Memory of my beloved, the Author Mr. William Shakespeare” no prefácio do Primeiro Fólio de 1623 que, em uma tradução livre lê-se “Não de uma única era, mas de todo o sempre” – até anúncios de companhias aéreas estimulando a visita da cidade de Stratford-upon-Avon para conhecer as propriedades da família Shakespeare, a percepção do público acerca do Bardo já estava estabelecida e mesmo nessa época ele já transmitia as noções de qualidade, tradição, longevidade e permanência, associados à alta cultura. Pronto! Três séculos após sua morte ali estava finalmente estabelecida a marca shakespeareiana!

A marca Shakespeariana e o cinema

Em 1895, a invenção de um novo meio de comunicação pelos irmãos franceses Lumière, o cinema, transformou radicalmente a forma como o público via Shakespeare e suas obras. Impulsionada pelo cinema, a percepção da marca shakespeareiana evoluiu de algo intimamente associado às classes mais eruditas e cultas⁵ para o mercado de massa. Segundo os pesquisadores das adaptações cinematográficas do Bardo Lynda Boose e Richard Burt (2003), a popularização de Shakespeare trazida pela indústria do cinema não só ampliou o que pode ser legitimamente estudado como parte do campo dos estudos shakespeareanos, como o filme *teen* apresentado neste artigo, como

5 A construção de Shakespeare e de suas obras como produtos voltados para as classes mais altas foi um processo ideológico iniciado na década de 1790 pelo editor irlandês Edmond Malone (1741 – 1812) e endossado por diversos pensadores românticos como Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834), que em uma de suas palestras chegou a afirmar que “nenhum homem dotado de genialidade jamais escreveu para as massas” (COLERIDGE *apud* BATES, 1992, p. 19).

também destacou a inexistência de uma ideia unificada do dramaturgo na percepção do público. Estendendo tal noção para a marca shakespeariana, também observaremos a inexistência de uma marca unificada que, como elemento do discurso e entidade histórica, tem sido continuamente transformada ao longo do tempo. Outro importante crítico que entende a marca shakespeariana como um “significante aberto” é Douglas Lanier (2007, p. 94).

Lanier nos explica que, tendo uma origem popular por excelência – o teatro –, a marca shakespeariana foi apropriada e reposicionada, até se consolidar no século XIX como um símbolo que evocava as noções de “alta qualidade”, “virtuosismo”, “tradicionalismo”, “intelecto cultural” e “elitismo”. O advento do cinema ao final do século XIX e início do século XX, no entanto, deslocou o teatro de uma posição dominante para uma posição de menor destaque nas ofertas de entretenimento cultural. Tal deslocamento, por sua vez, promoveu uma mudança decisiva na história da marca shakespeariana, que terminou por adquirir um significado ambivalente, “acentuando tensões e contradições nascentes no campo ‘Shakespeare’” (LANIER, 2007, p. 95). Ícone consagrado da alta cultura e reconhecido como sinal de elitismo, a sua presença e associação aos meios de comunicação populares e democráticos acabou por criar um paradoxo moderno, simultaneamente preservando e reforçando o estatuto de Shakespeare como poderoso símbolo de capital cultural e fonte de legitimação, bem como de um ente disponível para apropriação e (re)criação. O crítico defende a ideia de uma certa continuidade por trás dos diversos reposicionamentos aos quais o Barão foi submetido ao longo do tempo:

Dentro da cultura popular, o rosto de Shakespeare continua a ser o símbolo daquilo que o *pop* alega **não** ser, isto é, uma forma de arte antiquada, elitista, artesanal, intelectual, moralista e “propriamente” promovida por instituições educacionais e culturais oficiais. Ao mesmo tempo, ele também permanece representando o desejo *pop* pela autoridade, qualidade, legitimidade e mobilidade social. (LANIER, 2007, p. 99)

Em resumo, o que Lanier defende é a ideia de que os meios de comunicação de massa – e aqui coloco ênfase especial na indústria cinematográfica – se apropriaram e rearticularam a marca shakespeariana para servir às necessidades da cultura popular. É nesse ponto que convergem as ideias sobre os estudos literários de Lanier e a do estudioso de marketing e *branding* Douglas B. Holt (2004).

Ao longo do tempo uma série de histórias sobre produtos e serviços são contadas por múltiplos “autores” (empresas, consumidores

e seus intermediários como críticos, vendedores do varejo e a própria indústria cultural). Uma marca é adequadamente construída quando uma dessas histórias se torna um entendimento firmemente estabelecido no senso comum de seu público. Tratadas como verdade nas interações cotidianas, essas histórias circulam na sociedade como uma visão consensual, possibilitando a formação de uma marca. Holt (2004) observou como esse processo da construção de marcas era muito similar ao dos ícones culturais, levando-o a propor uma nova categoria de marcas, a das marcas icônicas, em seu livro *How brands become icons* (2004). Ele define marcas icônicas como aquelas que criaram mitos tão convincentes que se tornaram ícones culturais. Como exemplos ele cita Coca-Cola, Harley Davidson, Volkswagen e Apple. A maioria das marcas icônicas é construída por meio da mídia de massa, em especial pela publicidade televisiva. No entanto, elas também podem ser encontradas em produtos da indústria cultural como filmes, séries de TV, música e livros.

Conforme já comentado, consumidores valorizam as marcas porque elas funcionam como veículos de autoexpressão, fornecendo material para que os indivíduos construam suas próprias identidades. No caso das marcas icônicas, Holt (2004) defende que, mais do que a criação apenas de valores identitários, elas criam mitos identitários, isto é, contam histórias que abordam as ansiedades e desejos coletivos de uma nação, resolvendo contradições culturais. Segundo ele, para alcançar um estatuto icônico uma marca deve manter um sentido de continuidade em sua própria identidade ao mesmo tempo em que realiza os devidos ajustes para melhor alinhar seu mito com as tensões culturais da sociedade. Ele atribui o valor de uma marca à sua capacidade de adaptabilidade ou resiliência, de forma que, quando há mudanças culturais muito abruptas e tumultuadas, denominadas por ele de **rupturas culturais**, é preciso que esse tipo de marca reinvente seu mito para não perder sua força e relevância (HOLT, 2004, p. 23). Essa capacidade de ajuste para fazer face às tensões culturais do seu tempo, mencionada por Holt, é, em outras palavras, a mesma ideia que Lanier defendeu a respeito da marca shakespeariana, a qual não coincidentemente chamou de “a Coca-Cola da cultura canônica” (LANIER, 2007, p. 93) justamente para enfatizar a sua iconicidade.

Um excelente exemplo de produto cultural que ajudou a reinventar e transformar a imagem de Shakespeare é a adaptação de *Romeu+ Julieta*, de Baz Luhrmann, produzida em 1996. Conforme veremos a seguir, o filme reforça a continuidade do mito shakespeariano ao redesenhar uma história de amor arquetípica, permitindo que a marca permanecesse relevante junto aos seus consumidores contemporâneos.

A marca Shakespeariana em *Romeu+Julieta*, de Baz Luhrmann

Com relação à história de Shakespeare no cinema, a partir dos anos 1990 houve uma enxurrada de produções baseadas na obra do dramaturgo, pois foi a partir dessa década que os filmes shakespearianos visaram atingir o público de massa, estabelecendo o Bardo como entretenimento popular no universo cinematográfico. Lanier (*apud* HENDERSON, 2006, p. 180-181) defende que o fenômeno cultural do pós-modernismo é a chave para compreender essa transformação no estilo do cinema, uma vez que as fronteiras tradicionais entre alta e baixa cultura foram problematizadas com a apropriação, pela mídia de massa, de uma forma de capital cultural associada à literatura. Ele exemplifica seu posicionamento citando o filme *Hamlet* (1990), do diretor Franco Zeffirelli (1923 – 2019), que “se apropriou de elementos do *blockbuster* de ação para produzir o cinema shakespeariano para um público *mainstream*” ao escalar o ator Mel Gibson da franquia *Máquina mortífera* como protagonista (LANIER *apud* HENDERSON, 2006, p. 181). Já os críticos Boose e Burt (1997) sabiamente observaram que essa popularização de Shakespeare estava intimamente ligada com a cultura jovem. Nas palavras deles:

Lidar com reproduções ou apropriações especificamente cinematográficas de Shakespeare significa que “o que é popular” deve ser pensado não apenas através dos meios de comunicação e das instituições em que Shakespeare é agora reproduzido – a cultura de massa, Hollywood, celebridades e tabloides – mas, acima de tudo, a cultura jovem. (BOOSE; BURT, 1997, p. 17)

De acordo com os críticos Boose e Burt (1997), o ator e diretor irlandês Kenneth Branagh (1960 –) foi o grande responsável por remodelar a tradição de adaptação anterior – representada principalmente pelos filmes de Orson Welles e Laurence Olivier, destinados principalmente à alta cultura – para uma nova estética híbrida, de filmes com ares da cultura popular, comercializados também para o público de massa. Nas produções de Branagh, “a alta e a baixa cultura se encontram em momentos em que os roteiros de Shakespeare são sutilmente reformulados dentro de referências à cultura pop de Hollywood.” (BOOSE; BURT, 1997, p. 14). Repetindo uma prática iniciada por Zeffirelli nos anos 60, Branagh passou a empregar atores norte-americanos como Denzel Washington e o ídolo adolescente Keanu Reeves em seus papéis shakespearianos.

Boose e Burt (1997) também comentaram a respeito de outra particularidade das produções cinematográficas dessa década.

Destacando a longa história de orgulho dos Estados Unidos pelo anti-intelectualismo, que adquiriu ainda mais força política no período, os críticos afirmam como o nome de Shakespeare se tornou, para grande parte dos produtores hollywoodianos, uma causa de constrangimento que deveria ser evitada a todo custo nas adaptações cinematográficas. Dessa forma, mencionar explicitamente suas dividas para com o Bardo era entendido como uma indicação de que determinada adaptação traria um status cultural elevado e um elitismo que poderia afastar os espectadores adolescentes.

Para o diretor australiano Baz Luhrmann (1962 –), porém, isso não pareceu um risco real quando ele escolheu adaptar *Romeu e Julieta* em 1996. O filme de Luhrmann foi o primeiro – na realidade, o único até o momento – a se apresentar explicitamente como uma adaptação do Bardo, reconhecendo em seu próprio título sua fonte de inspiração. Vale ressaltar, porém, que embora o filme leve o nome do canônico dramaturgo (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, em sua versão original em inglês) ele não se trata de uma mera apresentação da conhecida história de amor transposta para um cenário moderno nos tempos atuais. Muito pelo contrário, ele é uma interpretação totalmente nova do texto shakespeariano que, fazendo uso incessante e intencional da intertextualidade cinematográfica como recurso estilístico, se estabelece como uma autêntica produção pós-moderna que deixa sua própria marca na história de Shakespeare no cinema ao reforçar o aspecto mítico da história dos amantes desafortunados sob o véu da cultura *pop*.

Em a *Poética do Pós-Modernismo* (2002) Linda Hutcheon define como pós-moderna qualquer produção cultural (arquitetura, literatura, fotografia, cinema, pintura, vídeo, dança, música, etc.) que posua consciência de que faz parte de uma continuidade cultural e que experimente a necessidade de contestar a autoridade que gerou essa mesma continuidade, fazendo uso da ironia para tal. Para a autora, a representação pós-moderna por excelência seria a paródia – por vezes denominada como apropriação, intertextualidade ou pastiche por outros teóricos – visto que coloca em primeiro plano as políticas de representação à medida em que contesta:

[...] nossos pressupostos humanistas sobre a originalidade e singularidade artística e as nossas noções capitalistas de posse e propriedade. Com a paródia – como com qualquer forma de reprodução – a noção do original como raro, único e valioso (em termos estéticos ou comerciais) é posta em causa. (HUTCHEON, 2002, p. 89)⁶

6 Tradução de minha responsabilidade.

Tomando como base as ideias de Hutcheon, o que qualifica então o filme de Luhrmann como pós-moderno é a presença da intertextualidade como uma característica deliberada e ironicamente concebida para produzir na mente do público o efeito estético de estar consciente da pré-existência de produções passadas. Começando pelo seu próprio título, *Romeu+Julieta de William Shakespeare*, Luhrmann sugere seu consentimento à codificação prévia, ao mesmo tempo em que questiona o conceito de autoria e de “propriedade” de uma lenda antiga ao reivindicar a história de Romeu e Julieta como sendo de Shakespeare. Não apenas uma adaptação, mas uma “jogada autoral”, conforme sugeriu a pesquisadora Courtney Lehmann (2001), o filme de Luhrmann retrabalha a história dos amantes desafortunados de tal forma que reforça tanto a autoridade cultural de Shakespeare quanto como a da própria história, que, ao longo de quatro séculos, acabou por se tornar uma marca por si só, estabelecendo o arquétipo do amor na cultura ocidental.

Lehmann chama a atenção para o fato de que, diferentemente de outras lendas que se tornaram conhecidas pela tradição oral, a história de Romeu e Julieta adquiriu status lendário pela palavra escrita, pela transmissão literária. Consequentemente, a história dos amantes foi submetida à autoridade cultural inerente ao texto, a do autor (ou devo dizer autores, no plural, já que múltiplos agentes trabalharam e retrabalharam essa narrativa). Assim, nesse aspecto, ao adaptar Romeu e Julieta, “Luhrmann não se depara apenas com a história literária sedimentar da lenda, mas também com o status lendário da própria peça de Shakespeare na cultura contemporânea” (LEHMANN, 2001, p. 200). Aqui, devo acrescentar que, tão relevantes quanto o estatuto lendário da peça, o mito shakespeariano e o estatuto icônico da sua marca são também elementos que Luhrmann teve de enfrentar. Como adaptação, seu filme esteve à altura do desafio de produzir sua própria “aura”, de deixar sua própria marca no tempo e no espaço, quase o mesmo desafio que o Bardo inadvertidamente experimentou ao adaptar sua peça. A diferença, claro, é temporal. Escrevendo no início da Inglaterra moderna, quando as noções de originalidade e autoria não estavam totalmente estabelecidas, a obra de Shakespeare não seria comparada e contrastada com um antecessor canônico e credenciado como aconteceu com a de Luhrmann. Num ambiente pós-moderno, Luhrmann aproveitou-se deliberadamente da posição de Shakespeare dentro da cultura, reivindicando uma filiação à sua própria produção como uma espécie de herdeiro do legado do Bardo.

Segundo Lehmann, o título de *Romeu + Julieta de William Shakespeare* “marca uma curiosa intervenção na autoridade citacional da lenda e da performance” (LEHMANN, 2001, p. 200). Ela ressalta que, como o crítico W.B. Worthen astutamente observou, Luhrmann não apresenta o nome da peça de Shakespeare em lugar nenhum, uma vez que o “e” em Romeu e Julieta é substituído por um “&” emoldurado por uma cruz vermelha, tanto na sequência de abertura do filme quanto em seu material promocional e publicitário. Como resultado, o título de Luhrmann evoca e lembra a peça de Shakespeare, mas ainda assim o substitui com a criação de uma marca própria. Na opinião de Worthen, “um dos aspectos mais sofisticados do filme é sua atenção ao processo de substituição, sua invocação e deslocamento simultâneos do original” (WORTHEN *apud* LEHMANN, 2001, p. 200), que essa estratégia de titulação sugere. Em matemática, o símbolo “+” indica adição. Considerando essa perspectiva, o título é a primeira indicação de Luhrmann sobre seu estilo cinematográfico e *modus operandi*, funcionando como uma espécie de prenúncio: ele evoca o cânone shakespeariano ao mesmo tempo em que lhe acrescenta seu próprio toque pós-moderno. Lehmann acredita que a cruz vermelha no título fornece “uma direção crucial para repensar a autoria na era da adaptação. Pois o sinal de mais [...] nos lembra que a autoria na cultura pós-moderna e no início da modernidade não precisa ser concebida em termos de *negação*” (LEHMANN, 2001, p. 221). Isso significa dizer que há espaço para valorização de ambos os autores e que, como defendeu Hutcheon em sua *Teoria da adaptação* (2002), uma boa adaptação é aquela que destaca seus traços inovadores e criativos.

Muitos críticos e estudiosos, incluindo Lehmann, observaram como Luhrmann deixou sua marca na lenda de Romeu e Julieta. Sua linguagem cinematográfica, com uma *mise-en-scène* frenética semelhante a um videoclipe, passou a ser reconhecida por seus aspectos peculiares de tal forma que, assim como a história de Romeu e Julieta, acabou se tornando uma marca registrada própria, conhecida como “Bazmark”. Concordando com essa posição, a esposa do diretor, Catherine Martin, afirmou: “Quer você ame ou odeie o filme, é completamente único e um filme de diretor – tem a visão de Baz estampada em todo ele” (MARTIN *apud* LEHMANN, 2001, p. 206). Diante dessas observações, pode-se pensar que elas minariam a proclamada fidelidade de Luhrmann a Shakespeare anunciada em seu título. É importante lembrar, porém, que, conforme nos ensina Hutcheon (2002), o grau de fidelidade ao original não é um critério adequado

de julgamento de uma adaptação. Além disso, para um olhar atento, a presença de Shakespeare é encontrada em todo o filme.

Mais do que reconhecer o Bardo no título, a estratégia do diretor para vincular sua produção à do dramaturgo canônico foi preenchê-la com muitas referências shakespearianas, criando o que o editor G. Blakemore Evans chamou, em sua introdução à edição New Cambridge de *Romeu e Julieta*, um “parque temático de Shakespeare” (EVANS, 2003, p. 60). Além da presença óbvia do texto shakespeariano, as outras referências shakespearianas são mais perceptíveis para um público atento, pois assumem a forma de jogos de palavras em placas e anúncios de bens de consumo presentes nos cenários do filme. Como exemplos podemos citar a lavanderia “*Out Damn’d Spot*”, referência ao famoso verso de Lady Macbeth, a empresa de empréstimos “O Mercador de Verona Beach” e também o salão de sinuca “*Globe Theatre*”, homenagem de Luhrmann ao renomado teatro de Shakespeare. Tais exemplos enfatizam o estatuto de alta cultura de Shakespeare visto que em sua maioria são reconhecidos por um público já familiarizado com o cânone do dramaturgo ao mesmo tempo em que desafiam sua autoridade ao realocar suas obras e personagens dentro da cultura de consumo, mais uma vez permitindo que o filme receba o rótulo de pós-moderno.

Mas a presença do dramaturgo no filme não se faz sentir apenas na linguagem falada pelos personagens ou na forma de referências Bardólatras. Lehmann acredita que, mais do que uma dívida textual para com sua fonte, Luhrmann também revela uma dívida textual para com o Bardo, uma vez que converte a linguagem de Shakespeare em uma linguagem cinematográfica e visual. Nas palavras dela:

[...] onde a sua câmara não consegue mercantilizar e consumir os versos shakespearianos, Luhrmann adota uma abordagem irônica e literal da linguagem. Por exemplo, no baile dos Capuleto, Luhrmann converte Julieta no “anjo brilhante” de Romeu (2.2.26), quando ela emerge vestida com uma fantasia de anjo. (LEHMANN, 2001, p. 202)

Além dos trajes de Romeu e Julieta – um cavaleiro e um anjo, respectivamente – que os apresentam como amantes arquetípicos, mais importante para compreender as semelhanças entre o filme e a peça são os usos inovadores de imagens de água e a iconografia religiosa que Luhrmann faz. Como observado por Lehmann, “a água surge como um substituto distintamente cinematográfico para o fluxo da linguagem através do qual o relacionamento dos amantes se desenrola na peça de Shakespeare” (LEHMANN, 2001, p. 210).

Na peça de Shakespeare, o tema da identidade permeia todo o enredo: o desejo final de Romeu e Julieta de estarem juntos é, na realidade, o desejo de serem verdadeiros consigo mesmos, não seguindo o que é pré-determinado por seus pais ou pela Fortuna. O solilóquio de Julieta “O que há em um nome?” (II.2) resume o tema ao concluir que a identidade de Romeu não seria alterada mesmo que ele fosse chamado de outra forma; sua verdadeira essência permanece intacta independentemente de quaisquer rótulos. Concordando com sua amante, Romeu ecoa a ansiedade de Julieta em escapar da referencialidade de seu nome, desejando um mundo onde ambos possam estar juntos: “Se me chamar de amor, me rebatizo” (II.2). Lehmann observa como a iconografia da água e da cruz se unem no rito do batismo. Paradoxalmente, é precisamente ao demonstrar sua inovação que Luhrmann também revela seu batismo primordial na peça de Shakespeare.

O próprio diretor parece concordar que há muito Shakespeare em sua produção. Defendendo o seu filme numa entrevista daqueles que o acusaram de ser muito “parecido com a MTV” e não shakespeariano ou *cult* o suficiente, Luhrmann explicou como sua retórica cinematográfica estava de fato alinhada com a da linguagem de Shakespeare:

Vamos falar sobre linguagem cinematográfica. Muitas pessoas dizem: “Meu Deus, você muda de estilo a cada 5 minutos. Isso é tão MTV. [...] O que as pessoas esquecem é que Shakespeare era um artista implacável. Quando se apresentou no palco elisabetano, ele estava basicamente lidando com um público de 3.000 clientes bêbados que vendiam porcos e ganhos nas arquibancadas. Ele se apresentou para todos, desde o varredor de rua até a Rainha da Inglaterra. E seu estilo consistia em ter um momento de comédia, uma música e uma grande tragédia logo na sequência. [...] Ele era um contador de histórias indisciplinado, sexy, violento e divertido, e estamos tentando fazer este filme [...] do jeito que Shakespeare teria feito se ele fosse um cineasta. Não evitamos de confrontar a baixa comédia com a alta tragédia, que é o estilo da peça, pois é a baixa comédia que permite abraçar as emoções mais elevadas da tragédia. (LUHRMANN *apud* JOHNSON, 1996)

Com tal afirmação, conscientemente ou não, Luhrmann admite alguns aspectos muito importantes já apresentados com relação à marca shakespeariana. O primeiro é que a essência dramática de Shakespeare está profundamente (e ambigualmente) enraizada na cultura popular e na sua capacidade de falar tanto para as classes altas como para as mais baixas. O segundo é que ele admite que a

imagem de ícone da alta cultura que o dramaturgo adquiriu na contemporaneidade é uma construção de diferentes agentes ao longo da história, de outros autores que não o próprio Shakespeare. Por fim, ele também reconhece que para ter sucesso como o Bardo, alcançando um público extremamente heterogêneo, sua estratégia de marketing deveria abandonar propositalmente a “aura” de alta cultura de Shakespeare.

Conclusão – Afinal, o que há num nome?

Conforme já foi mencionado anteriormente, no contexto do mercado cinematográfico da década de 1990, ligar explicitamente uma adaptação ao nome de Shakespeare não parecia a melhor alternativa para a maioria dos diretores de cinema “popularizarem” ou renovar o seu cânone. Como, então, Luhrmann fez isso? Foi exatamente através da sua estratégia ousada, paródica, subversiva – para não dizer pós-moderna. Ao evocar e revisar simultaneamente a autoria de Shakespeare na lenda de Romeu e Julieta, Luhrmann criou sua própria assinatura cinematográfica, sua própria marca registrada, escapando também da referencialidade da marca shakespeariana. Nas palavras de Lehmann: “[...] com a ajuda do Bazmark, Luhrmann emerge como uma ‘visão de marca’ que precede e sucede ao filme, tornando-se uma espécie de lenda por direito próprio” (LEHMANN, 2001, p. 218).

As estatísticas do filme provaram exatamente o oposto do que Boose e Burt (1997) pensavam ser verdade: o nome de Shakespeare não era um passivo de mercado, mas um ativo extremamente valioso que a Bazmark se apropriou e reformulou sabiamente. Segundo o site The Numbers.com, a bilheteria mundial do filme é hoje 10,2 vezes maior que seu orçamento de produção e apenas em seu fim de semana de estreia nos EUA o filme alcançou 24% de toda sua receita bruta, aproximadamente onze milhões de dólares. Nesse caso, *Romeu + Julieta de William Shakespeare* exemplifica claramente que, quando se trata de construir marcas icônicas, a pergunta de Julieta “O que há num nome?” permanece para sempre pertinente. Foi através da sua titulação estratégica que Luhrmann proporcionou de forma ambígua um sentido de continuidade e ruptura na identidade da marca shakespeariana que nos ajudou a visualizar a sua instância icônica, conforme estabelecido por Holt (2004). Ao reconhecer a lenda dos amantes infelizes como propriedade de Shakespeare, Luhrmann reforçou a já aclamada marca shakespeariana de transformar histórias em mitos inesquecíveis, proporcionando assim uma sensação

de continuidade em sua identidade. Ao mesmo tempo, também estabeleceu uma ruptura na crença comum de que Shakespeare era um ícone exclusivamente ligado à alta cultura. Ao fazer Shakespeare se encaixar na estética da cultura *pop* de Hollywood, Luhrmann foi capaz de fornecer ao ícone inglês uma nova identidade americana, atualizando o apelo do Bardo para o público adolescente e, finalmente, iniciando uma tendência no mercado de Shakespeare no cinema que seria seguida por outros diretores.

REFERÊNCIAS

- BOOSE, Lynda E; BURT, Richard. (Eds.) *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. London and New York: Routledge, 1997.
- BOOSE, Linda E.; BURT, Richard. (Eds.). *Shakespeare, the Movie II*. London and New York: Routledge, 2003.
- BURT, Richard. (Ed.). *Shakespeare after Mass Media*. New York: Palgrave, 2002.
- COLLINS, Jim. *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- DOBSON, Michael. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660 – 1769*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- EVANS, Blakemore G. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Ed. By G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp.1-62.
- HOLT, Douglas B. *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Boston: Harvard Business School Press, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Second edition. London: Routledge, 2002.
- JOHNSON, Brian D. Souping up the Bard: Shakespeare is Hollywood's Latest Hot Ticket. **Maclean's**. Canada, p.74-75, Novembro, 1996. Disponível em: <http://archive.macleans.ca/article/1996/11/11/souping-up-the-bard>. Acesso em: 15 maio 2021.
- LANIER, Douglas. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- LANIER, Douglas. Will of the People: Recent Shakespeare Film Parody and the Politics of Popularization. In: HENDERSON, Diana E. (Ed.). *A concise companion to Shakespeare on screen*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. pp. 176-196.
- LANIER, Douglas. Shakespeare™: Myth and Biographical Fiction. In: SHAUGNESSY, Robert (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 93-113.
- LEHMANN, Courtney. Strictly Shakespeare? Dead Letters, Ghostly Fathers, and the Cultural Pathology of Authorship in Baz Luhrmann's "William Shakespeare's Romeo + Juliet". *Shakespeare quarterly*, v. 52, n. 2, pp. 189-221, Summer 2001. Available at: <https://www.jstor.org/>

stable/3648667?read-now=1&refreqid=excelsior%3A432a751a9c8c-0c565ac0a56c37d85128&seq=1. Retrieved on: May, 2021.

MCQUARRIE, Edward F.; PHILLIPS, Barbara J. *Visual Branding: a Rhetorical and Historical Analysis*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2016.

MILTON, John. Tradução & Adaptação. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade. (Orgs.) *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. pp. 17-44. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

SILLARS, Stuart. *Shakespeare and the Victorians*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução e Introdução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

STOTT, Andrew McConnell. *What Blest Genius: the jubilee that made Shakespeare*. New York: WW. Norton & Company, 2019.

TAYLOR, Gary. *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from Restoration to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

HAMLET. Dirigido por Franco Zeffirelli. Estados Unidos, Reino Unido, França: Icon Productions, Carolco Productions, Canal +, 1990. 1 DVD (135min.).

MÁQUINA MORTÍFERA. Dirigido por Richard Donner. Estados Unidos: Silver Pictures, Warner Bros, 1987. 1 DVD (112min.).

WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET. Direção de Baz Luhrmann. Estados Unidos, México, Austrália, Canadá: Bazmark Films, Estudios Churubusco Azteca S.A., Twentieth Century Fox, 1996. 1 DVD (120min.).

POSTCOLONIAL AND COSMOPOLITAN LONDON: A CONTESTED SPACE

Julia Sereno

This paper focus on the sense of displacement and the search for belonging of the protagonists from the novels *Small Island* (2004a), by Andrea Levy, *Kehinde* (1994) by Buchi Emecheta and *Brick Lane* (2003), by Monica Ali, in the context of post-colonial London. Hortense, Kehinde and Nazneen migrate to London for different reasons, from former British colonies (Jamaica, Nigeria and Bangladesh, respectively) and at distinct historical moments. In *Small Island*, Andrea Levy focuses on the settling of the Windrush generation in England after the Second World War. In *Kehinde*, Buchi Emecheta depicts the difficulties faced by African women trapped in traditional roles in a patriarchal structure. In *Brick Lane*, Monica Ali exposes the challenges of the diasporic experience for a woman who moves from Bangladesh to London through an arranged marriage.

An analysis of contemporary fictional works with London as a setting required a thorough discussion of key elements figuring in multi-ethnic and diverse societies that purportedly welcome people with different backgrounds and cultures. The formative process of Britain as a multicultural nation is unquestionably related to the migratory flows to the country, especially in the second half of the twentieth century. The arrival, along with the rise and the changing character of migrants over the last decades, has brought about the emergence of new communities spread widely in urban areas across the country, interacting with the host country and giving birth to new forms of identity.

Imperial and colonial dimensions of the British nation were a crucial and constitutive part of building a rigid notion of British culture and identity. In "Gender Politics and Imperial Politics: Rethinking the Histories of Empire" (1995), Catherine Hall writes: "For

centuries white British identities, both male and female, have been constructed through sets of assumptions about imperial power in relation to racialised others" (HALL, 1995, p. 48). Nevertheless, Britain no longer has an empire, and a rethinking of these assumptions along with the acceptance of a multicultural nation needs to be taken into consideration. I found it pertinent to look into the concept of Britishness or Englishness to explain how previous elements associated with this concept have changed.

According to scholar Anna Katharina Böhme in "Challenging Englishness: Rebranding and Rewriting National Identity in Contemporary English Fiction" (2012), the differences between the use of the terms Englishness and Britishness can be understood depending on the context in which they are referred to, and also to the attributes they tend to be associated with. Böhme (2012, p. 11) explains: "It is apparent that Britishness is more often a reference in political and legal discourses requiring political correctness, while the term Englishness is predominantly used in the cultural sphere". As the term British is used in the three novels when there is a reference to the nation and its culture and society, I used Britishness or British national identity in my analysis. My choice was also grounded in many references to political discourses and a specific set of interests expressed by the British government.

The gradual disintegration of Britain's imperial power was driven by a combination of factors such as economic changes, political developments, and growing pressure from nationalist movements within the colonies, mainly after World War II. Although Great Britain emerged as one of the victors of the war, it had been economically devastated by the conflict. Another major contributing factor to the decline of the British Empire was the Suez Crisis of 1956. The decision to invade Egypt and retake the Suez Canal was heavily criticized by the international community. The crisis damaged Britain's reputation as a world power and exposed the country's economic vulnerabilities. Thus, British imperialism in the Middle East came to an end as the country had to withdraw its troops from the region along with France. As various territories and colonies gained independence, the Empire lost its force, causing a disruption in the way Britain was seen both domestically and internationally. Following the dismantling of the Empire, the concept of British national identity suffered a severe crisis. As the traditional class system lost its strictness, old social hierarchical standards were reformulated. Further, immigration from the former colonies redefined the concept of Englishness dominated by images of white Englishmen. These events challenged the ideas

typically associated with English culture, which inevitably led to a gradual feeling of loss of national identity. As Krishan Kumar observes in *The Making of English National Identity* (2003), old assumptions of a single national identity have disappeared:

They have gone because the empire has gone, and so has British economic power. They have gone because the English are not even safe in their homelands, challenged as they are by the rise of Celtic nationalism and by the claims of “multiculturalism” within English society. (KUMAR, 2003, p. 16)

World War II brought about significant changes in the organisation of British society, with the effacement of differences in class and gender. This transformation impacted the cultural and social aspects of the country. As Deirdre Osborne states,

populations from African, Caribbean and South Asian locations arriving in Britain post-war brought diasporic sensibilities and literary heritages that have profoundly transformed British national culture, leading to a more complex and inclusive sense of its past. (OSBORNE, 2016, p. 1).

Due to the collective effort to support the country's economy during the war, traditional divisions of gender roles were dismantled as women had to fill job positions left by men who were fighting. The arrival of immigrants changed the country's racial structure, and this new social configuration affected the immigrants and the native inhabitants in different ways. The newcomers were shocked to find out that they were excluded from the British identity context. At the same time, the natives were extremely disturbed to see individuals from the colonies walking around their national territory. Andrea Levy shows this crucial moment in the history of England in *Small Island*. The Jamaican immigrants Hortense and Gilbert are seen as strangers and outsiders by most white English residents in London, who are annoyed by their presence. Through the character of Bernard Bligh, Levy portrays the subjective effects of the empire and its consequent identity crisis. When he returns to England after serving in the war, Bernard thinks his Britain has lost its (white) purity and feels threatened by the presence of black immigrants in his neighbourhood.

In *After Empire: Melancholia or Convivial Culture* (2004), Paul Gilroy examines how the dissolution of the British Empire has resulted in a hostile attitude towards blacks and immigrants. The scholar uses the term “postcolonial melancholia” to describe the way British society has rejected multiculturalism, which involves mourning a

homogeneous British culture that is being threatened by the presence of the “other”, the “stranger”, and “the non-British” citizen. Gilroy claims there are two divergent versions of British national culture in the aftermath of the Empire: the “convivial” mode and the “melancholy” mode. In the convivial mode, British identity is grounded in everyday encounters with diversity (different nationalities, ethnicities, and cultural backgrounds), which ultimately are part of a cosmopolitan environment. In this version, members of the society accept “the processes of cohabitation and interaction that have made multiculturalism an ordinary feature of social life in Britain's urban areas” (GILROY, 2004, p. xv). Thus, there is empathy and sympathy despite cultural differences. People interact with each other and inhabit a shared space. The “melancholy mode”, on the other hand, reveals a failure to come to terms with the loss of the empire. Then, the refusal to acknowledge that the imperial past was harmful ends up in a feeling of nostalgia. This mode fears “the prospect of exposure to either strangers or otherness” (GILROY, 2004, p. 99). Such a mentality has led the British government to set ethnically-based criteria for arrests as well as tougher measures of border controls, which have aimed to curb the presence of immigrants in the country. More than geographical limitations, borders gain a broader meaning when it comes to the discussion of migratory movements. In the diasporic context, borders “act as metaphors for psychological, spiritual, class and racialized boundaries which signify the locality of subjectivities” (HUSAIN, 2005, p. 8). Each of these metaphors has a singular narrative that ends up excluding those who do not share similar beliefs, values or cultural codes.

In *Postcolonial London – Rewriting the metropolis* (2004), scholar John McLeod explains that the end of the Second World War was a watershed in the transformation of the city of London. He writes that “the urban and human geography of London has been irreversibly altered as a consequence of patterns of migration from countries with a history of colonialism” (MCLEOD, 2004, p. 4). Undoubtedly, immigrant communities have transformed and reshaped the city's physical, social and cultural landscape by making specific areas of London places to preserve their culture, where traditions and customs are easily perceived. In his book, McLeod demonstrates how imperial London can be rewritten as a postcolonial metropolis in the light of fictional works, which not only represent the life of the city and its inhabitants but also engage in a critical reading of contemporary London. McLeod's work focuses on the imaginative transformation of the city seen in the works of both well-known and new writers, who describe the diverse experiences of diasporic Londoners against a

backdrop of historical, political and social circumstances. The city's divisive architecture of power plays a significant part in promoting social inequality and discrimination against diasporic communities, which often remain connected to their homeland's cultural practices as a form of resistance and negotiation.

In "What is Postwar Multiculturalism in Theory and Practice?" (2019), Richard Ashcroft and Mark Bevir address the issue of multiculturalism and its implications, highlighting that the term can be applied differently depending on the context. In an attempt to "define" multiculturalism without leading to misconceptions while accepting its complexity, Ashcroft and Bevir set out to identify common situations that can happen in a multicultural setting. They emphasize that "multiculturalism in Britain is closely associated with debates over immigration, race, citizenship, and national identity" (ASHCROFT; BEVIR, 2019, p. 12). Therefore, together with the strategies to deal with demographic diversity, the notion of a British national identity has been challenged and redefined. In the past decades, the British government's harsh legislative measures against the presence of non-European immigrants in the country have aggravated intolerance and racial discrimination in relation to ethnic minorities and cultural diversities. This behaviour goes against older modes of multiculturalism, which endorse mutual acceptance of differences and respect for collective identities.

Anthropologist Steven Vertovec points out that the original model has been questioned even by its previous supporters due to its contribution to "a demise of the welfare state and the failure of public services" (VERTOVEC, 2010, p. 84). British multiculturalism has also been impacted by events such as 9/11 and the London bombings of 2005, as the government responded with tighter measures to control immigration flows, especially coming from Muslim countries. Conservative politicians such as David Cameron and Theresa May reinforced the need to recover British values, which they said had been weakened by the multiculturalist approach.

In 2005, a special section in *The Guardian* newspaper celebrated the diverse character of London, claiming that every race, colour, nation and religion on earth was part of the great experiment of multiculturalism provided by the city. After travelling across the capital to visit immigrant communities and interview some of their members, Leo Benedictus calls attention to two aspects of migrant community life. One is that new communities often focus on bringing their homemade food experience to the city as it is the first thing they miss from back home. Thus, Londoners' enthusiasm for foreign food

creates thousands of jobs for immigrants and makes the establishment of new communities that much easier. Yet he also observes that Londoners are pretty indifferent to immigrants: "Londoners don't tolerate our city's diversity so much as ignore it. And where there is ignorance, intolerance can quickly be fomented. In fact, this happens all the time" (BENEDICTUS, 2005). In this context, individuals belonging to diasporic communities are frequently seen as outsiders, representing the other, the different often viewed as a threat or a burden to society. Debates over a failed multiculturalism and the need to assert a British national identity undoubtedly strengthened the UK's decision to withdraw from the European Union. After more than two years of negotiations and extended deadlines following the submission of Britain's formal request to leave the EU in 2017, Brexit (a portmanteau word for British Exit) formally happened in January 2020. Britain's departure from the EU meant the freedom to work and move freely between the UK and the EU was no longer possible. One of the key factors behind the Brexit vote was concerns over immigration and border control. Since leaving the EU, the UK has implemented a new immigration system, which has brought both challenges and opportunities for integration processes between migrants and the rest of the population (SUMPTION; KIERANS, 2021). The new system introduces a points-based system, which aims to attract high-skilled workers, by offering work visas based on a set of criteria. According to an article written by Georgina Sturge, a statistician at the House of Commons Library, there isn't enough data available yet to verify how the new system has affected the number of people migrating to the UK, especially because of the disruption caused by the Covid-19 pandemic. Nevertheless, the number of visas – study, work, residence and humanitarian categories – issued in the year ending June 2022 is reported, showing a rise in non-EU migrant workers who most likely found jobs that would previously have gone to EU citizens. The article also reports that because the former method of estimating immigration was discontinued in 2020, there is a gap in the data as the new method is not fully operational (STURGE, 2022). By changing the nature of the formal relationship between the UK and the EU, Brexit has damaged Britain's economic growth and weakened forces in the EU that favour integration, with anti-immigration parties in Germany and France gaining more strength. Overall, Brexit voters conveyed an obvious message: immigrant multiculturalism had to be controlled, and the notion of a pure British identity needed to be fostered.

Despite the unresolved issues concerning ethnic minorities, cultural diversity and national identity, the description of London as a cosmopolitan city is unquestionable as long as one keeps in mind

that the term has suffered changes over time. Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 15) explains that the historical use of the term cosmopolitanism is related to a decisive moment of the Enlightenment period when cosmopolitan ethics meant that all citizens should be treated as citizens of the cosmos, that is, belonging to the universe.

In *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (1998), Bruce Robbins refers to cosmopolitanism in relation to transnational experiences that happen to be more particular than universal and are often underprivileged. He remarks that cosmopolitanism should no longer be conceived as singular but as plural. From this perspective, analyses of cosmopolitanism must consider the weight of history, politics and power relations. The scholar justifies the elaboration of the term *cosmopolitics* as “an effort to describe, from within multiculturalism, a name for the genuine striving toward common norms and mutual translatability” (CHEAH; ROBBINS, 1998, p. 13).

In the fields of Sociology and Political Sciences, cosmopolitanism has become a keyword due to its relevance in the analysis of our current moment in history. Its contemporary meanings have often linked cosmopolitanism with the effects of globalisation on societies and their members. The fluidity of borders, the diversity of populations in big cities, the high frequency of inflows of goods and services, and the expansion of capitalism in the modern world have all been considered signs of globalisation. At the same time, social inequality and oppression have also been part of many globalised processes, which have often prioritised economic expansion over the basic notions of human conviviality with differences.

When one thinks of a cosmopolitan environment, elements such as diversity, hospitality, tolerance and respect might come to mind. Ideally, there is a collective effort made by the government and society to fight against high levels of inequality and promote all citizens' well-being. Professor Gustavo Lins Ribeiro explains that:

Cosmopolitanism presupposes a positive attitude towards difference, a desire to construct broad allegiances and equal and peaceful global communities of citizens who should be able to communicate across cultural and social boundaries forming a universalist solidarity. (RIBEIRO, 2001, p. 19)

This quotation refers to a cosmopolitan project engaged with difference, driving individuals to position themselves in relation to others, escaping from a singular discourse of one community. The increasing migratory movements, especially after the Second World War, have affected the geographical, social and economic landscape

of big cities and how their citizens coexist. Being a key place for migrants to start their integration into the new society, cosmopolitan cities are generally regarded as open doors to their entry and settlement. But how do cosmopolitan cities deal with the pluralistic character of their citizens, the so-called cosmopolitan citizens? First, it is relevant to consider that the term cosmopolitan citizenship has been used differently according to historical, political and social contexts. In the 18th century, German philosopher Immanuel Kant's vision of cosmopolitan citizenship was based on the principles of universal hospitality, human dignity, and the moral equality of all people. Kant believed that the basis of a cosmopolitan political community should consist of shared human values regardless of individuals' national or cultural background. However, since the beginning of the contemporary state, there has been more flexibility and accommodation in its definition because the meaning of citizenship itself has also been historically and socially variable. Now cosmopolitan citizenship is seen as a response to the increasing interconnectedness and interdependence of people, nations and economies.

Needless to say, a set of social inequalities and racial and religious conflicts can be observed in cosmopolitan cities. In 2000, the *Journal of Cultural Studies Public Culture* published an article called “Cosmopolitanisms”, in which the four authors put forward that:

Cosmopolitans today are often the victims of modernity, failed by capitalism's upward mobility, and bereft of those comforts and customs of national belonging. Refugees, peoples of the diaspora, and migrants and exiles represent the spirit of the cosmopolitan community. (POLLOCK *et al.*, 2000, p. 582)

Although the emblematic ethnic diversity in London has been often seen as a matter of pride, the city has failed to embrace its diversity, neglecting the participation of the “victims of modernity” in the broader political and social context of the city, excluding them from rights of citizenship, and aiming at homogenising their differences through their seclusion to specific areas of the city. In *The Global City* (2005), Saskia Sassen observes that cosmopolitan cities, like London, are sites where most immigrants have become marginalised, where hospitality has given place to hostility:

If we consider that global cities concentrate both the leading sectors of global capital and a growing share of disadvantaged populations (immigrants, many of the disadvantaged women, people of colour generally, and, in the megacities of developing countries, masses of shanty dwellers) then we can

see that cities have become a strategic terrain for a whole series of conflicts and contradictions. (SASSEN, 2005, p. 39)

Undeniably, the participation of immigrants in the city's economy is decisive in shaping the global processes inherent to capitalism, although they are still considered disempowered actors, as Sassen points out. Other scholars, including Silvano Santiago, Walter Mignolo, Susan Friedman, and Anthony Appiah, among others, have addressed the plight of these disempowered actors and proposed alternative ways to articulate the notion of cosmopolitanism in the face of our contemporary moment, marked by globalisation, multiculturalism, and transnational migrations. In "The Cosmopolitanism of the Poor" (2017), Santiago points out a new form of cosmopolitanism, which is associated with disadvantaged groups, such as poor immigrants and certain ethnic minorities. Santiago argues that it is necessary to consider the diversity and the discourse of those on the margin, away from the hegemonic centres. Thus, a project that sees beyond the Eurocentric notion of cosmopolitanism needs to be conceived. Santiago explains:

A new and thus far unknown form of social inequality has been created, which cannot be understood in the legal landscape of a single nation-state, nor through the official ties between national governments, since the economic reason that brings the new poor to the postmodern metropolis is transnational and, in the majority of cases, is also clandestine. The precarious position of its new inhabitants is determined in large part by the need to recruit the world's disadvantaged, who are willing to perform the so-called domestic and cleaning services and to transgress the national laws established by immigration services. Their lives are determined by necessity and by postmodern profit. (SANTIAGO; EDWARDS; HORTA, 2017).

As remarked by Sassen, this atmosphere of economic exclusion and social inequality reflects the discontents of globalisation, which privileges the global and ignores the local. In the essay "The Many Faces of Cosmopolis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism" (2002), Walter Mignolo also proposes another perspective toward cosmopolitanism, which addresses the issues of our post-modern or post-colonial times, as Mignolo refers to our contemporary moment. First, Mignolo draws a difference between globalisation and cosmopolitanism, affirming that "globalisation is a set of designs to manage the world while cosmopolitanism is a set of projects toward planetary conviviality" (MIGNOLO, 2012, p. 721). These definitions lead Mignolo

to look into the history of many cosmopolitan projects that have taken place until the present day, concluding that the expansion of capitalism leads to the emergence of more racial and religious conflicts, which become obstacles to the possibility of cosmopolitan societies (MIGNOLO, 2012, p. 741).

For Mignolo, critical cosmopolitanism needs to be developed from the perspective of marginalised voices, consisting of groups of refugees, immigrants and asylum seekers. Instead of relying on the concept of a national ideology, he argues that it is necessary to conceive a project based on the idea of a transnational or postnational world. Mignolo's theory resonates with Santiago's perspective about the cosmopolitanism of the poor. According to Mignolo, critical cosmopolitanism can be established only from the colonial difference, which leads to *diversality* (or diversity as a universal project). From the perspective of the subaltern or marginalised (immigrants, poor, ethnic minorities), it is possible to achieve new forms of cosmopolitanism, developing political and cultural projects that will truly represent these communities, making them actively part of the so-called "cosmos".

Another scholar who also brings up the issue of a new form of cosmopolitanism is Susan Friedman. While referring to religion as a disruptive factor in the idea of national belonging, Friedman focuses on the border-crossing aspect characteristic of the contemporary immigrant experience. In other words, as immigrants carry cultural and religious practices when moving to another country, they may be identified by their religion, which might sometimes lead to strong discrimination. "Many contemporary migrants—the new cosmopolitans—move from societies where their religion is dominant into ones in which they are a minority" (FRIEDMAN, 2018, p. 205). Their visible difference becomes the source of intolerance and the strengthening of the notion of national citizenship excludes their communities from basic citizen rights. In the case of Muslims who have been the target of discrimination in London, for example, it is clear that their religion is a factor of racialization, regardless of their practices or beliefs.

In 2019, British-Ghanaian philosopher Anthony Appiah (2019) argued that cosmopolitanism "sees human beings as shaping their lives within nesting memberships: a family, a neighbourhood, a plurality of overlapping identity groups, spiralling out to encompass all humanity". Referring to the difficulties of coexistence in a cosmopolitan society, where individuals from different cultures share the same space, Appiah highlights the need for practical agreements that promote political systems that also work for localists, the ones who "value a sense of place and wish to be surrounded by others who speak a

familiar language and who follow customs they think of as their own". For Appiah, a successful cosmopolitan project must include citizens from "anywhere" and from "somewhere".

One cannot discuss cosmopolitanism without delving into the powerful role played by big cities when it comes to an overview of a country's social, economic and political configuration. In *World City* (2007), Doreen Massey makes an in-depth analysis of the panorama in global cities, choosing to look into London's changes over the recent decades as a point of reference to understand the context of other metropolises. Massey claims that notions of hospitality and ethnic and cultural diversity frequently linked to our geographical imagination of a world city are not the only relevant aspects of a city's dimension. According to her, there is another geography, which is more comprehensive and external, encompassing a set of power relations that "run around the globe and that link the fate of other places to what is done in London" (MASSEY, 2007, p. 7). Massey refers to the speech given by former mayor Ken Livingstone in 2005, in which he claimed that London "is a city where you can be yourself as long as you don't harm anyone else" (MASSEY, 2007, p. 1). She draws attention to the ambiguity present in the affirmation that London is the city of the future, underscoring that like most cities, London "is both enormously pleasurable and a site of serious deprivation and despair" (MASSEY, 2007, p. 11). Her words bring to mind how episodes of social inequality have become emblematic in the changing context of big cities. Similar to other great urban centres, like New York or Paris, London is easily perceived as a city of contrasts, where poverty and wealth are juxtaposed, and where the excluded and marginalised are often despised or feared. At the same time, the rich are free to claim the city as their own. London is also a city that has blamed its immigrant population for the rise in criminality rates and other social ills over the past decades to justify the implementation of more restrictive measures to stop the arrival of immigrants in the UK.

Exclusionary government policies have put a strain on the lives of immigrant citizens living in London, creating an atmosphere in which injustice and social inequality are part of the city's configuration. Even though it can be argued that London fails to accept and integrate differences in its totality, such as ethnic minorities, the city encompasses the many features considered part of a cosmopolitan city or even a global city, as Doreen Massey claims. Since the increasing migratory flows caused by the Second World War, London's geographical and social space has undergone numerous transformations, driven by new economic needs and political decisions.

Although London's rich ethnic and cultural diversity has made it a stage for both celebration and conflict, the source of England's political and cultural power remains in the city. As Paul Gilroy observes: "Time and again, it is London that supplies the answer to the puzzle of what English culture is going to be" (GILROY, 2003, p. 12). Since many immigrants still face the brutality of the immigration system, urgent steps need to be taken by the government so that all races, creeds and colours can live in the city of the future, as Ken Livingstone proudly claimed in 2005.

REFERENCES

- ALI, Monica. *Brick Lane*. New York: Scribner, 2003.
- APPIAH, Kwame Anthony. The importance of elsewhere: in defense of cosmopolitanism. *Foreign Affairs*, New York, 12 Feb. 2019. Disponível em: <https://www.foreignaffairs.com/articles/2019-02-12/importance-elsewhere/>. Acesso em: 3 jan. 2023.
- ASHCROFT, Richard; BEVIR, Mark. What is postwar multiculturalism in theory and practice? In: ASHCROFT, Richard; BEVIR, Mark. *Multiculturalism in the British Commonwealth: comparative perspectives on theory and practice*. University of California Press, 2019. pp. 1-22.
- BENEDICTUS, Leo. The fear of being English. *The Guardian*, [s.l.], 21 Jan. 2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk/2005/jan/21/britishidentity1>. Acesso em: 23 jun. 2023.
- BÖHME, Anna Katharina. *Challenging Englishness: Rebranding and Rewriting National Identity in Contemporary English Fiction*. 2012. 259 f. Thesis (Doctorate in Philosophy) – Philosophy of the Department, Justus-Liebig – University Giessen, Giessen, 2012.
- CHEAH, Pheng.; ROBBINS, Bruce. (Ed.). *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- EMECHETA, Buchi. *Kehinde*. Illinois: Waveland Press, 1994.
- FRIEDMAN, Susan. Cosmopolitanism, Religion, Diaspora: Kwame Anthony Appiah and Contemporary Muslim Women's Writing. *New Literary History*, Baltimore, v. 49, n. 2, p. 199-225, 2018.
- GILROY, Paul. A London Sumting Dis. *AA Files*, London, n. 49, p. 7-13, Spring 2003.
- GILROY, Paul. *After Empire: Melancholia or Convivial Culture*. London: Routledge, 2004.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade como arena da multiculturalidade. *e-compós*, Brasília, DF, ed. 1, p. 1-15, dez. 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em: 16 jul. 2022.
- HALL, Catherine. Gender politics and Imperial Politics: Rethinking the Histories of Empire. In: SHEPERD, Verene; BRERETON, Bridget; BAILEY, Barbara. (Ed.). *Engendering History: Caribbean Women in Historical Perspective*. London: Palgrave Macmillan, 1995. pp. 48-62.
- HUSSAIN, Yasmin. Brick Lane: Gender and Migration. In: HUSSAIN, Yasmin. *Writing Diaspora: South Asian Women, Culture and Ethnicity*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- KUMAR, Krishan. *The Making of English National Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- LEVY, Andrea. *Small Island*. London: Headline Publishing Group, 2004a.
- MASSEY, Doreen. *World City*. Cambridge, UK: Polity Press, 2007.
- MCLEOD, John. *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. New York: Routledge, 2004.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- OSBORNE, Deirdre. Introduction. In: OSBORNE, Deirdre. (Ed.). *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945 – 2010)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 1-22.
- POLLOCK, Sheldon; BHABHA, Homi K.; BRECKENRIDGE, Carol A.; CHAKRABARTY, Dipesh. Cosmopolitanisms. *Public Culture*, Durham, v. 12, n. 3, p. 577-589, 2000.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. What is Cosmopolitanism? In: SMELSER, Neil J.; BALTES, Paul B. (ed.). *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences*. London: Elsevier, 2001. v. 4, p. 2842-2845.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano; EDWARDS, Magdalena; HORTA, Paulo Lemos. The Cosmopolitanism of the Poor. *Los Angeles Review of Books*, Los Angeles, 6 Sept. 2017. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/the-cosmopolitanism-of-the-poor/>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- SASSEN, Saskia. The Global City: Introducing a Concept. *Brown Journal of World Affairs*, Providence, RI, v. 11, n. 2, p. 27-43, Winter/Spring 2005.
- STURGE, Georgina. How Has Immigration Changed Under the UK's New Points-based System? *Parliament UK*, House of Commons Library, London, 27 Sept. 2022. Disponível em: <https://commonslibrary.parliament.uk/how-has-immigration-changed-under-the-uks-new-points-based-system/>. Acesso em: 11 jan. 2023.
- SUMPTION, Madeleine; KIERANS, Denis. Integration in the UK and the Post-Brexit Immigration System. *The Migration Observatory*, Oxford, 23 Mar. 2021. Disponível em: <https://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/commentaries/integration-in-the-uk-and-the-post-brexit-immigration-system/>. Acesso em: 3 jan. 2023.
- VERTOVEC, Steven. Towards Post-multiculturalism? Changing Communities, Conditions and Contexts of Diversity. *International Social Science Journal*, London, v. 61, n. 199, p. 83-95, Mar. 2010.

HERLAND: O CORPO FEMININO IDEALIZADO POR CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Julia Vieira Tulher

Charlotte Perkins Gilman foi uma escritora, ensaísta, editora e professora estadunidense que viveu entre os anos 1860 e 1935 e tinha interesse, em primazia, em reformas sociais, mais precisamente nas que se relacionavam ao gênero feminino. Seus trabalhos, no que tange à escrita, naturalmente se voltavam, em sua maioria, para a questão da divisão entre os gêneros sociais e para a crítica ao sistema patriarcal que reduzia o corpo feminino ao âmbito doméstico. O presente trabalho tem como objetivo principal observar de que maneira a autora via o corpo feminino no final do século XIX e início do século XX. Para tal, à luz de *Herland* (1915), utopia publicada pela autora, buscaremos suas críticas ao lugar do corpo feminino na sociedade estadunidense da época. Além disso, ao analisarmos a obra, procuraremos notar os ideais de feminino e feminilidade almejados por Gilman. Em paralelo, exploraremos a relação da autora com seu próprio corpo.

É importante termos em mente que devemos separar o autor de sua obra, contudo, em *Herland*, Gilman coloca em prática seus ideais acerca do feminino e da sociedade. Bem como suas publicações não-ficcionais, *Herland* é um retrato dos valores tão amplamente divulgados pela autora, tais como: a busca por igualdade entre os gêneros, a reforma da educação, a implantação do socialismo e o questionamento a respeito do conceito de “anjo do lar”.

A obra em questão relata uma viagem entre três amigos exploradores, Van, Terry e Jeff, a uma terra desconhecida que, dizem as lendas, é habitada somente por mulheres. A possibilidade de existência de tal lugar é tão absurda para os três amigos que eles resolvem procurá-lo a título de curiosidade, e idealizam como seriam recebidos por tantas mulheres: “Vou me sair bem com todas elas [...] Serei eleito

rei em pouco tempo!” (GILMAN, 2018, p. 17), afirma o personagem Terry, que é o retrato da misoginia na obra. Contudo, a chamada Terra das Mulheres¹ não só existe, como é avessa a tudo o que os homens esperavam encontrar no que tange ao comportamento das nativas.

À luz de teorias evolutivas, assunto de grande interesse da autora desde sua adolescência (cf. GILMAN, 1991), Gilman constrói um corpo feminino novo, alheio às expectativas masculinas de feminilidade e subverte os estereótipos de gênero a respeito do assunto em *Herland*. Reproduzindo-se a partir da partenogênese – processo de reprodução assexuada em que o embrião se desenvolve sem a necessidade de fecundação – o corpo das nativas do romance adaptou-se para atender às necessidades de seu povo. Por consequência, a fim de explorar o principal objetivo do presente trabalho, buscaremos entender como Gilman relacionava-se com seu próprio corpo e enxergava o papel do corpo feminino no período em que vivia. Com o intuito de obter tais respostas, uma breve biografia da autora destaca os pontos em que seu próprio corpo foi importante na construção de seu caráter. A relação de Gilman com o movimento sufragista feminino e o socialismo, fatores que construíram muito de seu caráter, também serão destacados.

A seção “É claro que eram meninas [...] mas nenhum de nós teve certeza a princípio” analisa o corpo e a sexualidade por meio do corpo feminino em *Herland*. Gilman propõe seres ao mesmo tempo andróginos e sem gênero na narrativa. As nativas são uma mistura de feminino e masculino, enquanto, concomitantemente, são um gênero distinto, que subverte os padrões conhecidos por nós. Diferentemente do que se esperava delas, seu corpo é extremamente forte e grande, elas são altas e atléticas. As nativas são desprovidas de feminilidade de acordo com a descrição do homem narrador da história, o que propõe que nosso conhecimento do que é feminino advém de uma construção estabelecida pelo discurso patriarcal. É notória a antecipação da autora acerca de discussões contemporâneas no que tange às performances de masculinidade e de feminilidade, fazendo da obra em questão demasiadamente vanguardista nesse aspecto.

Ainda, ao apresentar seres alheios ao ato sexual – assexuados – a autora acabou entrando em questões problemáticas que custam a ela, na contemporaneidade, a desvalidação de seu trabalho pelas feministas da quarta onda do movimento. Isso se deve ao fato de que uma grande reivindicação feminina, hoje em dia, diz respeito à liberdade

¹ Usarei o termo Terra das Mulheres para me referir ao local visitado pelos exploradores enquanto *Herland* será utilizado em referência à obra em questão.

sexual das mulheres, por consequência, usa-se esse argumento para diminuir a obra aqui analisada – debate esse que não pode ser excluído desta análise. Ademais, buscaremos explorar uma possível razão para essa escolha de posicionamento de Gilman.

Contudo, embora vários estudiosos apontem a controversa criação das mulheres assexuadas de Gilman – escolha que vai de encontro às suas obras de não-ficção –, outros temas importantes relativos à sexualidade feminina são abordados na narrativa. São eles: a virgindade feminina, em que se espera castidade vinda da mulher, mas não do gênero oposto; e o estupro marital, pouco debatido ainda hoje e menos ainda na época da publicação do romance.

“É claro que eram meninas, [...] mas nenhum de nós teve certeza a princípio: o corpo feminino em *Herland*”

Herland espelha muitos dos pensamentos da autora acerca da dualidade entre o feminino e o masculino. Muito preocupada com a inserção feminina na esfera social, no romance utópico em questão Gilman imagina a possibilidade de uma cultura em que a mulher pudesse verdadeiramente ter voz ativa, sem as amarras de gênero. Sabemos que a binarização dos papéis sociais de gênero perdura por séculos, logo, a chamada “guerra dos sexos” constituiu-se gradativamente na cultura ocidental. Com essa noção em mente, a autora do romance aqui analisado procura evidenciar tal problemática social a partir da comparação entre a sociedade utópica imaginada por ela e os Estados Unidos do início do século XX.

Algumas autoras consagradas na área da sociologia, como Heleieth Saffioti (2011) e Sylvia Federici (2021), afirmam que a maneira como vemos os papéis socialmente impostos aos gêneros sexuais são heranças que se impuseram gradativamente no Ocidente. De acordo com elas, as mulheres foram perdendo a liberdade, e não o contrário, como o senso comum costuma afirmar.

Saffioti defende que, durante a época da caça e da coleta, as mulheres eram tão importantes quanto – ou até mais – que os homens. Isso se dava, pois, além de os ajudarem na caça, seu trabalho como coletoras de alimentos era essencial: em períodos de escassez de carne, era o serviço de coleta feminino que garantia o alimento familiar. Já Federici argumenta que o papel feminino era de igual importância ao masculino até a Era Medieval, pois grande parte do conhecimento agrícola e medicinal que se estabeleceu no Ocidente ao longo dos anos advém das mulheres desse período. A partir do declínio dos feudos e do início do Mercantilismo o poder vigente passou a constranger o

gênero feminino ao âmbito doméstico, privando-o da vida em sociedade e estabelecendo leis que o marginalizavam.

Durante os séculos XVI e XVII o fenômeno da caça às bruxas ganhou notoriedade por toda a Europa e é esse período que Federici utiliza para embasar a sua tese. Tal evento ocorreu, de acordo com a socióloga, devido à demonização das mulheres que iam de encontro às práticas religiosas e estatais. Era de interesse do Estado garantir a produção de mão de obra – já que o acúmulo de trabalhadores era sinônimo de riquezas – bem como da Igreja, que tinha influência no governo. A rebeldia, o controle reprodutivo e a sexualidade foram justificativas que as duas instituições encontraram para marginalizar o gênero feminino para que pudessem exercer poder sobre as mulheres. Assim, enquanto as chamadas “bruxas” eram subjugadas, constituiu-se “uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal” (FEDERICI, 2021, p. 335).

Em *Herland* é fácil perceber esses conflitos gerados pela dualidade entre os gêneros. Ao não encontrarem a “típica” mulher estadunidense, os três exploradores se deparam com mulheres – ao contrário da citação de Federici acima – fortes de corpo e mente e biologicamente inclinadas para o bem. Assim, a relação que os amigos prejudgam de fácil dominância mostra-se conflituosa, uma vez que a ordem da sociedade encontrada é matriarcal, abalando, portanto, as verdades absolutas conhecidas pelos personagens masculinos. Durante o período em que Gilman publicou o romance, o mundo vivenciava a Segunda Revolução Industrial, momento em que as mulheres passaram com mais veemência a serem vistas como reprodutoras de mão de obra. Elas constituíam grande parte dos trabalhadores nas fábricas, além de fornecerem trabalhos domésticos como lavadeiras e cuidadoras para as classes mais ricas. Também na virada do século XIX para o XX estabeleceu-se mais fortemente a noção das donas de casa – papel fundamental no funcionamento do capitalismo – que funcionavam como incubadoras estatais, fornecendo ao governo mais trabalhadores e cuidando da manutenção dos mesmos no âmbito privado.

O período entre os séculos XIX e XX foi marcado não somente pela Segunda Revolução Industrial, mas também pelo crescimento dos movimentos sufragistas e socialistas, os quais Gilman apoiava e advogava a favor. É possível perceber, então, a influência do período em *Herland*. A autora flerta com a subversão dos estereótipos de gênero tão difundidos pela cultura americana e respinga em sua obra a luta feminina promovida pelo sufrágio, contrariando as normas

sociais. Ademais, influenciada pelos ideais socialistas, cria uma terra perfeita, onde as mulheres podem ir e vir e são iguais entre si e perante a sociedade da Terra das Mulheres. Gilman questiona, também, o “anjo do lar”, os trabalhadores cheios de filhos, a reprodução compulsória, os padrões de beleza e a visão deturpada da sexualidade.

Antes visto como igual e relevante para a comunidade, o corpo da mulher contemporânea deixou de ser de posse individual e passou a ser coletivo na sociedade capitalista do período. De acordo com a visão econômica da época em que a obra se passa, o corpo era uma máquina sujeita à alienação por parte das classes dominantes. Assim, o corpo das mulheres se sujeitava ao gênero masculino havendo, dessa maneira, “um sentido de dissociação com relação ao corpo, que vem redefinido e reduzido a um objeto com o qual a pessoa deixa de estar imediatamente identificada” (FEDERICI, 2021, p. 243, 244). Logo, as mulheres deixavam de ter identidade própria sendo diretamente associadas a um homem, sendo ele marido, irmão, pai, filho ou patrão.

À época em que Gilman publicou seu romance, os ideais de feminino e masculino estavam fortemente estabelecidos e influenciados pela economia: os homens encontravam-se no topo da pirâmide social, enquanto as mulheres alocavam-se abaixo, sendo utilizadas, desse modo, não apenas para servir e reproduzir trabalhadores para o mercado capitalista, mas também como degraus para que os homens obtivessem status e relevância, a fim de manter o sistema falocêntrico do período.

[...] a misoginia do discurso não é uma exceção irracional, mas sim um sistema rigidamente construído que requer a diferença como prerrogativa para estabelecer a positividade da norma. Nesse sentido, a misoginia não é um perigo, mas sim a necessidade estrutural de um sistema que só pode representar a “alteridade” como negatividade. (BRAIDOTTI, 1994, p. 80)²

É importante salientar que o topo da pirâmide social (a nobreza, o clero, o Estado), durante toda a história da humanidade, foi o responsável pela estabilização dos papéis não apenas dos gêneros, mas também das classes e das raças como os conhecemos. Às mulheres atribuíram a feminilidade, a irracionalidade, a sensibilidade, a falta de inteligência, a vaidade, a mentira, entre outras características.

² No original: “[...] the misogyny of discourse is not an irrational exception but rather tightly constructed system that requires difference as pejoration in order to erect the positivity of the norm. [...] misogyny is not a hazard but rather the structural necessity of a system that can only represent ‘otherness’ as negativity”.

Já aos homens foram estabelecidas noções de poder, vitalidade, força, inteligência, racionalidade e parcimônia. Assim, a realocação do corpo feminino no âmbito doméstico e a redução do seu papel social constituíram a atribuição do saber racional aos homens e, conseqüentemente, a sua aquisição de poder: “[...] nossos ideais de Razão historicamente incorporaram a exclusão do feminino, e a própria noção de feminilidade vem sendo parcialmente construída através desse processo de exclusão” (LLOYD, 1989, p. x)³.

Para além das mazelas sociais enfrentadas pelas mulheres do início do século XX, o romance se preocupa, também, em solucionar um desejo pessoal de sua autora: a evolução do corpo feminino, que, no período, estava fortemente atrelado à feminilidade. O corpo feminizado, que condizia com os estereótipos de gênero, carecia de força física e vontade: as mulheres deveriam ser vaidosas, donas de casa recatadas e obedientes, e deveriam cuidar da mão de obra capitalista – seus maridos e seus filhos. A esse respeito, Gilman acreditava ser artifício da cultura androcêntrica que visava constranger o gênero feminino ao âmbito doméstico de forma a influenciar a misoginia vigente, já que as meninas, diferentemente dos meninos, não tinham acesso à educação formal e eram ensinadas por suas mães no campo privado (GILMAN, 2018).

Dessa forma, Gilman critica na utopia a sociedade misógina do período, enquanto, paralelamente, apresenta aos seus leitores uma solução socialista e sufragista para tal problema. Não deixa de lado, também, seu ideal de perfeição humana ao constituir um novo corpo, assunto que será abordado a seguir.

Michel Foucault, dedicou grande parte do seu trabalho a estudar a concepção de poder e relacioná-la à dominação dos corpos. Em *Microfísica do poder* (1977) e *Vigiar e punir* (1975), duas de suas mais célebres obras, o filósofo afirma que a dominação de corpos é fundamental para a permanência da classe dominante no poder. Na obra *Vigiar e punir* o autor utiliza o termo “corpos dóceis” para referir-se aos grupos mais afetados pela dominância: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999, p. 163). Embora o autor nunca tenha feito tais recortes em sua obra, podemos concluir que minorias como mulheres, negros e homossexuais podem ser assim caracterizadas como corpos dóceis, uma vez que se sujeitam à dominação do poder vigente. Já em *Microfísica do poder*, o filósofo concentra-se em

³ No original: “our ideals of Reason have historically incorporated an exclusion of the feminine, and that femininity itself has been partly constituted through such processes of exclusion”.

estabelecer sua teoria de que o poder não se constitui no Estado absoluto, mas nos discursos de micropoderes nos quais estamos inseridos socialmente. Na introdução da obra o professor Roberto Machado (ex-aluno do filósofo) explica os micropoderes defendidos por Foucault da seguinte forma: “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas dispareas, heterogêneas, em constante transformação” (MACHADO, 2013, p. 12).

A revista francesa de geografia e geopolítica *Hérodote* (1977), retomando a obra de Foucault, *Vigiar e punir*, relembra que o autor sugere “um modelo implícito do poder: uma disseminação de micropoderes, uma rede de aparelhos dispersos, sem aparelho único, sem foco nem centro, e uma coordenação transversal de instituições e de tecnologias” (FOUCAULT, 2013, p. 159). Segundo tal teoria, dissolvidos em todo o convívio social, os poderes perpassam nossos ciclos e relações, nos influenciando no micro para nos dominar no macro.

Uma das mais importantes preocupações de Michel Foucault refere-se às formas concretas de manifestações do poder. Principalmente as limitações produzidas no regime de saber, nas verdades produzidas pelo conhecimento, as quais ligam diretamente as formas de controle e de doutrinação de corpos, domesticados em prol de condutas desejáveis esperadas pelo corpo social. A partir de exemplos históricos perquire e esmiúça as engrenagens montadas e colocadas em funcionamento pelos detentores de determinadas posições de mando. (LOURENÇO, 2009, p. 17)

O filósofo pós-moderno desenvolveu sua teoria afirmando que o poder não seria vertical, de cima para baixo, mas horizontal, espalhando-se em toda a sociedade. Portanto, temos influência e dominância uns sobre os outros, pois carregamos em nós mesmos sistemas de punições e disciplinas inerentes que funcionam como manutenção do *status quo*. A misoginia, o racismo e a homofobia que encontramos em nosso dia a dia, por exemplo, não advêm de uma autoridade absoluta, mas de relações de dominância religiosa, familiar, econômica, etc. sobre esses corpos dóceis que as estruturam de forma a tornarem-nas parte do sistema em que vivemos (FOUCAULT, 2013, p. 213-243). Quanto ao domínio dos corpos, Foucault afirma também que o exercício do poder está diretamente ligado ao corpo e à sexualidade e não deve ser excluída dessa problemática. O teórico conclui que, em uma sociedade capitalista como a nossa, as noções de controle foram se modificando a fim de atenderem às demandas sociais do período e, ainda, afirma que nos anos 60 o controle sexual ganhou mais notoriedade. Isso pode ser concluído, pois, nesse período, a medicina

sexual sofreu grandes avanços com o advento da ciência reprodutiva (ENGELMAN, 2011).

Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder... Qual é o tipo de investimento do corpo que é necessário e suficiente ao funcionamento de uma sociedade capitalista como a nossa? Eu penso que, do século XVII ao início do século XX, acreditou-se que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, constante, metucioso. Daí esses terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias... E depois, a partir dos anos sessenta, percebeu-se que este poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo. Descobriu-se, desde então, que os controles da sexualidade podiam se atenuar e tomar outras formas [...]. (FOUCAULT, 2013, p. 147-148).

Na obra *História da sexualidade* (1977), a relação entre corpo e poder continua entrelaçada, principalmente no que tange ao corpo físico e não socialmente subjetivo, como nas obras anteriores de Foucault. O autor embasa mais profundamente nessa obra os papéis de gênero culturalmente impostos em comunidades androcêntricas, tema que vai ao encontro de *Herland*. Os padrões de feminilidade, sexualidade e comportamento femininos e a dominância e racionalidade masculinas são assuntos desenvolvidos pelo filósofo na obra. O autor afirma, novamente, que a dominância masculina sobre o gênero feminino se dá a partir de micropoderes como as instituições familiares, religiosas e psiquiátricas. Foucault, nessa obra, acrescenta que tais instituições sociais influenciam diretamente os comportamentos sexuais de homens e mulheres: a sexualidade, a virgindade e a masturbação. Segundo a obra, a sexualidade é um dos dispositivos de manutenção de poder que somos capazes de encontrar em nossos círculos sociais.

Tomando tais teorias como partida, podemos concluir, utilizando o contexto aqui estudado, que a dominância da classe masculina em uma sociedade advêm das ideais de feminilidade, do vigiar sexual e também da marginalização do corpo feminino. A filósofa Susan Bordo afirma que a feminilidade é, dessa maneira, um dispositivo de docilização do corpo feminino, uma vez que ela determina os comportamentos das mulheres na sociedade a fim de manter o gênero masculino em posição de autoridade. Sobre esse aspecto ela afirma que “os corpos femininos se tornam o que Foucault chama de ‘corpos

dóceis': aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao 'aperfeiçoamento'" (BORDO, 1993, p. 20). Assim, uma comunidade cuja autoridade é essencialmente masculina não seria possível sem as relações de poder sobre os corpos femininos encontradas nos círculos sociais onde convivemos. Por essa razão, a cultura em que Gilman se inseria à época de publicação de *Herland* reduzia as fronteiras da vivência feminina, transformando o manifesto narrado na utopia em oposição à cultura vigente e ao sistema que mantinha os homens no poder e as mulheres marginalizadas.

O corpo feminino não era dono de si em 1915, era moeda de troca mercantil: posse masculina, era passada de pai para marido e de marido para filhos. A fim de preservar sua dominação ocidental, os homens descobriram no gênero oposto um capital valioso, mercadoria – como vimos na introdução deste trabalho na ideia de *commodities* de Irigaray –, e o transformou em uma das principais engrenagens na máquina capitalista androcêntrica em que vivemos. Tendo em mente tal pensamento, a ideologia vigente transformou o corpo feminino a fim de fazê-lo parecer o mais atrativo possível, como um objeto a ser exposto em uma vitrine de loja.

Podemos constatar, a partir da teoria de Sylvia Federici, que o **ser** mulher com a consolidação do capitalismo passou a ser atrelado à feminilidade. A falta de atributos tidos como femininos era considerada pecado para a Igreja pois supunha-se que mulheres não-femininas tinham relação sexual com outras mulheres durante a Idade Média. Em certas épocas da história feminina, a prostituição foi legalizada, bem como o estupro (FEDERICI, 2021, p. 103-105), mas o que hoje identificamos como lesbianismo, não, pois dificultava o controle estatal na reprodução. Logo, a relação entre a falta de feminilidade e a sexualidade das mulheres era motivo de medo da pena que sofreriam pelo Estado. O corpo feminino útil era o corpo feminizado, que condizia com os estereótipos de gênero: as mulheres vaidosas e as donas de casa recatadas e obedientes, que cuidavam da mão de obra capitalista – seus maridos e seus filhos.

O corpo é um dos temas centrais da utopia imaginada por Gilman em 1915. Os padrões estéticos da época estabeleciam os seios fartos e a clavícula como pontos de interesse, conseqüentemente, os vestidos passaram a ser mais decotados e com ombros à mostra. Com o advento da Era Industrial, industrializou-se, também, a moda, logo, o vestuário não era mais confeccionado em casa, e graças às máquinas de costura, passaram a ter mais ornamentos. Assim, ganharam espaço na moda vestidos detalhados e estampados com cintura estreita (mas

não tanto, já que o uso dos espartilhos diminuiu) e saias volumosas que davam a impressão de quadris largos. O uso de chapéus como ornamentos também era muito comum entre as mulheres, principalmente as de classes nobres. Dessa maneira, o corpo em forma de ampolheta ganhava destaque como o belo, bem como os cabelos longos, que nunca deixaram de ser atrelados ao feminino.

A partir do século XX os padrões estéticos e comportamentais atribuídos ao gênero feminino modificaram-se com extrema velocidade – a cada década, o corpo, o cabelo e o vestuário das mulheres sofreram grandes modificações. Todavia, estabeleceu-se, em geral, o corpo magro, torneado e curvilíneo, além dos cabelos longos e das vestes justas marcando as curvas como o ideal de feminilidade e de desejo para os homens. Tendo tais padrões de beleza como referências, Gilman, em *Herland*, apresenta a seus leitores uma visão distinta do que seria o corpo feminino ideal. Apesar de muito preocupada com seu porte físico, a romancista não acreditava que seguir padrões de feminilidade era útil para a sociedade: “[...] ela nunca usou um espartilho” (BOLICK, 2019, p. 125)⁴. A autora não seguia ideais que não eram caras à evolução humana e social. Seguindo esse viés, na utopia de nosso interesse, o porte físico das nativas da Terra das Mulheres não segue os traços de feminilidade impostos no início do século XX: as mulheres imaginadas pela autora não possuem a fisionomia considerada propriamente feminina. Dessa forma, os padrões de beleza estereotipados culturalmente são subvertidos no romance.

Chama a atenção alguns aspectos acerca do corpo feminino na obra que observaremos a seguir. São eles: a feminilidade, o etarismo, a moda, o porte físico e os padrões de gênero.

Usando o processo evolutivo das personagens como justificativa para a diferença entre as nativas da Terra das Mulheres e as estadunidenses, a autora esclarece sua tese acerca dos papéis de gênero argumentando que o **ser** homem e mulher independe de nossos atributos biológicos. A utopia nos mostra que o gênero sexual e os conceitos de masculinidade e feminilidade são construtos sociais, tal como a filósofa Judith Butler defenderia anos depois, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990).

Podemos perceber o potencial vanguardista da obra de Gilman no que diz respeito à performance de gênero ao observarmos que a autora se aproxima da visão defendida por Butler, que argumenta que o gênero é uma questão contextual, ou seja, sofre influência do meio. A escritora utópica, em *Herland*, prevê discussões que seriam

4 No original: “[...] she never did wear a corset”.

tratadas anos após sua vivência, tais como o gênero como performance: “[...] fenômeno inconstante e contextual, [...] [que] não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2003, p. 29).

Aquelas mulheres, cuja distinção essencial da maternidade era a nota dominante de toda a cultura, eram marcadamente deficientes no que chamamos de “feminilidade”. O que me levou rapidamente à conclusão de que os “charmes femininos” de que tanto gostamos não são nem um pouco femininos, mas mero reflexo da masculinidade – desenvolvidos para nos agradar porque elas tinham de nos agradar, nada essenciais para o desenvolvimento de propósitos maiores. (GILMAN, 2018, p. 70)

A esse respeito, não podemos deixar de lado, é claro, a clássica citação de Simone de Beauvoir, grande personalidade da segunda onda do movimento feminista que, bem como Butler e Gilman, atribuiu os gêneros a construtos intrinsecamente impostos pelo poder vigente. O que entendemos como feminino e masculino não são características biologicamente inatas, mas padrões impostos socialmente a fim de definir nosso comportamento.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. (BEAUVOIR, 1967, p. 9)

Os três exploradores esperavam encontrar lindas garotas na Terra das Mulheres, que atendessem aos padrões estéticos e feminilizados estadunidenses, mas se surpreendem ao adentrar no local. A primeira impressão que têm é da existência de “velhotas”, como afirma Terry, “coronéis” e “vovós”, que os deixam desapontados. Terry é o personagem masculino mais incomodado com esse fato, já que, sendo o estereótipo do machismo, é inconcebível para ele a impossibilidade de comunicação com moças jovens. Os substantivos e adjetivos usados pelo personagem para descrevê-las é um artifício que tem como objetivo diminuí-las por conta de sua idade: “Todas acima dos quarenta, posso jurar. [...] Seria como atirar em minhas tias” (GILMAN, 2018, p. 29). É interessante ponderar a respeito desse fator, uma vez que não é comum que a beleza seja associada às pessoas mais velhas e, quando pensamos em padrões, nos vem à mente a juventude.

Em *Herland* as mulheres mais velhas são fortes e atléticas, sábias e racionais. Pouco há nelas, fisicamente, que indique sua verdadeira idade – elas não são frágeis senhoras gordinhas, baixinhas e grisalhas, estereótipo típico de nossa sociedade. As velhas, na chamada Terra das Mulheres, são admiradas por sua sabedoria e ocupam lugar de destaque na cultura matriarcal, trabalhando como conselheiras, sacerdotisas, professoras e cuidadoras. Ao pensarmos em idosas, é comum que nos venha à mente o estereótipo das “vovós”, difundido pela mídia, contudo, no início do século XX, em que a juventude era cada vez mais almejada, as avós já se distanciavam consideravelmente das idosas baixinhas e gordinhas com cabelos grisalhos que avistamos em novelas e filmes: “se destacam hoje, mais além da imagem tradicional de ranzinhas ou de doces avozinhas, como mais dinâmicas, saudáveis, livres, sexuadas e criativas do que as de sua geração em épocas anteriores” (BRITTO DA MOTTA, 2011, p. 1).

Em muitos aspectos e em diferentes graus, a idade para as mulheres acaba sendo sinônimo de esquecimento, enquanto aos homens, atribui-se sabedoria. O fenômeno da caça às bruxas é um bom exemplo de como a idade era justificativa para condenar uma mulher, já que a figura da bruxa era, por muitas vezes, representada por uma senhora idosa, muitas vezes sem marido e filhos (FEDERICI, 2021). Gilman não exclui tais mulheres de sua comunidade perfeita, pelo contrário, exalta-as como figuras sábias e influentes, tal como eram no passado, quando suas habilidades como curandeiras, agricultoras e parteiras eram valorizadas pelas comunidades em que viviam. Van, o narrador na obra, divaga a respeito desse assunto, confessando que não passou por suas cabeças a possibilidade de mulheres de meia-idade e idosas viverem na Terra das Mulheres.

Em todas as nossas discussões e especulações, sempre assumimos de forma inconsciente que as mulheres, independentemente de suas outras características, seriam jovens. É como a maioria dos homens pensa, imagino. “Mulher”, em sua forma abstrata, é uma pessoa jovem e presumivelmente encantadora. Conforme envelhecem e passam desse estágio, de algum modo se tornam quase propriedade privada, ou simplesmente deixam de ser chamadas daquela maneira. (GILMAN, 2018, p. 30)

Outro aspecto relacionado ao corpo feminino que chama a atenção na obra é a moda. Já que Gilman viveu e publicou durante grande parte da Industrialização na América do Norte, seus trabalhos refletiam os problemas enfrentados pelas mulheres que faziam parte do sistema. Embora a virada do século XIX para o XX tenha sido marcada

pela confecção têxtil em massa, e grande parte da mão de obra das fábricas de roupas fosse feminina, seu vestuário não era adequado para o trabalho. As mulheres continuavam vestindo roupas desconfortáveis, dificultando, ainda mais, seu serviço. Tendo isso em mente, Gilman idealizou, em *Herland*, a moda perfeita para mulheres com ofício na esfera pública. As nativas da Terra das Mulheres desenvolveram durante os séculos roupas adequadas para seu trabalho, deixando de lado a vaidade tão endeusada e almejada na época: “Elas chegaram a vestimentas muito sensatas” (GILMAN, 2018, p. 36). Confeccionaram macacões com diversas aberturas e bolsos, que possibilitavam estocar comida e guardar ferramentas operadas por elas no dia a dia: “As roupas daquelas mulheres tinham uma quantidade surpreendente de bolsos, tanto em número quanto em variedade. Existiam em todas as peças, e as ceroulas de corpo inteiro, em particular, eram repletas deles” (GILMAN, 2018, p. 48).

O conforto era essencial em suas vestes, já que a maioria de seus serviços exigia atividades de esforço físico. Os chapéus que utilizavam eram úteis como abrigo do sol e não como ornamentos para os cabelos, o uso de gorros para proteção do clima também era bem-vindo. Desse modo, as vestimentas das mulheres da obra não seguiam modelos impostos pela sociedade a fim de satisfazer a vaidade feminina e os olhares masculinos, mas eram, sobretudo, abrigos para o corpo e ferramentas para seus encargos: “Elas mesmas disseram só usar chapéu para se proteger do sol durante o trabalho; eram chapéus grandes de palha [...]. No frio, usavam capas e capuzes” (GILMAN, 2018, p. 61).

A função primária das roupas de proteger o corpo do ambiente é a única estabelecida na obra. Contudo, há também fatores estéticos e simbólicos que devem ser levados em consideração quando analisamos os códigos de vestimenta. Embora na contemporaneidade muitas marcas empenhem-se em comercializar peças *unisex*, no período de publicação de *Herland*, as distinções entre as modas masculina e feminina eram extremamente marcadas, e eram criadas a fim de satisfazerem o imaginário masculino. Assim, vestir as nativas com macacões – peças vestidas tanto por homens quanto por mulheres – nos faz refletir a respeito da influência que a indústria têxtil tem sobre nossos corpos e na caracterização dos gêneros.

Diana Crane (2006, p. 51), citando Judith Butler, afirma que “o gênero é comunicado através de desempenhos sociais que envolvem, por exemplo, a adoção de certos estilos de vestimenta e tipos de acessórios e maquiagem, mas o eu não é inteiramente masculino ou feminino”, ou seja, os estereótipos de gênero influenciam diretamente a ditadura da moda que, por sua vez, retroalimenta tais estereótipos.

Portanto, os códigos de vestimentas socialmente impostos na sociedade dependem dos padrões de gênero e vice-versa.

Cabem, aqui, comparações com a moda da contemporaneidade. Embora o desconforto fosse tema de debate desde a fabricação dos espartilhos, hoje em dia as tendências de roupas femininas não ficam muito longe do que eram no passado. A falta de bolsos em calças femininas, que obriga o uso de bolsas como acessório para carregar objetos, ainda é uma problemática; as roupas femininas são, em geral, apertadas, dificultando a movimentação; além disso, os sapatos machucam os pés, sendo eles de salto ou não. A moda feminina é uma verdadeira ditadura, já que as mulheres vivem em eterno desconforto a fim de seguirem seus padrões. Compreendendo a correlação entre moda e gênero, podemos concluir que manter as mulheres presas ao incômodo da moda destinada a elas é proposital, uma vez que sua movimentação acaba sendo restringida: o corpo feminino torna-se incapaz de realizar certas tarefas – como os corpos dóceis de Foucault. Gilman trazia esses pontos em 1915, mas nos anos 2020, a falta de conforto e praticidade ainda é um problema a ser solucionado.

Toda a história da moda feminina desde 1910 até agora pode ser vista como uma série de campanhas com maior ou menor sucesso para fazer as mulheres voltarem a estilos desconfortáveis, mas não só com o desejo de ostentação e para assegurar a propriedade sexual, mas também e, mais ainda, para prejudicar as mulheres em sua competição profissional com os homens, na apropriação da arena política, no encaminhar-se livremente em todas as áreas do espaço social e cultural humano. (STREY, 2000, p. 154)

Susan Bordo relaciona o desconforto da moda, também, à definição de belo. Em *Gênero, corpo e conhecimento* (1988) e *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body* (1993) a autora afirma que os transtornos alimentares acometidos pelas mulheres no final do século XX estavam diretamente ligados à noção de beleza estabelecida pelos desfiles de moda. A magreza tornou-se sinônimo de juventude, característica buscada incessantemente pelas mulheres contemporâneas (cf. HEINZELMANN; ROMANI; LESSA et al, 2014).

[...] nós, mulheres, estamos gastando muito mais tempo com o tratamento e a disciplina de nossos corpos, como demonstram inúmeros estudos. [...] Por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras sobre a dieta, a maquiagem, e o vestuário. [...] Nos casos extremos, as práticas da feminilidade podem nos levar à absoluta desmoralização, à debilitação e à morte. (BORDO, 1993, p. 20)

O termo *fashion kills*, em tradução livre “a moda mata”, relaciona-se, então, ao trabalho árduo para alcançar o belo: é necessário curvar-se à ditadura da moda que atribui roupas desconfortáveis às mulheres e também à magreza excessiva difundida por desfiles e ensaios fotográficos, a fim de alcançar o tido como belo. O corpo feminino deve ser constantemente transformado a fim de atender às demandas da moda estabelecidas para alcançar o que o olhar masculino entende como agradável aos olhos.

Em nossa cultura nenhuma parte do corpo feminino foi deixada intacta, inalterada. Nenhum aspecto ou extremidade é poupado da arte, ou dor, do aprimoramento [...] da cabeça aos pés, cada parte do rosto de uma mulher, cada seção do seu corpo é sujeita a modificação e a alteração. Essa alteração é um processo contínuo e repetitivo. Isso é vital para a economia, é o principal objeto da diferenciação entre os papéis de homem e mulher, é a realidade física e psicológica mais imediata do ser mulher. (DWORKIN, 1974, p. 113-114)⁵

Podemos tomar como exemplo de questionamento à prática da indústria da moda a música intitulada “Pretty Hurts”, em português “A beleza machuca”, da cantora Beyoncé, lançada em 2013. Em seu refrão, a canção afirma que a “perfeição é a doença da nação”⁶. Beyoncé faz na composição um apelo à sociedade que impõe padrões de beleza inalcançáveis às mulheres. No clipe, a cantora representa um concurso de beleza nos Estados Unidos, comumente chamado de desfile de misses no Brasil, em que mostra ao público as mazelas enfrentadas pelas concorrentes que ferem a si mesmas e as suas adversárias a fim de agradar os jurados e ganhar o título de mais bela na competição.

Dessa maneira, as mulheres da utopia de Gilman diferem-se da imposição da moda, tanto no que tange às suas roupas quanto ao padrão de beleza feminino. A autora subverte estereótipos de gênero na obra ao constituir um corpo feminino diferenciado nas nativas. Como dito anteriormente, o formato ampulheta era almejado pelas mulheres e erotizado pelos homens da época, bem como os cabelos longos, entretanto, a narrativa nos apresenta mulheres alheias a esses padrões. Seus corpos evoluíram geneticamente, adaptando-se a fim de

5 No original: “In our culture, not one part of a woman’s body is left untouched, unaltered. No feature or extremity is spared the art, or pain, of improvement. [...] From head to toe, every feature of a woman’s face, every section of her body, is subject to modification, alteration. This alteration is an ongoing, repetitive process. It is vital to the economy, the major substance of male-female role differentiation, the most immediate physical and psychological reality of being a woman”.

6 No original: “perfection is the disease of the nation”.

atender às demandas culturais da Terra das Mulheres, que visavam, mais urgentemente, compensar a falta de homens no ambiente. Por esse motivo as diferenças entre as estrangeiras e as nativas são tão evidentes: “É claro que eram meninas. Meninos nunca teriam aquela beleza resplandecente, mas nenhum de nós teve certeza a princípio” (GILMAN, 2018, p. 24), afirma Van, o narrador da obra, ao avistá-las pela primeira vez. Diferentemente das moças americanas conhecidas pelos três exploradores, as nativas não possuíam os traços de feminilidade comumente atribuídos às mulheres.

Os personagens do sexo masculino apresentam certa dificuldade para atribuir a elas traços femininos. Isso ocorre porque elas não são propriamente feminizadas no que diz respeito ao seu porte físico: “– Nunca vi um bando tão pouco feminino” (GILMAN, 2018, p. 84). Terry, inclusive, as compara ao sexo masculino em algumas passagens: “Garotos! A maioria não passa de garotos. Um grupo pouco amigável e desagradável. [...] [N]ão têm nada de garotas!” (GILMAN, 2018, p. 99). Ademais, as personagens não permitem que seus cabelos fiquem compridos “– Se usassem cabelos compridos seriam muito mais femininas [...] estamos convencidos de que cabelo comprido ‘pertence’ à mulher [...] também senti falta do cabelo longo” (GILMAN, 2018, p. 41).

Seus rostos, de acordo com eles, embora belos, são uma mistura de gêneros. Sua raça era superior, pois não havia patologias em sua civilização: “Como raça, eram altas, fortes, saudáveis e bonitas” (GILMAN, 2018, p. 89). Elas também são extremamente altas, o que diverge da altura padrão das mulheres ocidentais, que são, em geral, mais baixas que os homens. Além disso, sua força física é impressionante e causa extrema estranheza para os exploradores, pois acreditavam eles, antes de conhecê-las, que elas nunca seriam páreo para os três. Contudo, elas os superam com facilidade porque “Com a falta do porte masculino em seu corpo social, o físico das mulheres se adaptou a fim de que elas pudessem fazer trabalhos braçais e que demandassem esforço hercúleo, assim, elas se tornaram guerreiras hábeis” (TULLHER, 2021, p. 150). Nesse sentido, o problema da falta de indivíduos masculinos na sociedade matriarcal foi sanado com a adaptação de seu porte físico para a realização do trabalho braçal, transformando as mulheres em grandes atletas, com força sobre-humana e firmeza em seus atos.

A solidez daquelas mulheres era impressionante. Terry logo se deu conta de que era inútil insistir [...]. Elas o pegaram [...]. Imediatamente cada um de nós foi segurado por cinco mulheres, cada uma pegando um braço, uma perna ou a cabeça; fomos levantados como crianças. Crianças indefesas tentando

se soltar, brigando de fato, mas sem sucesso. Fomos conduzidos para dentro, lutando com garra, porém segurados com firmeza, apesar de nossos esforços. (GILMAN, 2018, p. 33)

Wollstonecraft (1792), discutindo a respeito da relação entre corpo e mente, nos traz à reflexão a maneira com que mulheres com conhecimento eram tidas como menos femininas, uma vez que o saber era restrito ao gênero masculino. A autora discorda de tal pensamento, afirmando que a força do corpo e da mente estão interligadas, nos fazendo concluir que a feminilidade não está atrelada à aparência física nem à sabedoria do gênero feminino.

Sei que os libertinos também exclamariam que a mulher seria despojada de seu sexo ao adquirir força física e mental, que a beleza, suave beleza que enfeitiça! Não mais adornaria as filhas dos homens. Tenho uma opinião diversa, pois acredito que, ao contrário, veríamos, então, uma beleza dignificada e uma graça verdadeira; para sua produção concorreriam muitas causas físicas e morais poderosas. Não uma beleza descansada, é verdade, nem as graças de um ser indefeso, mas aquelas que parecem fazer-nos respeitar o corpo humano como um majestoso sustentáculo apropriado para receber um nobre habitante, nas relíquias da Antiguidade. (WOLLSTONECRAFT, 2017, p. 216)

Tendo em vista tais características, Gilman não criou somente mulheres subversivas em relação às que conhecemos em nossa sociedade, mas também uma crítica aos padrões de gênero impostos no período em que vivia. A autora não trocou os papéis de gênero em sua obra, mas criou uma nova versão de feminilidade, pois os gêneros não são invertidos em *Herland*, isto é, as nativas não possuem características masculinas e vice-versa. Pelo contrário, constitui-se uma nova forma de se enxergar o significado de gênero e de masculinidade e feminilidade.

A obra crítica, pois, os padrões de beleza em geral, não somente os femininos. Não há afirmação de que o padrão do gênero masculino é superior ao seu oposto, visto que a narrativa não atribuiu suas características às mulheres de *Herland*, nem o contrário ocorre: “tinham eliminado não apenas determinadas características masculinas, pelas quais é claro que nem procuramos, mas tanto do que sempre havíamos pensado como essencialmente feminino. (GILMAN, 2018, p. 68-69). O romance aqui analisado nos adverte que o gênero ideal não se encaixa no que conhecemos, não é uma simples divisão entre masculino e feminino. Podemos compreender na narrativa que a não-binarização

de padrões socialmente impostos aos gêneros sexuais é a solução dada pela romancista para a imposição dos padrões de beleza.

As personagens femininas da obra possuem características físicas dos dois gêneros sexuais difundidos pela ideologia do “olhar masculino” em nossa sociedade: “Aqueles mulheres eram atléticas: leves e poderosas” (GILMAN, 2018, p. 32), concomitantemente, elas não se encaixam em sua totalidade em nenhuma das duas noções. Podemos concluir que as mulheres idealizadas por Gilman são seres andróginos, já que apresentam uma mistura entre os gêneros:

[...] a androginia sugere a combinação de atributos femininos e masculinos, eliminando a suposição do dualismo de gênero. Não assume nenhuma ligação entre sexo biológico e gênero psicológico e pretende essencialmente que as mulheres se libertem das orientações comportamentais adequadas ao seu sexo. (NOGUEIRA, 2001, p. 184)

Ao mesmo tempo, podemos recorrer aos termos *ungendered* ou *genderless*⁷ para defini-las, já que as nativas da Terra das Mulheres não se encaixam nem no gênero feminino, nem no masculino, apresentando neutralidade a esse respeito. À primeira vista, caracterizá-las como andróginas e *ungendered* pode parecer confuso uma vez que os termos se opõem, contudo, utilizo-os aqui visto que não é possível colocá-las em apenas uma caixa. Afinal, rotulá-las como andróginas não abrangeria todos os seus atributos, e limitá-las ao termo *ungendered* também não o faria: “– Sabemos que, para vocês, não parecemos mulheres. É claro que em uma sociedade com dois sexos as diferenças devem se intensificar [...]” (GILMAN, 2018, p. 101).

Gilman cria um novo olhar sobre os gêneros sexuais em *Herland*, tornando viável uma terceira via em que seria possível a mistura ou negação da binarização entre eles. Nota-se, então, a visão vanguardista da autora, já que ela viabilizou esse tipo de discussão anos antes da pauta ser, enfim, debatida. Na atualidade, as discussões acerca de androginia, não-binarização, gênero neutro, entre outras pautas, estão em voga; contudo, há 100 anos atrás, quando *Herland* foi publicado, esse assunto não era sequer tratado como relevante para que pudesse ser debatido. Assim, em *Herland*, foram concebidas por Gilman personagens andróginas e *ungendered* antes que tais conceitos fossem socialmente estabelecidos. A obra mostra-se à frente de seu tempo nesse aspecto, sugerindo que a solução para os problemas de

⁷ As traduções para os termos em questão na Língua Portuguesa seriam “agênero” ou “gênero neutro”, contudo, por falta de consenso com relação ao vocabulário, aqui opto por manter esses conceitos em inglês.

gênero na sociedade seria o fim do que conhecemos como feminino e masculino e a ascensão de algo novo, uma terceira via que não se limitaria à binarização dos gêneros. Tal proposta seria ao mesmo tempo andrógina, em virtude da combinação entre ambos os gêneros, e *ungendered/genderless*, devido à neutralidade.

Entre nós, as mulheres são tão diferentes de nós e tão femininas quanto possível. Os homens têm seu próprio mundo, povoado apenas por eles; então nos cansamos do excesso de masculinidade e nos viramos com alegria para o excesso de feminilidade. Mantendo nossas mulheres tão femininas quanto possível, garantimos que, quando precisamos delas, encontramos de imediato aquilo que procuramos. Bem, a atmosfera da Terra das Mulheres era tudo menos sedutora. Nada naquelas mulheres, sempre em comparação com as nossas, era atraente para nós. (GILMAN, 2018, p. 142-143)

Dessa maneira, podemos entender o novo corpo, concebido em *Herland*, como um artifício utilizado pela autora para criticar os padrões de gênero estabelecidos pela cultura vigente. As problemáticas vividas pelas mulheres entre os séculos XIX e XX, como os padrões de beleza e comportamentais impostos pelos princípios patriarcais, o conceito de feminilidade e a ditadura da moda, que visava a estética e não o conforto, foram solucionados tendo em vista uma terceira via que não exclui nem um gênero, nem outro.

O estabelecimento de trajes que tinham como objetivo a praticidade e o conforto, e que serviam tanto para homens quanto para mulheres, resolveu a problemática da moda na utopia. Ademais, a narrativa nos apresenta uma sociedade em que a idade não é uma justificativa para a exclusão social de um indivíduo, mostrando mulheres idosas em postos de comando. Já no que tange ao físico vale ressaltar o estabelecimento de traços propriamente masculinos, como a força e a altura, e a exclusão da obrigação dos cabelos longos. Nesse sentido, misturar atributos masculinos e femininos na face das personagens foram os recursos utilizados pela autora para solucionar os males impostos pelos padrões estéticos da época na obra. Por fim, no que concerne à crítica à feminilidade, o romance determina que o conceito é mera criação social, logo, como na civilização de *Herland* não há distinção entre gêneros, não é viável a existência do termo.

Como vimos, ao analisarmos o corpo na obra de Gilman, podemos notar muitos aspectos problemáticos comuns ao período em que *Herland* foi publicado. Portanto, é imprescindível que compreendamos tais agendas como características do entre-século, da transição entre o século XIX e o XX, que faziam sentido na época em questão.

Tais particularidades não anulam, contudo, o caráter inovador da obra e os questionamentos narrados no romance, que ainda são pertinentes na contemporaneidade. Criticar *Herland* com a lente do século XXI, em que as reivindicações sociais e femininas se distanciam por mais de 100 anos do romance, é ignorar todo o trabalho da escritora, incluindo a importância que ela teve, em vida, para o movimento sufragista americano.

Por fim, na “Era do cancelamento” se faz necessário notar como tal comportamento de massa pode ser prejudicial quando não somos capazes de enxergar a partir de outro ponto de vista. Notamos com muita facilidade as problemáticas de *Herland* e de sua autora, mas é possível, também, extrair reflexões significativas no trabalho de Gilman, tanto no que tange às mazelas do passado quanto do presente.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo II: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BEYONCÉ; SIA; COLEMAN, Joshua. Pretty Hurts. In: BEYONCÉ. *Beyoncé*. [S. l.]: Columbia Records e Parkwood Entertainment, 2013. 1 CD. Faixa 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w&ab_channel=Beyonc%C3%A9VEVO. Acesso em: 6 abr. 2023.
- BOLICK, Kate. Introduction. In: KNIGHT, Denise D. *The yellow wallpaper, Herland and selected writings*. Penguin Classics, 2019. pp. 119-325.
- BORDO, Susan. *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic subjects*. New York: Columbia University Press, 1994.
- BRITTO DA MOTTA, Alda. As velhas também. *Ex aequo*, Vila Franca de Xira, n. 23, pp. 13-21, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n23/n23a03.pdf>. Acesso em: 13 set. 2022.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.
- DWORKIN, Andrea. *Woman-Hating*. New York: Dutton, 1974.
- ENGELMANN, Peter C. *A history of the Birth Control Movement in America*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2011.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *Herland: terra das mulheres*. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *The living of Charlotte Perkins Gilman: an autobiography*. Nova Iorque: The Wisconsin University Press, 1991.
- HEINZELMANN, Fernanda L.; ROMANI, Patrícia F.; LESSA, Adriana et al. A tirania da moda sobre o corpo: submissão versus subversão feminina. *Revista Subjetividades*, v. 14, n. 2, pp. 297-305, 2014.
- HÉRODOTE. Sobre a geografia. Entrevista. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, [20--]. pp. 153-165.
- LLOYD, Genevieve. *The man of reason: "Male" and "Female" in western philosophy*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1989.
- LOURENÇO, Frederico Ricardo de Ribeiro e. *Poder e norma: Michel Foucault e a aplicação do Direito*. Porto Alegre: Núria Fabris Ed., 2009.
- MACHADO, Roberto. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 26ª ed. São Paulo: Graal, 2013.
- NOGUEIRA, Conceição. *Um novo olhar sobre as relações sociais de gênero: feminismo e perspectivas críticas na Psicologia Social*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Graphium Editora, 2011.
- STREY, Marlene Neves. Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 13, pp.148-154, dez. 2000.
- TULHER, Julia Vieira. A quebra de paradigmas do gênero feminino em Herland. In: JORDÃO, Adriana; PINHO, Davi; MÔNTEIRO, Maria da Conceição. (Orgs.). *PPGL/UERJ Escritos discentes em literaturas de língua Inglesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2021. v. 14. pp. 145-153.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos das mulheres*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

ANJO ÉS TU OU ÉS MULHER?

REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS “UM JUSTO” E “ALICE”, DE MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO

Juliana de Souza Mariano

Oriunda de família célebre, Maria Amália Vaz de Carvalho (1847 – 1921) teve acesso profundo à educação, ao contrário de muitas de suas contemporâneas. Durante meio século, manteve um famoso salão literário em Lisboa, muito frequentado pelos intelectuais do período, como mostra Ana Maria Costa Lopes (2005):

Maria Amália Vaz de Carvalho manteve em sua casa, à Travessa de Sta Catarina, um “famoso em Lisboa, durante mais de meio século e que nele se reuniam todas as personalidades marcantes do tempo como António Cândido Ribeiro da Costa, o médico Sousa Martins, o diplomata conde de Sabugosa, Pinheiro Chagas, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Bulhão Pato, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Bernardino Machado, entre outros. “Por ali passava o debate político do momento, as influências políticas, as várias questões científicas, filosóficas e literárias da época. (LOPES, 2005, p. 159)

Ali, havia não só o contato com grandes escritores, mas também intensa colaboração, troca literária. É nítida a influência deles nas obras de Maria Amália. É com o escritor Gonçalves Crespo (1846 – 1883), poeta brasileiro naturalizado português, que ela se casa, em 1874. É antes de seu casamento, contudo, que ela publica seu primeiro escrito, em 1867: *Uma primavera de mulher*, poema em quatro cantos precedido de um prólogo por Tomás Ribeiro. É o início de sua variada produção literária, que se estende até 1913 e engloba diversos gêneros, como poesia, conto, novela, crônica, ensaio, crítica literária, biografia e traduções. A escritora, no entanto, nunca abandonou os papéis esperados para uma mulher: foi esposa e mãe zelosa. Dessa forma, conseguiu vincular a vida pública à doméstica, o que contribuiu

bastante para ser aceita por seus pares e ganhar visibilidade. Como define Augusto de Castro no prefácio de *Cartas a uma noiva*¹.

Há três classes de mulheres de letras – lembro-me de ter escrito, algures: as escritoras-homens, as escritoras-mulheres e as escritoras-senhoras. As primeiras são o caso literário frequente de quem, ao transpor a publicidade, se masculiniza, toma atitudes e opiniões masculinas, veste intelectualmente pelos últimos figurinos do homem e, como regra, na sua mais inestética forma. [...]

D. Maria Amália Vaz de Carvalho é um dos raros modelos da terceira categoria: figura senhoril que, para ser uma batalhadora de ideias, uma educadora, uma cronista condescendente e culta do tempo e do passado, escrevendo dezenas de livros de lirismo, de pedagogia, de historiografia, de ressurreição literária; nunca precisou de sair da penumbra discreta e florida do seu salão. (CASTRO, 1923, p. 8-9)

Neste trabalho, analisaremos os contos “Um justo” e “Alice”, de *Señores no campo* (1877), seu primeiro livro de narrativas. Trata-se, portanto, do seu contato inicial com a construção de enredos, personagens. Com a análise dos contos, pretendemos discutir de que forma a autora ora se assemelha, ora se distancia da escrita de autoria masculina, em especial na construção das personagens femininas, e compreender um pouco de sua perspectiva sobre a realidade e discussões em voga no período, tais como os papéis das mulheres, o direito delas à instrução, a luta de classes, o confronto entre razão e fé, o papel da religião.

É principalmente sobre esse último tema o primeiro conto do livro, “Um justo”. O protagonista é padre Gabriel, um septuagenário “typo de apóstolo christão” (CARVALHO, 1877, p. 5), caracterizado como alguém bondoso, piedoso, acolhedor, capaz de agradar a todos:

Ao pé d'elle todos se sentiam bem. Aos ricos e aos felizes apontava, como um remedio para as saciedades do ocio, os pensamentos bons e as grandes acções; os desherdados de todas as alegrias achavam perto d'elle o consolo e a esmola, preciosos ambos para quem muitas vezes não tem, nem o pão que alimenta o corpo, nem o carinho e a fé que dão vigor ao espirito. (CARVALHO, 1877, p. 6)

Só não conseguia agradar àqueles adeptos da superstição e do fanatismo, “esses dois cancros que teem querido minar o catholicismo para d'elle afastar tantas almas crentes e amováveis” e os falsos

1 Obra de Maria Amália Vaz de Carvalho, publicada em 1891.

cristãos, “hypocritas da terra” de quem “cheirava-lhes a heresia” (CARVALHO, 1877, p. 8).

Para ele, prática e ensinamentos religiosos deveriam, pois, ser pautados pela humildade, pela compreensão: “nunca lhe fôra necessario atterrar com os pavores do inferno, nem evocar o Deus da justiça e do castigo, o Deus terrível das justas vinganças, para semear num coração rebelde a palavra divina do Crucificado” (CARVALHO, 1877, p. 6-7); e deveria a pregação ser próxima do povo:

e elle chamava-os a si, contava-lhes longas historias e falava-lhes em linguagem que era chã, sem deixar de ser harmoniosa, n’esse poeta que foi Deus, n’esse doce coração que foi martyr, n’esse homem de cabellos louros e olhar entristecido que amára tanto as creancinhas e que morrera para as ensinar a serem livres e a serem grandes. (CARVALHO, 1877, p. 11)

E foi com essa linguagem simples que o padre Gabriel acolheu os “pensamentos mais secretos” (CARVALHO, 1877, p. 13) do narrador do conto, que, descobrimos, também é personagem. A paisagem que serve de cenário para esse encontro dialoga intimamente com o teor da conversa:

O lugar que escolheramos para descançar, a paisagem sublime que o emoldurava, a grande melancolia do Oceano que estendia ao longe os seus liquidos plainos, e até o longo adeus do sol esmorecia illuminando as ondas e desmaiando-lhe no seio, tudo predispunha o espirito para as graves tristezas e para as fundas meditações! (CARVALHO, 1877, p. 13)

Temos aqui, portanto, certas características românticas, em que a paisagem e estados de ânimo dos personagens coordenam-se. O alegre padre da aldeia muda de expressão, torna-se pálido, com a voz “comovida e tremula como os ultimos harpejos de uma lyra que se parte” (CARVALHO, 1877, p. 14), ao trazer à tona “recordações profanas” (CARVALHO, 1877, p. 14) para aconselhar o narrador e demovê-lo de uma tentativa de suicídio.

Gabriel tinha 20 anos quando se apaixonou. Era jovem, rico, belo e livre; ainda não era padre. Nesse ponto da narrativa, chama-nos a atenção a caracterização da personagem, objeto do interesse amoroso do protagonista. Observemos:

Imagine uma d’essas creaturas singulares, que Deus reveste de todos os encantos e ás quaes não sei que genio malefico empresta todas as seducções. Tinha a poesia e a graça, essas duas cousas que se não definem e que deslumbram.

[...] olhava-nos com os seus grandes olhos azues franjados de longas pestanas louras e recurvadas, e comprehendia-se que aquelle olhar transfigurasse um homem e o fizesse bom como Deus ou mau como o demonio.

[...] A pureza classica das fôrmas gregas e a expressão mysteriosa e lucida do sentimento moderno! Anjo e esphinge, em resumo a Perdição! (CARVALHO, 1877, p. 15-16)

A mulher amada se distingue justamente por reunir em si características aparentemente opostas. O narrador parece reportar-se a uma das figuras dos poemas de Almeida Garrett, em especial, “Anjo és”, de *Folhas Caídas*, livro publicado em 1853:

Não respondes – e em teus braços
Com frenéticos abraços
Me tens apertado, estreito!...
Isto que me cai no peito
Que foi?... Lágrima? – Escaldou-me
Queima, abrasa, ulcera... Dou-me,
Dou-me a ti, anjo maldito,
Que este ardor que me devora
É já fogo de precito,
Fogo eterno, que em má hora
Trouxeste de lá... De donde?
Em que mistérios se esconde
Teu fatal, estranho ser!

Anjo és tu ou és mulher? (GARRETT, 1987, p. 119. Grifo nosso.)

Essa caracterização prepara o leitor para a grande virada da personagem. Um ano após o casamento, a mulher foge, abandonando marido e a filha, Maria. Aqui, o leitor tem contato com outra personagem feminina da narrativa. Vejamos como Maria é descrita:

Sonhava-a branca, ingenua e virginal; bella, não da belleza que os homens admiram, bella do extranho reflexo que vem do intimo e que aureoleia de poesia os innocentes. Queria que ela fosse a um tempo austera e risonha; forte para resistir ao mal, timida para lhe fugir, pura para lhe ignorar a existencia.

Queria-a meiga para consolar os desgraçados, indulgente para perdoar aos criminosos, amparada em todos os lances da vida pela serena intrepidez dos corações virginaes. (CARVALHO, 1877, p. 19)

Embora a filha fosse “viva imagem” da mãe, e Gabriel tivesse de conviver com emoções confusas e complexas perante isso, ele

projetava uma imagem perfeita de Maria, porque queria distanciá-la ao máximo da imagem que fez para a esposa. A mãe, entre anjo e mulher, escolheu ser mulher; por isso ele sonhava que a filha fosse apenas anjo. Os adjetivos “branca”, “ingênua” e “virginal” compõem a figura de uma mulher idealizada, sem desejo e, portanto, sem pecados. Aliás, acreditava que a filha fosse sua “redempção, [sua], fé, era o anel de ouro que ainda [o] prendia aos vivos” (CARVALHO, 1877, p. 18). Condiçionava a existência dela a certo propósito maior, santo. Não é à toa o nome “Maria”. Tentava afastá-la da figura da pecadora para aproximá-la à figura da santa Virgem Maria

O destino de Maria mostra, contudo, que a perfeição é impossível de ser alcançada. Após agonizar por dois dias, a menina morre nos braços do pai, que a queria anjo.

Enquanto velava o corpo da filha, em “uma noite que durou seculos” (CARVALHO, 1877, p. 22), Gabriel é surpreendido com a aparição da esposa:

Era *ella*, a imagem que nem um só dia deixei de ver durante os longos annos da ausencia, ora amaldiçoada, ora querida, mas companheira eterna das minhas noites de agonia.

Era *ella*! Conheci-lh’o na voz e nas lagrimas que choviam sobre os cabellos louros de Maria. A miseria, o remorso e sabe Deus quantas humilhações terribes haviam envelhecido aquelle rosto, modelo de perfeições sem macula. D’*ella* nada me restava, nem a essencia nem a fórma! O vicio havia-lhe enegrecido a alma luminosa e alada, os desgostos tinham-lhe desformisado o corpo esplendido como um sonho de artista. (CARVALHO, 1877, p. 22-23)

Aqui, ela aparece completamente diferente da descrição do início do conto. Parece não apresentar mais nada daquela mulher que o encantou e o seduziu. Com a morte da filha, sepultara, finalmente, a imagem da esposa, aquela que, para ele, era anjo e esfinge. Gabriel percebe, enfim, que tanto a figura que fizera da esposa, quanto a que fizera da filha eram meras idealizações, pertenciam ao plano do sonho e, por isso, não podiam existir no mundo real, no plano da razão. Ambas eram, portanto, mulheres – não divindades:

Estavam ali os meus idolos derrubados, as minhas religiões ambas extinctas e eu vivo... eu vivo e sem poder acreditar n’*ellas*, que se me tinham desfeito! E d’*essas* duas creaturas, tanta vez acariciadas com estremecido enlevo, era a morta que ainda tinha um raivo de vida, era a viva que de todo morrerá!... (CARVALHO, 1877, p. 23)

Alice, personagem que dá título ao segundo conto, também é uma mulher real. Tal como a ex-esposa de Gabriel, a primeira menção a ela é cercada de encantamento. Jorge de Athayde, personagem que experimentara durante os seus 35 anos uma existência simples, sem maiores sobressaltos e desejos, deslumbra-se ao ver a filha de seu rico patrão:

De repente, ficou-se absorto com um olhar comicamente espantado, n’uma postura de enlevo e quasi de susto.

É que sentada ao pé da riquissima harpa, n’uma das salas que elle ia atravessando, estava uma mulher loura, delicada, franzina, cujas mãos pequenas e nervosas, arrancavam ao harmonioso instrumento uns vagos accordes melancolicos.

Era a filha do negociante.

Alice teria 18 annos. Era a graça moderna, um producto exotico da extrema civilisação e do extremo luxo. Fórmulas suavemente modeladas, que tinham em flexibilidade nervosa o que lhes faltava em robustez e perfeição plástica, pés e mãos em miniatura, um rosto intelligente, altivo, revendo finos desdenhos, uns grandes olhos banhados em fluido magnetico, felinos, dilatados, d’uma cor indecisa, d’uma profundeza misteriosa, d’uma expressão fluctuante, um cóllo ondulante e alvissimo, uns pequenos labios carnudos e desdenhosos. (CARVALHO, 1877, p. 32)

Se a descrição da personagem a aproxima da perfeição, como uma espécie de musa romântica idealizada, o narrador se apressa em desfazer essa impressão, quebrando a expectativa do leitor. Note-se que Alice era uma mulher do seu tempo, transformada pelas experiências vividas.

Não era a belleza das virgens ossianicas, não era a expressão melancolica das desgrenhadas Elviras do romantismo; era uma mulher elegante, formosa, riquissima, que tem visto a seus pés a homenagem interesseira de todos os homens, e a quem essa tão amarga experiência precoce roubou a ignorancia singela e virginal, dando-lhe em troca os altivos donaires e as fascinações deslumbrantes. (CARVALHO, 1877, p. 33)²

2 Uma marca do estilo da autora é a erudição, verificada nas muitas referências literárias presentes no texto. Ávida leitora, Maria Amália incrementa sua prosa com preciosas alusões a outros textos e autores. Aqui, temos referência a Ossian, suposto autor de poemas épicos publicados pelo poeta escocês James Macpherson no século XVIII, popularizados e traduzidos em vários países europeus e responsáveis por influenciar o desenvolvimento do Romantismo. Já as “Elviras do romantismo”

O trecho acima permite conhecer um pouco do estilo de Maria Amália Vaz de Carvalho. A autora joga, em vários momentos, com clichês românticos e realistas, ora criticando – como no referido excerto –, ora valendo-se deles, como veremos a seguir.

Jorge de Athayde, que já havia se encantado por Alice, volta a encontrá-la, agora em circunstâncias diferentes. Antes esforçado empregado do pai de Alice, dono de uma vida modesta e serena, transforma-se em um “rico capitalista” (CARVALHO, 1877, p. 45); antes rica herdeira, dona de uma vida opulenta e ociosa, Alice torna-se mestra de uma menina. Há uma inversão de classes sociais. O espaço do encontro também é outro: antes, a campestre Braga; agora o tropical Rio de Janeiro. Interessante é a justificativa para o enriquecimento de Jorge:

Ora é preciso que se saiba, que o tio brasileiro, *l'oncle d'amerique*, esse milagroso desconhecido que intervem em todos os melodramas de má morte, para os fechar com chave *d'ouro*, não é de todo um *mytho*, como pouco a pouco nos acostumámos a crêr. Existe, e a prova é que Jorge de Athayde recebeu, quando menos o esperava, a afirmação da sua existência e a participação da sua morte.

O trabalho deixára sem recompensa o seu obscuro servo, mas o acaso encarregava-se d'esta vez de corrigir o engano.

Jorge de Athayde estava rico. (CARVALHO, 1877, p. 37)

A autora, a princípio, critica um artifício romântico – a inesperada herança de um parente rico –, mas depois o utiliza. Para se justificar, demonstra que, muitas vezes, os acontecimentos da vida são meros frutos do destino, não necessariamente dependem de um grande esforço pessoal. Jorge de Athayde, pobre, pertencente à “classe dos obscuros martyres do trabalho” (CARVALHO, 1877, p. 25), absorvido, dia e noite, pelos “livros nitidamente escripturados, [pelos] seus cálculos commerciaes, [pelas] operações bancarias da casa a que pertencia, e á qual se identificára o seu destino” (CARVALHO, 1877, p. 30) muito dificilmente conseguiria, por mérito, igualar-se economica e socialmente ao seu patrão. Sua ascensão só poderia ser um golpe de sorte.

Logo no início do conto, Maria Amália parece preparar o leitor para que este aceite a causa do enriquecimento de Jorge, pois

não ha mais despotico senhor do que o trabalho; os seus servos pertencem-lhe em corpo e alma, não

remetem ao poeta francês Alphonse de Lamartine, conhecido como “o cantor de Elvira”. A temática amorosa e melancólica de seus poemas influenciou a geração romântica. (cf. OUTEIRINHO, 1988).

lhes permite nem as abstracções do espirito, nem os devaneios da phantazia, nem os dôces gosos do coração. Caminham sempre, agrilhoados á cega potencia que os arrasta atraz de si. Para onde? Nem elles sabem, nem ella proprio o sabe.

Permite-lhes que vivam, e em paga de toda a vitalidade, de todo o vigor por elles dispendido, atira-lhes com um bocado de pão negro ao carcere sombrio e solitario em que vegetam. (CARVALHO, 1877, p. 25-26)

As críticas direcionadas ao trabalho indicam que não há certeza de recompensa para quem dele depende, muito pelo contrário. Em troca de um parco salário, que garante apenas a sobrevivência, o indivíduo é aprisionado.

Alice e Jorge se casam; ela deixa de trabalhar como professora e volta à vida ociosa e privilegiada de antes: “Alice, cada vez mais bella, mais attrahente e mais caprichosa, passava a vida nos encantamentos do luxo em que fôra creada, e com a qual sonhára nos cinco annos do seu desterro” (CARVALHO, 1877, p. 46). Nota-se que a vida humilde, consequência da falência e da morte de seu pai, era um fardo para a personagem. Ela trabalhava apenas por necessidade. O sofrimento é comparado ao do desterro. Para Alice, não ter mais uma existência abastada, opulenta, era algo tão trágico quanto um exílio; era uma separação forçada do que ela acreditava ser.

Enquanto isso, Jorge, ainda que tenha se tornado um rico capitalista, vê-se impedido de parar de trabalhar, uma vez que precisa proporcionar os grandes luxos da esposa. Para ele, no entanto, isso não representava um incômodo. Quando pobre, gostava de se dedicar ao trabalho, como vimos; agora que é rico, sente-se feliz em exhibir, nos salões, uma esposa tão bela e bem vestida. Como aponta Irene Vaquinhas (2000):

Sinal de riqueza e valor decorativo, a mulher substitui o luxo ostentatório – as rendas, as joias, as cabeleiras empoadas – que a Revolução francesa e as transformações políticas da primeira metade do século XIX baniram do traje aristocrático masculino. Esta função decorativa exigia ainda à mulher que demonstrasse, pelo tipo de vestuário usado ou pelo tempo dispendido nos cuidados com a aparência, que não se dedicava a qualquer trabalho produtivo. Uma vivência de tipo ocioso era sinônimo de riqueza e de distinção, um sinal de prestígio reservado a uma pequena minoria. (VAQUINHAS, 2000, p. 55-56)

Alice e Jorge se casam após uma curiosa proposta do personagem. Apesar de amá-la, Jorge, em nenhum momento, refere-se aos seus sentimentos, em especial ao desejo. Parece propor-lhe um

contrato, travado entre um homem rico e uma mulher pobre. Comporta-se como um vassalo, capaz de tudo pela sua senhora. Oferece a ela dinheiro, status e afeto – sentimento brando, comedido – sem pedir nada em troca: “– Minha senhora, sou um homem honrado, a minha vida tem sido uma lucta obscura, há dias vi-me inesperadamente rico. Venho oferecer-lhe o meu **nome**, a minha **fortuna**, e um **affetto de pae, de irmão** e de **carinhoso amigo**” (CARVALHO, 1877, p. 42. Grifos nossos.). O casamento trata-se, pois, de um contrato. Segundo Peter Gay (1990), o dinheiro é parte fundamental para se firmar um casamento no século XIX. O resultado desse enlace é que “Alice gostava talvez do marido, mas preferia-lhe com certeza os seus caprichos despóticos” (CARVALHO, 1877, p. 48); viviam uma “felicidade monótona, tranquilla e placida, com que as mulheres se não contentam, sem saberem que no fim das contas é a unica que n’este mundo tem elementos de duração” (CARVALHO, 1877, p. 46).

Se a forma transparente e desromantizada com a qual o matrimônio é apresentado já chama atenção, o leitor novamente é surpreendido quando tem contato com os sentimentos de Alice sobre a maternidade.

Para Alice não trouxe a maternidade nenhuma alteração.

A creança era mais uma joia do seu cofre, a mais preciosa joia talvez. Gostava de vel-o vestidinho de branco, todo cheio de rendas e fitas, balbuciando-lhe nos braços as primeiras caricias indecifráveis, amava-lhe a formosura angelica com uns orgulhos de madona.

Não o creava porque fôra isso desmanchar a peregrina perfeição das suas fórmas, não vellava as noites ao pé do seu berço, que as vigílias pizavam-lhe os olhos e desbotavam-lhe as mimosas côres; não tinha com elle os trabalhos que constituem o encanto e o martyrio das mães, porque tudo era trabalho forçado, tudo que podia tomar o aspecto de um dever repugnava á sua natureza toda espontaneidade e capricho. (CARVALHO, 1877, p. 54-55)

Ainda que sugerisse um caráter fútil e impiedoso de Alice, a narradora revela um sentimento que poderia ser comum, mas que poucas mulheres ousavam revelar: a falta de vontade em ser mãe, sina de todas as mulheres daquela época. Embora tenha aceitado um casamento por conveniência e necessidade, a personagem consegue conservar parte de seu livre arbítrio ao mostrar uma atitude fora dos padrões para o sexo feminino. É, de certa forma, transgressora, pois

a maternidade não é apenas encarada como um destino inscrito no corpo da mulher mas igualmente como um dever que a utilização do vocábulo “missão” expressa bem. “A missão da mulher é ser mãe” afirma peremptório D. António da Costa. (CARVALHO, 1877, p. 42)

Transgride também quando flerta com Eduardo, amigo de infância e um dos muitos frequentadores dos seus salões. Ele chamava sua atenção justamente por ser o completo oposto de Jorge. Enquanto este se contentava com a vida simples do campo, aquele era um homem do mundo, fez “longas viagens phantasiosas pelos paizes que nós tanta vez temos visto em sonhos” (CARVALHO, 1877, p. 51); enquanto Jorge era a personificação do vassalo das cantigas de amor ou do sujeito apaixonado dos poemas ultrarromânticos, o outro era “frio, correcto, ironico, sem affectações byronnianas [...]. Tinha por systema não acreditar uma só palavra do que ellas diziam” (CARVALHO, 1877, p. 49). Entre a “felicidade monótona” que Jorge lhe proporciona, Alice opta pelo desejo, pela “velha e depravada experiencia do homem de boas aventuras” (CARVALHO, 1877, p. 59) que Eduardo lhe desperta. Sobre isso, Maria Amália tece comentários irônicos, em que coloca as mulheres como criaturas ingratas e masoquistas:

O homem forte, singelo e bom, o que tem com a fraquesa aquella dôce indulgência dos grandes corações, raras vezes é comprehendido pelas mesmas a quem vota quasi sempre um respeitoso culto.

É esta uma das aberrações maximas do sexo feminino.

[...] Quem não sabe que os escriptores mais queridos das mulheres são justamente aquelles que mais rigorosamente as julgam e condemnam? Vejam-se os pungentes sarcasmos de Rousseau, as altivas ironias de Byron, os espirituosos desdens de Musset. (CARVALHO, 1877, p. 49-50)

Eduardo também se destaca pelas opiniões progressistas – ou mesmo cínicas – a respeito de consagradas instituições burguesas e românticas, como casamento, família e pátria. Na verdade, o que a autora revela é que Eduardo não possuía ideais, mas apenas opiniões sem sustentação:

Reputava o mundo uma vasta arena onde os vencedores tinham sempre razão. Achava a moral uma convenção burgueza, a virtude uma velha beata rabugenta e hypocrita, o casamento uma instituição pouco decente.

O seu profundo desdem pela familia conduzia-o logicamente a uma absoluta indiferença pela pátria;

a política divertia-o como um jogo de prestidigitação mais ou menos habil. N'este ramo perdoava todas as apostasias, pondo-lhes por condição única o triumpho. Apertava todas as mãos, ou puras ou manchadas, com a mesma indiferença ironica, com o mesmo sorriso que Rabelais perfilharia com desvanecimento. (CARVALHO, 1877, p. 57-58)

Isso foi o suficiente para atrair Alice que, apesar da hesitação, aceita o convite de Eduardo para irem a um baile de Carnaval no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, “em rigoroso incognito” (CARVALHO, 1877, p. 62). Sua hesitação tem base em fortes e compreensíveis motivos. Uma mulher casada, mãe, rica, não poderia cometer descuido de frequentar festas noturnas com um homem que não seja seu marido ou ao menos um membro de sua família. Sobre a mulher recaía o peso das convenções sociais. Eduardo, livre, principalmente por ser homem, não tinha nada a perder. Permite-se até fazer piada da situação, comparando mulheres:

- Uma cousa que está morta por fazer! Ande, não seja hypocrita, diga francamente que gostava.
- Gostava, é possível que gostasse, pela extravagância do caso. Mas não vou, Deus me defenda de tal.
- Porquê?
- Ora porquê! Sabe-o tão bem como eu. Se tivesse uma irmã, levava-a lá?
- Conforme! Uma mulher espirituosa e superior como v. ex^a, levava; uma pensionista ridicula, não. Primeiramente não queria enfastiar os outros, depois não me queria enfastiar a mim. (CARVALHO, 1877, p. 62-63)

No Baile, ainda que tentasse dissimular, fingindo ser quem não era, ou quem desejasse ser, “sem se occultar sob essa outra mascara uniforme que faz de todas as mulheres a mesma creatura acanhada e sem sabor” (CARVALHO, 1877, p. 64), como lhe sugere Eduardo, Alice é descoberta quando um dos amigos de Eduardo percebe que há uma “senhora” por trás da máscara:

- [...] Quase todos elles o notaram, e o primeiro que soube adivinhar a differença que havia entre Alice e as outras mascaras, disse, seguindo-a com insistencia:
- Minha querida, dá-me a honra de um cancan [...]
- Arredal esta senhora não dança, disse Eduardo com um gesto altivo, procurando afastar-se do rancho dos seus socios, talvez arrependido de ter ali trazido Alice.

– Se não dança, eu sei porque é, retorquiu um d'elles. Tu não és tal o que apparentas, minha filha; és um cordeirinho que este matreiro do Eduardo arrastou para o meio dos lobos.

Alice teve medo; atravez da mascara não houve ninguém que lhe não notasse a turbacão subita. Julgou-se conhecida, infamada, teve vontade de fugir [...]

– Ah! apanhei-te! adivinhei já quem és, acudiu o mesmo personagem impertinente que tomára a seu cargo desesperar Alice. Bem escolhido lugar para a virtuosa esposa de Jorge de... (CARVALHO, 1877, p. 70)

A ambiguidade do uso das máscaras é primorosa. “Mascarar-se é abdicar por alguns instantes a sua individualidade” (CARVALHO, 1877, p. 64), diz Eduardo antes do baile. Contudo, não estaria também ele vivendo sob a máscara do homem arrogante, que não se importa com nada? Não estariam todos os personagens mascarando-se, assumindo papéis sociais que melhor lhe convinham? Jorge casou-se com uma mulher que não o amava; Alice tornou-se esposa e mãe sem desejar; o amigo de Eduardo, que se regozijou pela descoberta da farsa de Alice (uma “senhora” que ousou ser mulher por uma noite), também não viveria sob uma máscara híbrida, pois não é “nem o dandy britannico nem o leão francez” (CARVALHO, 1877, p. 69)?

Não foram também as máscaras sociais que fizeram Jorge tomar uma “resolução viril” (CARVALHO, 1877, p. 89) diante da repercussão da imprudência de sua esposa? Em nenhum momento houve traição, Alice não teve relações sexuais com Eduardo, nem sequer se beijaram. Mas, naquele momento, não importava a verdade ou a palavra dela porque

[...] a noticia do escandalo que tivera logar na sala e que fôra presenciado por muita gente, correu exaggerada, colorida, desformisada pela calumnia todos os camarotes cheios do alto mundo lisbonense. No dia seguinte não havia ninguem que a não comentasse a seu modo e todos unanimemente arrastavam pela lama o nome de um homem honesto e digno e de uma pobre creança imprudente, mas pura. (CARVALHO, 1877, p. 73)

Apesar de afirmar que “não era a sociedade, de que lhe apontavam o desprezo e o escarneo, que o preocupava a elle” (CARVALHO, 1877, p. 82), Jorge sentia o fardo de ser considerado o marido traído. Na verdade, Jorge, como Gabriel do conto anterior, amava a imagem (máscara) idealizada que fizera da esposa. Tanto que não foi capaz de desconsiderar uma pequena falha de conduta, e retomar o

casamento, quando antes nem precisou “perdoar” o fato de não ser amado pela esposa.

O mundo, que lhe importava a elle o mundo, não me dirão? Absolvida por todos, essa mulher que elle julgára impecável, teria perdido do mesmo modo a sua aureola immaculada.

[...] O que eu amava mais que a tua formosura mysteriosa e fatal, era a tua dôce virtude, á qual eu confiei a minha vida. Acabou-se o orgulho que eu sentia diante d'esse mundo onde eu passei primeiro obscuro, humilhado e triste, e depois invejado e victorioso porque tu eras minha! (CARVALHO, 1877, p. 82)

Jorge não amava a sua mulher, com erros e virtudes, mas uma projeção idealizada dela. Alice não conseguiu sustentar a máscara de mulher por tempo suficiente no baile; também não conseguiu sustentar a de senhora no casamento; não conseguiu fazer Jorge “esquecer que é uma criatura terrestre, revestindo a aparência de um ser evanescente” (VAQUINHAS, 2000, p. 25). Maria Amália, novamente, mostra que a mulher pura, impecável, perfeita não existe na realidade – o que todos já sabiam – e nem mais nas páginas dos romances.

As protagonistas desses dois contos de *Serões no campo* revelam, em maior ou menor grau, a mesma motivação: a liberdade. A primeira exerce a liberdade plenamente, transpondo a instituição da família ao abandonar marido e filha. A segunda, por mais que hesitasse, opta pelo desejo, mesmo que de maneira simbólica. Em um mundo no qual homens constroem imagens idealizadas das mulheres, atribuindo-lhes máscaras, essas personagens apresentam-se como alguém real: nem anjo, nem demônio. Dessa forma, Maria Amália nos mostra que a mulher pura, impecável, perfeita não existe na realidade – o que todos já sabiam – e nem mais nas páginas dos livros.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Maria Amália. *Serões no campo*. Lisboa: Typ. Editora Mattos Moreira, 1877.
- CASTRO, Augusto de. Prefácio. In: CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Cartas a uma noiva*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1923.
- GARRETT, Almeida. *Flores sem fruto e Folhas caídas*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Paula Morão. Lisboa: Comunicação, 1987.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- LOPES, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos: percursos de Modernidade*. Lisboa: Quimera, 2005.
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima. *Lamartine em Portugal: alguns aspectos de sua recepção (1840 – 1890)*. 240f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto: Porto, 1988.
- VAQUINHAS, Irene. *“Senhoras e mulheres” na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

UMA POLÊMICA ACERCA DA SUBVENÇÃO DO TEATRO: MACEDO SOARES VERSUS MACHADO DE ASSIS

Juliane de Sousa Elesbão

Rigorosamente contemporâneos, Antônio Joaquim de Macedo Soares (1838 – 1905) e Joaquim Maria de Machado de Assis (1839 – 1908) se liam, se respeitavam, desenvolveram rica polêmica acerca da subvenção ao teatro e mantiveram sempre contato literário, mesmo muito tempo depois de Macedo Soares seguir o caminho do Direito. Infelizmente, não é possível mensurar a frequência ou a intensidade dessas leituras mútuas. Contudo, muitos apontamentos coincidentes sobre a ideia de crítica que apresentaram em suas reflexões contribuem para chegarmos a essa conclusão. Além disso, sabemos que os dois intelectuais trocaram correspondência para tratar, também, de literatura. Em 21 de julho de 1880, Macedo Soares escreveu uma carta para o autor de *Dom Casmurro* tecendo elogios acerca do capítulo 46, intitulado “A herança”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Antes mesmo desse romance sair em livro, em 1881, Macedo destacou “[a] verdade dos fatos, [a] singeleza no contá-los, [a] sobriedade de acessórios e mais partes que distinguem os grandes escritores” (MACEDO *apud* ASSIS, 2009, p. 178).

O capítulo mencionado já teria sido, inclusive, elogiado numa carta anterior – até agora nunca localizada –, cujos cumprimentos são lembrados na citada missiva de 21 de julho de 1880 e referidos por Machado de Assis no prólogo da terceira edição de *Memórias póstumas*, que data de 1896. Nesse prólogo, o escritor lembrava:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigavelmente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para

outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.” Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida. (ASSIS, 1986a, p. 513)

Com base na citação acima, Macedo teria reconhecido um dos modelos que contribuíram para o perfil do narrador de *Memórias póstumas*, apontando, assim, para mais um “ancestral” de Brás Cubas, Almeida Garrett. Dessa forma, Macedo Soares teria ultrapassado a “questão banal da influência do humorismo inglês” para perceber que “Machado tinha se filiado a uma forma ‘cosmopolita’” (ASSIS, 2009, p. 24) que, além do escritor português, abrangia o irlandês Laurence Sterne (1713 – 1768) e o francês Xavier de Maistre (1763 – 1852).

Mais uma comprovação acerca da leitura mútua que os dois praticavam está na polêmica que desenvolveram sobre a subvenção ao teatro brasileiro e sobre a qual nos debruçaremos neste artigo. Em fins de novembro de 1861, o ministro do Império José Ildefonso de Sousa Ramos (1812 – 1883) nomeara uma comissão composta por Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e João Cardoso de Menezes e Sousa, cuja função era

[...] informar sobre o teatro dramático nacional e os meios de melhorá-lo presentemente, bem como acerca das medidas mesmo dependentes do poder legislativo mais convenientes para dar-lhes no futuro uma organização que assegurasse as vantagens próprias de semelhantes instituições. (PRADO, 1972, p. 180)

Machado a saudou, otimista, em uma crônica escrita para a sua coluna “Comentários da Semana”, publicada em 1º de dezembro de 1861, no *Diário do Rio de Janeiro*:

Estou no capítulo dos teatros; cabe mencionar aqui a nomeação de uma comissão que o governo acaba de fazer para examinar o contrato com o teatro subvencionado, e dar a sua opinião sobre a celebração de um que encaminhe o teatro a melhoramentos mais reais. (ASSIS, 1938, s.p.)

O escritor nutriu esperanças e expectativas em torno do trabalho dessa comissão, com base “[n]o talento e conhecimentos próprios” dos seus membros e na preocupação que sempre demonstrou ter a respeito do cenário dramático nacional, sobretudo quando o assunto era a regulamentação da atividade teatral. Defendeu, assim, uma escola

dramática que fosse amparada pelo governo e que não perdesse o seu caráter pedagógico, pois, para Machado, o teatro, junto à imprensa e à tribuna, formava uma tríade pela qual se chegava à moral, ao estudo e à civilidade de um grupo social. No entanto, o teatro, a seu ver, havia degenerado entre nós, pois as subvenções existentes eram improdutivas, a maioria das representações se restringia a peças estrangeiras e de qualidade duvidosa, e o Conservatório Dramático apenas exercia equivocadamente a função de censurar as peças. Logo, para esse quadro caótico, era necessário “um *fiat* de reforma” que deveria constituir em “[i]niciativa e mais iniciativa” (ASSIM, 1986b, p. 792-794). Machado entendia que “o teatro [era] uma coisa séria, carece[ndo] de muito trabalho e de muita constância” (ASSIS, 1938, s.p.), e por isso era favorável à intervenção governamental a fim de consolidar a arte dramática no país.

Embora seu posicionamento se coadunasse com o de outros intelectuais da época (cf. GRANJA; CANO, 2008, p. 14), houve quem discordasse do autor de *Dom Casmurro* a respeito da subvenção ao teatro e da ideia que se tinha acerca dessa arte. Não foi, possivelmente, sem surpresa que ele se viu confrontado ao ler o artigo “O teatro, a concorrência e o governo”, de Macedo Soares, publicado em 14 de dezembro de 1861, no *Correio mercantil*. O crítico discordou de Machado no concernente ao financiamento público da atividade teatral, afirmando que o teatro era uma indústria alheia a qualquer função pedagógica ou social e, por isso, deveria submeter-se ao regime da livre concorrência.

Inicialmente, Macedo diverge de Machado a respeito do que se compreende por teatro, apontando o desconhecimento que se apresentaria sobre a natureza da arte ao se entender “que o teatro [seria] uma *escola de moral*, um seminário por exemplo, que o palco [seria] um púlpito, e um sermão o drama” (SOARES, 1861a, s.p.). A seu ver, tal entendimento transpassaria equivocadamente os limites existentes entre a arte, a filosofia e a moral. Posteriormente, o crítico indica os porquês de não ser benéfica a atitude regulamentadora do governo:

Bastava considerar um pouco os resultados da proteção, sem fundamento concedida ao teatro de S. Pedro, para nunca mais se falar em animação do governo à arte dramática. Ali entronizou-se a preguiça como outrora a estupidez em Coimbra. Maus atores e maus dramas, eis o que se devia esperar e efetivamente se alcançou do *regimen* da proteção. Montados nos privilégios, os teatros protegidos não podem temer a concorrência dos outros e, por consequência, o público não pode gozar dos bons resultados da concorrência.

Em troca da subvenção do governo, o teatro de S. Pedro é obrigado a representar dramas nacionais. Onde estão eles? Serão, porventura, essas peças ainda mais insípidas do que ruins, levadas à cena com desleixo? Em vez de animar, o teatro de S. Pedro tem contribuído para desprestigiar a literatura dramática nacional. (SOARES, 1861a, s.p.)

O Teatro de São Pedro de Alcântara, citado pelo crítico, foi fundado em 1813 e, desde sua origem, se tornara o nicho de entretenimento e lazer da elite. Como um “teatro oficial”, “subsidiado pelo governo através da concessão de loterias” (PRADO, 1999, p. 40), era visto como um instrumento importante para o refinamento do gosto e para a propagação de comportamentos tomados, sob a perspectiva moral-ideológica, como adequados para uma nação que almejava o progresso. No entanto, a força atuante da crítica, que instigava e alimentava polêmicas e rivalidades, e o público instruído cada vez mais exigente implicaram a oscilação entre o fracasso e o sucesso das encenações que ocorriam no São Pedro. Tal oscilação teria sido motivada, sobretudo, pela má administração da casa de espetáculo, pelo alto preço dos bilhetes, pela má atuação dos atores, pela duvidosa qualidade das peças encenadas, fatores estes listados por Macedo Soares para sustentar seu posicionamento contrário ao de Machado de Assis.

Logo, Macedo Soares posicionou-se contra a intervenção governamental, que feria as leis da livre concorrência, calcadas na doutrina liberal. Para ele, o mal do nosso atraso no âmbito da literatura dramática estava justamente nessa proteção do governo, que não possuiria a autoridade para definir “o ideal do gosto em matéria de arte”, nem para “depurar e dirigir o gosto da plateia” ou para “atear e vigiar no altar de Vesta o fogo sagrado da inspiração” (SOARES, 1861a, s.p.). Seria necessário, pois, deixar “correr” o “*regimen* da concorrência”, que estimularia os teatros a fiscalizar uns aos outros e a multiplicar seus esforços no intuito de agradar ao público. Em outras palavras, a livre concorrência aperfeiçoaria as condições de competitividade entre os teatros, exigindo destes um constante aprimoramento que os tornaria “os mais enérgicos veladores das tradições da cena” (SOARES, 1861a, s.p.).

Em crônica publicada em 16 de dezembro de 1861, Machado rebateu a tese liberal da concorrência defendida por Macedo Soares, afirmando o seguinte:

[c]riar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização, não é obra de concorrência, não pode estar sujeita a essas mil eventualidades que têm tornado, entre nós, o teatro uma coisa difícil e a arte uma profissão incerta.

É na ação governamental, nas garantias oferecidas pelo poder, na sua investigação imediata, que existem as probabilidades de uma criação verdadeiramente séria e seriamente verdadeira. (ASSIS, 1938, s.p.)

O escritor bateu o martelo: “Não, o teatro não é uma indústria”, pois a arte não poderia ser vista como uma mercadoria, e por isso não poderia estar submetida às leis econômicas do liberalismo. Machado ainda lançou mão dos argumentos de Victor Hugo, presentes no prefácio que o francês escreveu para sua peça *Lucrecia Borgia* (1833), para reafirmar e legitimar suas convicções a respeito do gênero dramático:

Diz Victor Hugo no prefácio da *Lucrecia Borgia*: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo de almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte”. (ASSIS, 1938, s.p.)

Vemos, então, à concepção pedagógico-moralizante que Machado apresentou a respeito do teatro, ao destacar seu caráter missionário que colaboraria diretamente para a educação do público no que tange aos problemas nacionais. O teatro, portanto, deveria ser engajado, mas respeitando os limites que o encerrariam no âmbito da arte. Dessa forma, ele diverge de Macedo Soares no concernente tanto ao ponto de vista acerca do que seria o teatro quanto no que diz respeito à sua atuação sobre a plateia. Ainda assim, Machado se isentou de discorrer mais detidamente sobre tais questões e se restringiu ao ponto da polêmica que lhe interessava: a organização de uma escola normal de teatro. Para isso,

[r]enunciou à discussão de questões literárias insinuadas por Macedo [...]. Silenciou, portanto, sobre os efeitos perlocutivos próprios do teatro, sobre a concepção horaciana de literatura, sobre as relações entre a sociedade e arte, pontos, todos eles, acerca dos quais poderia discorrer com autoridade [...]. (LUZ, 2012, p. 73)

Todavia, o “comedimento” de Machado não foi o suficiente para encerrar a polêmica. Macedo Soares retomaria o debate em um artigo publicado em 19 de dezembro de 1861, no qual, sem se reportar diretamente à resposta dada por Machado, manteve seu posicionamento sobre o gênero em questão, reafirmando: “O teatro é uma empresa

industrial, que vive de capital ajudado pelo trabalho”. Não seria uma troca de mercadorias, mas “uma troca de produtos por serviço de uma ordem elevada”, que só seria possível através da ação individual livre e, conseqüentemente, sem a ação do governo, visto que por sua natureza o teatro não poderia estar submetido ao “regimen de autoridade” (SOARES, 1861b, s.p.).

Ademais, Macedo Soares reforçou ser contrário à tutela governamental porque, a seu ver, o governo “toma[va] para si o direito de dar regras, de impor condições, de estabelecer obrigações penosas e odiosas restrições à liberdade industrial” (SOARES, 1861b, s.p.), o que contribuiria para a penúria do teatro nacional. Para validar suas colocações, recorreu ao pensamento de John Stuart Mill (1806 – 1873). Em seu livro *Princípios da economia política*, escrito em 1848, Stuart Mill determinou o **princípio do *laissez-faire*** ou a não-interferência do governo – o que não implicaria a ausência total do Estado –, que pode ser sintetizado no entendimento de que a atuação governamental poderia apresentar aspectos bons e ruins, que teriam como critério principal o efeito sobre a liberdade individual.

Em síntese, tal princípio procurou delimitar a esfera que seria da competência do governo. Assim, se a interferência governamental restringisse essa liberdade, ela seria considerada como ruim; se ampliasse a liberdade do indivíduo, então, seria boa. Partindo desse pressuposto, o economista britânico asseverou que

[u]m povo no qual não há nenhum hábito de *ação espontânea em prol de um interesse coletivo* – que costuma esperar que o governo o comande ou o empurre em todos os assuntos que envolvem interesse coletivo –, *um povo que espera que o governo faça por ele tudo*, afóra aquilo que é questão de simples hábito de rotina, *tal povo só consegue desenvolver metade das suas faculdades*; a educação desse povo é falha em um dos seus elementos mais importantes. (MILL, 1983, p. 400)

Esperar, por conseguinte, pela ação governamental seria negligenciar a ação que deveria partir dos indivíduos, sem o que estes que sairiam prejudicados. A criatividade, a originalidade, a individualidade, a iniciativa, seriam caracteres postos em risco a depender do grau de intervenção do Estado. A partir daí é que Macedo Soares reforçaria ainda mais seu posicionamento, considerando como ruim a subvenção do teatro pelo governo. Ao criar um órgão de estrutura própria, como era a comissão citada anteriormente, o governo apenas estaria ampliando sua força de interferência, e o “regimen de subvenções” seria “altamente funesto” para os interesses da cena dramática no país,

pois minaria a liberdade de expressão dos indivíduos que nela atuavam. Ademais, esperar que, com tal intervenção, o teatro nacional melhorasse era, a seu ver, abrir mão do progresso social, “a primeira condição e talvez a garantia única do bem-estar dos indivíduos e portanto da felicidade da nação” (SOARES, 1861b, s.p.).

Para solucionar tal impasse, Macedo Soares propõe que, além de se permitir a liberdade e a concorrência entre os teatros, fosse também promovido o estímulo através de prêmios concedidos por um júri especializado, formado por literatos que fossem de “confiança do público”. O crítico não aprofundou essa proposta, destacando apenas o fato de que, para a composição de tal júri, fossem levadas em consideração as obras, e não os nomes dos autores, pois naquelas se veria o talento fomentado pelo trabalho, pelo estudo e pela reflexão – tríade tão valorizada por ele.

Assim como as liberdades política, individual e econômica eram fundamentais para o progresso social na visão de Stuart Mill, a livre concorrência para o aprimoramento do teatro nacional também o era para Macedo Soares, que, mais uma vez, recorrendo ao economista britânico, enfatizou a necessidade de “deixar livre a ação individual”. Isso deveria estar no rol de interesses do Estado, caso essa instância quisesse alcançar “todas as prosperidades”.

Finalizado e publicado o artigo de 19 de dezembro, Macedo Soares logo tornou pública o que seria uma espécie de extensão de suas colocações, e no dia 20 de dezembro de 1861 viu-se estampado no *Correio mercantil* mais um texto seu dedicado à questão da subvenção ao teatro. Contudo, o crítico dirigiu-se mais diretamente a Machado de Assis, reforçando que “[a] doutrina da concorrência, aplicada à espécie, não prejudica o ponto essencial da questão, é ao contrário a única que pode solvê-la” (SOARES, 1861c, s.p.).

Para tanto, defendeu certa concepção horaciana de arte, ao afirmar que tanto o sentimento estético quanto o sentimento moral se conjugariam num único elemento civilizador, pois “s[er]iam ambos humanos, enra[i]za[ndo]-se ambos na alma e faze[ndo] igualmente bater o coração”. O teatro, considerado um elemento civilizador, concorreria “igualmente com a moral e a filosofia para o desenvolvimento das faculdades” (SOARES, 1861c, s.p.) do homem; logo, à arte dramática caberia a tarefa de ensinar ao mesmo tempo que deleitasse o público. Por isso, haveria a necessidade de enxergar a dependência entre a arte e a empresa industrial no âmbito do teatro para este existir e se desenvolver.

O crítico ainda assinalou a relação entre o público e a obra, ao afirmar que aquele saberia apontar com mais sabedoria quais os

melhores artistas, bem como concordou com Machado ao reforçar que “ideias não são mercadorias”. No entanto, repetiu que, ainda assim, o teatro era uma empresa industrial e, como tal, “deve[ria] ser remunerado pela liberdade e não pelo governo” (SOARES, 1861c, s.p.).

Macedo Soares também evidenciou a força de atuação da dramaturgia estrangeira, “já bem constituída e numa escala importante” (SOARES, 1861c, s.p.), contra a qual não se podia lutar. É natural que ele chamasse a atenção para essa questão, ainda que ligeiramente, pois, desde a vinda da família real para o Brasil, o repertório teatral estrangeiro, sobretudo o proveniente da França, sempre esteve presente nas casas de espetáculo desse período. Isso se deveu também à intensa atividade tradutória desenvolvida no Oitocentos, que fez com que a produção nacional fosse suplantada pela estrangeira, visto que “os empresários teatrais visavam ao lucro através das representações de peças estrangeiras que foram sucesso no exterior e que eram representadas no idioma de origem e em tradução” (FERREIRA, 2004, p. 53).

Para finalizar seu artigo, Macedo Soares cita o economista belga Gustave de Molinari (1819 – 1912), para quem o “monopólio do governo” resultava em um mau e caro serviço, sobretudo se não tinha concorrência a temer, para reafirmar os benefícios resultantes da concorrência para o teatro brasileiro: a barateza e o progresso. Machado de Assis, por sua vez, não se sentiu animado para prolongar a contenda, pois, para ele, não se chegaria a lugar algum com aquela discussão. No artigo que escreveu para a sua coluna semanal do *Diário*, em 24 de dezembro de 1861, Machado pôs fim à polêmica, mostrando que não tinha sido convencido pelas colocações de Macedo Soares, “apesar do seu talento e de sua ilustração”. Dessa maneira, o debate em torno da subvenção ao teatro foi encerrado:

[...] sem que houvesse uma superioridade flagrante de qualquer um. Macedo Soares era um grande advogado e sabia utilizar muito bem os argumentos. O próprio Machado de Assis, no último artigo da série, afirm[ou] seu respeito pelo contendor e prop[ôs] o fim do debate, certo de que não se chegaria a lugar algum. (MACHADO, 2001, p. 243)

O que vale destacar dessa querela é a intenção que os dois críticos deixaram transparecer em seus posicionamentos: a melhoria e a promoção da atividade teatral no país. Apesar das divergências a respeito do subsídio do governo e da concepção de teatro defendida por cada um, tanto Macedo quanto Machado acreditavam que o teatro, assim como a arte em geral, era um instrumento civilizador, que mediaría possibilidades de transformação social por meio dos palcos. Assim, era preciso que a dramaturgia nacional se consolidasse

a fim de também contribuir para o progresso da nação. Além disso, a série de artigos que fomentou a contenda contribui para se entender melhor a situação do teatro brasileiro de então e os interesses que estavam em jogo. Observamos ainda um dos eixos da crítica macediana, ao ser posta em paralelo com a de Machado: a preocupação com os rumos da atividade teatral, com a qualidade das peças e consequente contribuição maior ou menor delas para o processo civilizatório da sociedade, com a liberdade de expressão e com a questão do acesso à arte teatral, que deveria ser facultado a todos.

Assim, revelamos aqui dois escritores preocupados com o destino que poderia tomar a atividade artística no Brasil, apresentando aí certa responsabilidade moral ligada à promoção de um cenário artístico – sobretudo literário – brasileiro em formação, que buscava firmar-se pela originalidade e autonomia. Tal responsabilidade levaria os dois críticos à breve querela a respeito da subvenção do teatro brasileiro aqui tratada.

Como vimos, em síntese, Machado era a favor da proteção governamental para o cenário dramático, enquanto Macedo Soares era contra. Para este, tal proteção impediria o progresso da dramaturgia no país, haja vista a obstrução que a referida subvenção causava à livre concorrência, necessária para o aprimoramento dessa arte no Brasil. Machado, por sua vez, não viu com bons olhos esse posicionamento, pois, para ele, o teatro não era uma indústria a se submeter às regras do mercado; logo, o escritor confrontou a tese liberal exposta por Macedo, já que enxergava uma missão formadora e reformadora no teatro brasileiro, bem como o seu caráter edificante, que parecia não coadunar com as leis do mercado. Assim, o apoio estatal era necessário para que essa instância artística crescesse e se tornasse independente.

Para Macedo Soares, no entanto, o apoio estatal apenas mantinha o atraso e a penúria em que se encontrava o nosso teatro, pois o que se via com isso era a má atuação dos atores, a preguiça dos diretores, a encenação de peças consideradas ruins. Além disso, o crítico ainda salientou o fato de que o governo não possuía autoridade para definir quais obras seriam representadas ou para guiar o gosto do público. A seu ver, o governo apenas impunha condições que inibiam a liberdade, a criatividade e a iniciativa artísticas, barrando, consequentemente, o progresso social. O crítico ainda tratou de questões como as premissas poético-horacianas a respeito da arte, a relação entre público e obra, a forte presença da literatura dramática estrangeira, sobretudo a francesa. Todavia, Machado não se mostrou disposto a dar continuidade à contenda, renunciando à discussão sobre as questões

insinuadas por Macedo Soares e insistindo no seu posicionamento: a defesa de uma “escola normal de teatro”.

Assim, então, finalizou-se a polêmica sem que houvesse um vencedor. Mais uma vez, tais divergências apenas os aproximam no tocante à preocupação com os rumos que a arte no Brasil deveria tomar, com as possibilidades de acesso a ela e com o refinamento cultural e intelectual necessário para a sociedade brasileira. Por fim, o que podemos observar é que esses entrecruzamentos de ideias que Macedo e Machado nos revelaram reflexões pertinentes que se voltaram para o delineamento da nossa identidade literária e que mereciam atenção.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Disponível em: <https://machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Comentarios%20da%20Semana,%201861.htm>. Acesso em: 20 out. 2023.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a. 3v. v. 1.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b. 3v. v. 3.
- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*: tomo II, 1870 – 1889. Coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- FERREIRA, Eliane F. C. *Para traduzir o século XIX*: Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2004.
- GRANJA, Lúcia; CANO, Jefferson. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Comentários da Semana*. Organização, introdução e notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: UNICAMP, 2008.
- LUZ, Eduardo. *O quebra-nozes de Machado de Assis*: crítica e nacionalismo. Fortaleza: Edições UFC, 2012.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária durante o Romantismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2001.
- MILL, John Stuart. *Princípios de economia política*: com algumas de suas aplicações à Filosofia Social. São Paulo: Abril Cultural, 1983. v. 5. (Os Economistas).
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1972.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570 – 1908. São Paulo: EDUSP, 1999.
- SOARES, Macedo. O teatro, a concorrência e o governo. *Correio mercantil*, Rio de Janeiro, n. 330, dez. 1861a.
- SOARES, Macedo. O teatro a concorrência e o governo II. *Correio mercantil*, Rio de Janeiro, n. 335, dez. 1861b.
- SOARES, Macedo. O teatro, a concorrência e o governo. *Correio mercantil*, Rio de Janeiro, n. 336, dez. 1861c.

PERSONAGENS FEMININAS EM *MEMÓRIAS DUM DOIDO*, DE A. P. LOPES DE MENDONÇA

Julianna Bonfim

Antônio Pedro Lopes de Mendonça (14/11/1826 – 08/10/1865), ou simplesmente A. P. Lopes de Mendonça, como ficou conhecido no meio literário, foi um romântico – na melhor e mais revolucionária acepção da palavra – cuja inquietude parecia motivar a sua escrita. De origem pobre, “filho de suas obras” (PATO, 1877, p. 103), conforme Bulhão Pato ressalta em *Sob os ciprestes*, sustentava-se com os seus escritos. A palavra, mais do que seu meio de subsistência, era o seu instrumento de combate, a sua trincheira contra as desigualdades sociais.

Nas *Memórias de literatura contemporânea* (1855), o próprio Mendonça comenta o esforço que teve de fazer para, desamparado de família e de tudo que era, merecer algum espaço entre os escritores de Lisboa:

O mundo só se lembra das agonias do escritor, quando elas se terminam por uma sanguinolenta catástrofe. [...] O pouco que sou, devo-o à energia da minha vontade e à estima de alguns raros amigos: mais desgraçado do que Savage, nem mesmo achava às vezes nas ruas o papel que devia receber as minhas inspirações. E que importa ao mundo como eu me criei, e se sofri? Nem quero que se importe: não lhe peço desculpa, porque tenho consciência do que valho. (MENDONÇA, 1855, p. VIII-IX)

Sua origem social possivelmente garantiu-lhe um olhar sensível a questões para as quais alguns escritores preferiam não se voltar, como lugares não dignos de serem descritos, personalidades condenáveis e excessivamente humanas que não agradariam o público-leitor de folhetins. A maneira como Mendonça trata suas personagens femininas não foge à regra.

Debruçar-nos-emos, neste trabalho, sobre a maneira como o autor retratou as mulheres em sua obra mais famosa, *Memórias dum*

doido (1849 – 1859), folhetim com duas edições em vida: a primeira versão saiu em folhetim na *Revista universal lisbonense*, entre 1849 e 1850. A primeira edição em livro data de 1850, mas em 1859 foi refundida e novamente publicada pelo autor. Houve edições póstumas: a terceira, publicada sem data precisa, na década de 1920; houve ainda a quarta, de 1982, publicada por José Augusto França – edição crítica, comparativa das duas primeiras edições –, e uma quinta, uma edição crítica que eu Sérgio Nazar David publicamos pela EdUERJ em 2022.

Nas *Memórias de literatura contemporânea*, Mendonça não deixa dúvidas a respeito de seu pensamento sobre uma função formativa e, por vezes, civilizacional dos romances: “Os romances podem, dentro da sua esfera, doutrinar o espírito das gerações, tornarem-se um elemento de propaganda intelectual” (MENDONÇA, 1855, p. 102). Tendo em vista sua obra, entendemos que aqui ele fala de como o romance pode ser uma forma de fazer refletir, criticar a sociedade em que se vive.

O romance, para ele, era uma forma de levar reflexão sem que fosse preciso advertir a esse respeito, mas fazê-lo através da própria narração, dos acontecimentos que compõem a leitura da trama. Era uma maneira de promover o pensamento crítico sem ser panfletário.

O poder reflexivo do romancista, o tacto em discriminar as paixões e conhecer os homens, prova-se exuberantemente, no decurso da narração, e no diálogo, sem que ele insista em largas dissertações e em calculadas perífrases. Os caracteres principais desenham-se progressiva e lentamente, até se descobrirem do todo, e sem esforço, em presença dos factos. (MENDONÇA, 1855, p. 300)

O enredo das *Memórias* se passa na Lisboa do séc. XIX – contemporânea ao autor – e conta a trajetória de Maurício, um jovem rapaz, idealista e impulsivo, que, por isso mesmo, não encontra um lugar naquela sociedade de aparências. Pela semelhança com a personalidade do autor, as *Memórias* já chegaram a ser referidas como uma espécie de autobiografia. O desajuste social do qual sofria Lopes de Mendonça (o qual chegou a ser internado num manicômio e lá faleceu) é também a mais marcante característica de Maurício, o que explica a confusão entre criador e criatura, tese defendida por Monteiro (2010, p. 154), que afirma estar Lopes de Mendonça “escondido no narrador de *Memórias de um Doido*”. O romance parece enquadrar-se no que Monteiro chama de

um romance autodiegético, como frequentemente sucede nas novelas contemporâneas deste período, invadidas de subjetivismo, onde o “eu” que fala, protagonista da ação, se dá também como o autor

do livro, confundível com o *autor real* (coberto por anonimato), [...] em estilo conversacional com o leitor. (MONTEIRO, 2017, p. 155-156)

Era um projeto inovador de A. P. Lopes de Mendonça retratar a contemporaneidade, intenção que está marcada no subtítulo da primeira edição, conforme assevera Ofélia Paiva Monteiro (2017, p. 162): “As *Memórias dum Doido*, de António Pedro Lopes de Mendonça (1827-1865), trazem desde a primeira edição (1849) o subtítulo de ‘romance contemporâneo’, a assinalar a novidade de um projeto ficcional assente em circunstâncias hodiernas”. Ainda de acordo com Monteiro, “o comentário *reflexivo* ou *informativo*, por vezes longo, quase sempre na voz dos narradores, é outra via que estes pioneiros do romance de atualidade largamente utilizam para nos dar sua visão crítica do processo social” (MONTEIRO, 2017, p. 178).

A “loucura” referida no título da obra era o não-lugar, o desajuste: só mesmo sendo doido para – sem posses, sem título, sem nada – pretender algum reconhecimento naquela sociedade.

O livro é, nesse sentido, plenamente representativo do Romantismo português como o entendem os principais teóricos: mais do que simplesmente um fenômeno estético ou uma escola literária, mas um “facto social, paidêutico, formativo e filosófico, do que um facto exclusivamente artístico” (FERREIRA, 1985, p. 18).

Löwy (1995, p. 26), citando Ernest Fischer, em *A necessidade da arte*, afirma que o romantismo é “um movimento de protesto – de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, o mundo das ‘ilusões perdidas’”.

Aderimos à concepção de Löwy sobre o que seriam as bases do Romantismo:

Para nós, o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Podemos dizer que, desde sua origem, o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do “sol negro da melancolia”. (LÖWY, 1995, p. 28)

Esse conceito de romantismo é, por si, político. Logo, os autores que o propugnaram elaboraram obras inescapavelmente políticas. A. P. Lopes de Mendonça, com suas insatisfações e seu inconformismo, representa bem o intelectual romântico, o literato naquele mundo pós-revolução e entre revoluções, que, apesar de ter uma colocação e uma carreira, sentia-se como um sem lugar, e o protagonista de *Memórias de um doido* é exemplar desse “indivíduo problemático” que

busca uma vida que transcenda o valor de troca que movia a sociedade oitocentista.

Foi necessária essa contextualização a fim de apresentar brevemente as ideias do autor estudado, entretanto, nosso foco neste trabalho é a forma como as mulheres foram representadas por esse autor que olhava para os sem-lugar. Debrucemo-nos sobre as personagens femininas da obra – apenas três, cujas personalidades nos são apresentadas exclusivamente por meio do olhar masculino (além do narrador, de Maurício e seus amigos, por carta). Maurício fracassa em suas três investidas amorosas: Paulina, que o amava e com ele vivia, mas que ele abandona; a viscondessa de..., mulher rica e poderosa, que se revela, na ótica do narrador, ardilosa; e Madalena, cujo destino já estava traçado ao lado de outro homem.

O primeiro capítulo, “A procissão de Corpus Christi”, vale-se desse evento religioso para escancarar diferenças e papéis sociais. O evento tem – sob a perspectiva mendonciana – um caráter funcional, o qual não está relacionado ao rito religioso, mas à ostentação de poder:

A procissão, a nosso ver, atinge dois fins do mesmo modo importantes no bastardo regime [Regeneração] que por tantos lados se prende ainda às obscuridades e misérias do velho absolutismo: satisfaz a uma tradição e **oferece um pretexto para que os barões velhos e novos se arriem com as suas vistas condecorações, dando pasto à vaidade que os caracteriza.** (MENDONÇA, 2022, p. 30. Grifo meu.)

Mendonça ressalta que, para as mulheres, a procissão foi, por muito tempo, uma das raras oportunidades de participar da vida social, interessante observação a respeito da mudança de costumes entre um e outro regimes de governo:

Lisboa só depois do governo liberal é que consente que o sexo feminino passeie nas ruas, frequente os passeios, suspire pelos bailes, e escabeceie melancolicamente nas filarmônicas, ouvindo *duetos* desafiados. As mulheres só apareciam nas procissões e nas igrejas. (MENDONÇA, 2022, p. 30)

Na procissão de Corpus Christi – evento social mais que religioso – as mulheres, que há pouco não podiam sair em público, tinham a oportunidade de desfilarem o melhor de sua *toilette* para a sociedade lisboeta, e a alta classe tinha a chance de esbanjar riqueza, a despeito do povo que se espremia às margens do cortejo. É nessa procissão que somos apresentados a Maurício, justamente no momento em que contempla a mulher por quem está perdidamente apaixonado: a viscondessa de...

No momento em que passava, rápido como um sonho, um trem magnífico, decerto pertencente a um personagem da alta sociedade, pelo bom gosto dos adornos e pelo aspecto arrogante dos cavalos que espumavam na carreira, um mancebo aproximou avidamente a cabeça, lançou um **olhar febril** à mulher que olhava com indiferença quase desdenhosa os espectadores e bradou com expressão apaixonada: “É ela!” (MENDONÇA, 2022, p. 31. Grifo meu.)

A expressão “olhar febril” é reconhecidamente uma das maneiras como era referido, no século XIX, o desejo sexual. Note-se, então, que a natureza do sentimento que Maurício nutre por essa mulher, tão distante dele em vários aspectos, era mais carnal do que efetivamente amorosa. Ele sabe, inclusive, da impossibilidade da realização desse desejo. Ao mesmo tempo em que reconhece “é ela!”, demonstra a consciência do impasse amoroso:

O gesto e a palavra resumiam um desses dramas pungentes de íntima poesia, que vivem escritos no coração dum homem e que só podem compreender as inteligências superiores, desterradas pelo destino a uma posição obscura e inferior à sua ambição e ao seu talento. (MENDONÇA, 2022, p. 31)

Já aqui se apresentam indícios da personalidade de Maurício, os quais serão os principais responsáveis por levá-lo à loucura. O narrador apresenta esses dois personagens – Maurício e a viscondessa de... – durante a procissão de Corpus Christi, deixando pistas sobre suas personalidades, contudo sem quebrar a ação narrativa – que só é, finalmente, interrompida para dar uma explicação a respeito do comentário anterior, sobre a “posição obscura e inferior” do rapaz em relação à amada:

É que aquele mancebo, **pobre, ignorado e perseguido pela miséria**, amava uma mulher **rica, nobre e poderosa**; é que entre eles havia um abismo, que só um milagre do destino poderia fazer desaparecer; não eram só as distinções sociais que separavam aquelas duas existências, um outro sentimento que vive quase sempre unido aos dotes de uma alma altiva – o orgulho. (MENDONÇA, 2022, p. 31. Grifos meus.)

A escolha vocabular do autor evidencia a antítese entre os dois, o abismo social que os separa, e apresenta um amor irrealizável, bem ao gosto do público leitor da época. O rapaz não teria sequer a chance de se aproximar daquela mulher inalcançável, que, por sua vez, de cima de seu pedestal, também não voltaria sua atenção a um tipo como ele. Mas o orgulho e a ambição são traços marcantes da personalidade de

Maurício. Sempre movido por eles, o moço age muitas vezes por impulso incontrolável, o que vai gerar vários momentos de tensão narrativa.

Em seguida, revela-se para nós, então, que a primeira vez que os olhos de Maurício deram com a imagem daquela mulher tinha ocorrido tempos antes, num camarote de teatro, da mesma maneira, ao longe e totalmente fora do seu alcance:

Dum banco do teatro vira um dia num camarote uma donzela vestida de branco e que realizara num relance todas as vagas ideias que ele formava de uma formosura angélica e inocente. Apenas a viu sentiu essa comoção elétrica, sintoma de um amor profundo, veemente e exclusivo.

Mas o que era ele, zero social, para poder levantar os olhos para essa mulher e dizer-lhe: “Amo-te, como amo a Deus, como amo a glória, como amo as magnificências da Natureza!” (MENDONÇA, 2022, p. 32)

A paixão do protagonista por ela, até então, é apresentada com todos os ingredientes típicos de um folhetim romântico. À primeira visão, o rapaz é transportado e envolvido por uma atmosfera completamente idílica, como indicam as palavras escolhidas para representar o momento: donzela, vestida de branco, formosura angélica e inocente. Ainda que Maurício, na procissão, a olhe com um “olhar febril”, que, de certa maneira, rompe sutilmente as expectativas de pureza com que o leitor estava acostumado, a primeira impressão que teve foi de um ser etéreo e inalcançável.

A descrição aproxima-se, portanto, bastante da “mia senhor”, personagem fundamental das cantigas de amor da Idade Média, época muito apreciada pelos românticos, sobretudo os da segunda fase, na qual Mendonça se enquadra. Para Massaud Moisés, esse apego à época medieval se dá pela sensação de que, nesse momento histórico, encontravam-se valores perdidos na sociedade oitocentista, como ingenuidade, pureza, lirismo, inocência, misticismo e espiritualismo (MOISÉS, 2013, p. 173).

Ademais, como entender como exagero a paixão à primeira vista, temática tão comum nos romances oitocentistas, quando as mulheres “de família” mal eram vistas? Ao estarem sempre resguardadas em casa, era de se esperar que a aparição, unida ao ideal romântico que pairava sobre a juventude, fizesse florescer um encantamento arrebatador. As mulheres não eram vistas, eram fruto da imaginação, conforme José Augusto França comenta na introdução à quarta edição das *Memórias dum doido*, “a alienação do herói era, afinal, alienação geral, da sociedade – psicológica ou ideologicamente” (MENDONÇA, 1982, p. 47).

Ainda na procissão, a viscondessa sequer toma conhecimento da presença de Maurício. Segue-se então uma divagação a respeito da sociedade portuguesa, fruto do olhar observador de Mendonça, e seus apontamentos acerca das ostentações da elite local. Segundo o narrador, Maurício, apesar de não sentir vontade de pertencer àquele cenário de luxo, lamenta que isso seja motivo da distância entre ele e a amada, assim como o contraste entre ele e a multidão, que o fazia sentir a própria “pequenez”, “humilhado pelo luxo” (MENDONÇA, 2022, p. 33). Sentia-se esmagado por aquela exibição e deprimia-se, como observador daquela cena, sabendo dos empecilhos que cavavam o abismo entre ele e aquela mulher.

Suas divagações são interrompidas por um homem que lhe pergunta se vai à casa de jogos, a que ele responde “Hoje mais do que nunca!” (MENDONÇA, 2022, p. 33). Passional, o rapaz arriscava muito no jogo, como forma de distrair-se do amor que não atingiria. Na mesa de jogo ele perde todo o (pouco) dinheiro que tinha levado e acaba impelido a tomar um empréstimo ao banqueiro.

O capítulo seguinte passa-se numa casa de jogos, durante uma noite de jogatina entre cavalheiros, no boêmio bairro da Alfama. Mais uma vez, Lopes de Mendonça utiliza-se do contraste para ressaltar a ideia da diferença e denunciar hipocrisias. É irônico verificar como ele descreve a casa de jogos se contrapomos esse discurso ao da descrição da procissão católica:

O jogo, numa sala, entre pessoas da alta sociedade, que se veem obrigados a **respeitarem-se** e a dissimularem as suas impressões, é bem diferente deste jogo, que **admite todas as classes**, que **aceita o dinheiro do rico e do pobre**, do ratoneiro e do mendigo, do filho de família e do **modesto operário**. (MENDONÇA, 2022, p. 35. Grifos meus.)

O que se depreende daqui está claro: a casa de jogos admite todas as classes sociais e iguala-as, pois o vício acolhe todo o tipo de gente. Em contrapartida, na procissão, onde havia de se esperar uma igualdade – a irmandade propugnada pelos preceitos cristãos –, há sobretudo divisão por classes. São ironias como essa que movem o pensamento e a reflexão social, política e estética deste livro e da escrita de A. P. Lopes de Mendonça. E ele será bem direto nesta crítica: “Não há nada que realize melhor a igualdade do que o vício” (MENDONÇA, 2022, p. 36).

Entre um e outro fato narrativo, é preciso atentar para os comentários do narrador, que versam sobre diversos aspectos. No capítulo em questão, por exemplo, empregam-se vários trechos descritivos.

Como entendia que o romance tinha o papel social de retratar, de alguma maneira, a própria vida, o autor sai, então, em defesa da descrição, estratégia textual criticada à época: “Queixam-se hoje dos romancistas, por serem minuciosos na descrição. É-se realmente injusto com esse gênero de talento que tanto contribui para **dar colorido e sentimento aos quadros da vida íntima**” (MENDONÇA, 2022, p. 39. Grifo meu.).

É essa característica que fará Mendonça merecer de Jacinto do Prado Coelho (1947, p. 246) o título de “representante de certo ‘realismo romântico’ na novela e no folhetim”, e, do mesmo teórico, o entendimento de que *Memórias dum doido* seria o primeiro representante da corrente realista, “filiada em Balzac e Eugénio Sue”, pela descrição minuciosa de caracteres e interiores, e principalmente “porque os novelistas, imbuídos de um idealismo humanitário, [passam a conceber] a novela como obra de alcance ‘filosófico’, estudo sério de tipos e problemas sociais” (COELHO, 1947, p. 248-249).

Com sua preocupação em retratar todas as camadas sociais, em sentido oposto aos romances que se voltavam quase exclusivamente às elites, Mendonça – em certa medida – antecipa tendências da corrente realista, que surgiria anos depois.

Maurício parte da casa de jogos, já de madrugada, e volta à casa, uma água-furtada na Alfama, onde encontra uma mulher adormecida, Paulina, a jovem com quem ele vivia, sem se casar. Uma vez mais, o contraste revelaria e sublinharia as disparidades entre o casal, representado pelo ambiente da casa: “Uma lamparina que alumia a imagem de Nossa Senhora, uma mesa coberta de papéis e de livros, revelavam **o amor do estudo no homem, a crença fervorosa na mulher**” (MENDONÇA, 2022, p. 42. Grifo meu.).

Paulina era a “mulher que ele arrancara ao seio de sua família, e que suportava com angélica resignação os caprichos frenéticos, os loucos acessos de sensibilidade, os mórbidos períodos de abatimento que agitavam a sua existência” (MENDONÇA, 2022, p. 42). Maurício já tinha perdido o interesse por ela, mas, ao mesmo tempo, sabia que abandoná-la seria uma sentença cruel a uma jovem que, sem se casar, foi morar com um homem. Olhando-a dormir, então, ele irrompe em lágrimas e soluços. Paulina acorda, e eles têm uma conversa em que ela se queixa: “Já não és para mim o mesmo que eras quando começámos a viver juntos! Estavas horas inteiras ao pé de mim! Passavas dias inteiros comigo! Agora vejo-te tão poucas vezes! Parece já que não te lembras que existo no Mundo!” (MENDONÇA, 2022, p. 43).

Ele hesita em confessar os motivos do seu desinteresse e faz referência novamente ao desejo sexual que o faz sucumbir, ao “fogo” que

“abrsa por dentro” e “deve assemelhar-se ao que devora no inferno os eternamente condenados” (MENDONÇA, 2022, p. 43). Ele se diz incompreendido, atado por “inflexível cadeia” – isto é, a obrigação de se manter ao lado da mulher que, pelas convenções sociais, desonrara.

Ela, resignada, chora, ao entender, pela reação indignada de Maurício, que ele pretendia abandoná-la. As diferenças entre o casal foram a justificativa para que isso ocorresse. Havia entre eles uma incompatibilidade incurável, que se exacerbava:

As alianças desiguais, na ordem moral, cedo se quebram, quando a chama do amor enfraquece. Paulina não compreendia a poesia, não via no seu amante senão um homem, e não a inteligência superior, que queria elevar-se, e que tantas vezes se perdia nas regiões sublimes do mundo poético. (MENDONÇA, 2022, p. 45)

Passada a paixão inicial do relacionamento, a incompatibilidade entre eles ficava muito evidente. E o narrador comenta sobre a dificuldade da realização do amor romântico:

Maurício, de braços cruzados, olhava-a com um olhar sossegado e quase adormecido. Meditava consigo mesmo quanto era difícil nos romances, mais ou menos completos, que atravessam a vida, encontrar duas almas que se compreendessem, que se pudessem amar com igual afeto, que se confundissem absorvidas na mesma adoração! (MENDONÇA, 2022, p. 97)

Maurício finalmente decide ir embora, resignado com o fracasso do relacionamento, não sem antes reconhecer a desgraça que se abateria sobre a vida daquela mulher, como consequência das suas atitudes:

– Olha, Paulina – disse Maurício – sei que mereço o teu ódio, nem posso, não é lícito atenuar **o crime que cometi!** Chora com lágrimas inconsoláveis o dia fatal em que me viste! Podias ser feliz, e **ficaste perdida para sempre!** Não era este coração que te podia amar como merecias! Odeia-me, podes odiar-me, mas acusa antes a fatalidade que me persegue! (MENDONÇA, 2022, p. 45. Grifos meus.)

A cena é bastante inflamada, e até considerada melodramática se analisada sob perspectiva atual. É por cenas como essa, de palavrório trágico e sentimental, que A. P. Lopes de Mendonça foi referido como ultrarromântico, o que talvez tenha feito aspectos importantes de sua obra – como a política – ignorados, encobertos pela falsa aparência de

mero romance “açucarado”. Essa qualificação simplista demonstra desconhecimento acerca da sociedade portuguesa oitocentista. Aos olhos do leitor atual, pode parecer patético, mas é preciso compreender aquela sociedade para saber que não se tratava de exagero, mas da realidade da vida de uma mulher. Paulina estaria de fato desamparada. Sua origem pobre não lhe garantiria uma viagem para um lugar longínquo onde pudesse refazer a vida apagando o passado, nem sequer conseguiria um casamento, por ter vivido já com outro homem. Maurício sabia disso e reconhecia sua responsabilidade.

Quanto a ele, estava, naquele momento, perdido financeiramente, tendo de “escolher entre a fome a infâmia”, e, aproveitando-se disso, propuseram-lhe que escrevesse por dinheiro panfletos que fariam seus ideais políticos, o que seria “subordinar a sua inteligência ao egoísmo de um partido e à vaidade de um homem” (MENDONÇA, 2022, p. 48). O rapaz finalmente estava ganhando certa fama com seus opúsculos de oposição e não concebia passar a escrever textos que contrariassem suas verdadeiras crenças.

Como, durante a discussão, Paulina sugere que ele aceite a proposta, ele se ofende e a ataca: “tu já não podes viver comigo mais um instante! És uma alma fria e vulgar, que não compreende o quanto é infame o homem que mercadeja com o que Deus lhe deu de mais sublime – a inteligência!” (MENDONÇA, 2022, p. 49). Nesse momento ele explicita o incômodo com a diferença intelectual entre os dois. Mas ela desconfia de outro motivo – outra mulher – o que ele confirma, tripudiando sobre o sofrimento de Paulina: “– Bem mo dizia o coração! Amas outra! – bradou Paulina com delírio. – E que te importa? [...] Amo-a porque é bela, porque, para ser amado, necessito de ser grande e poderoso! E hei de sê-lo!” (MENDONÇA, 2022, p. 50).

Da água-furtada onde Maurício rompeu a relação com Paulina, o narrador passa a um palacete. Entramos novamente no universo da viscondessa, onde, por meio da descrição, finalmente temos mais informações a respeito da misteriosa mulher por quem Maurício se havia encantado no teatro:

A viscondessa de*** era nem mais nem menos que a ninfa Egéria, mas menos casta e misteriosa, de um estadista, a que se ligara talvez um pouco pela vaidade que leva as mulheres a desejarem ver os Hércules fiando submissos a seus pés. Esta ligação, entretanto, tinha o seu tanto ou quanto financeira. Vendo-se viúva, arruinara-se com rapidez digna de um morgado perdulário, e não carecia menos das carícias que das liberalidades faustuosas do seu amante. (MENDONÇA, 2022, p. 52)

Evidencia-se que a viscondessa tinha um relacionamento de interesses com um homem poderoso e rico. Notemos que a caracterização dela em nada corresponde à da maioria das mocinhas românticas, o que caracteriza uma ruptura na idealização das personagens femininas dessa época. Enquanto Paulina viu sua vida ser arruinada em uma água-furtada, a viscondessa é descrita dentro de uma relação por interesse, estando com o amante por razões financeiras, de poder e de vaidade. O narrador segue nessa apresentação cruelmente sincera da personagem:

Seu coração tornara-se insuscetível de todas as nobres afeições, e apenas se revelava mulher quando podia, **simulando as aparências da paixão**, seduzir os amantes que umas vezes o cálculo, outras o desejo que acompanham uma natureza sensual e ardente, lhe faziam escolher no mundo que a rodeava. (MENDONÇA, 2022, p. 52. Grifos meus.)

A mulher dissimulava os sentimentos e as aparências, usando as emoções para seduzir. A descrição física que se sucede nos dá a saber que ela era uma bela mulher de mais de 30 anos:

A viscondessa passara já dos trinta anos. [...] A sua mão de uma brancura deslumbrante destacava na cor sombria do estofado: os seus cabelos, caindo numa desordem, muito graciosa [...] envolviam-lhe o rosto, que finalmente esboçado, e daquela cor pálida e transparente que deixa perceber o azulado das veias sob a epiderme [...]. Pareceria um anjo, para os que não estudassem **os seus olhos, que mudavam de cor às variações da luz e resplandeciam com aquele brilho felino [...] que quase sempre revela os pérfidos instintos do animal.** (MENDONÇA, 2022, p. 53. Grifo meu.)

Aparecem aí características que antecipam as atitudes da mulher que parecia um anjo a quem não olhasse atentamente nos seus olhos. O narrador pinta o retrato de uma mulher bela, porém traiçoeira, cujos olhos revelavam seu íntimo – desleal e dissimulado, comparando-a a um animal.

Segue-se à sua caracterização um momento em que o banqueiro, a quem Maurício devia dinheiro de jogo, vai à casa da viscondessa e lhe conta que aquele rapaz – que redigia panfletos políticos de oposição – se encantara por ela. Esta, vaidosa e visando a interesses políticos da elite, combina recebê-lo, com a intenção de dissuadi-lo a respeito de seus escritos. “Havemos de aparar as asas da avezinha, para que não remonte aos céus em arrojado voo” (MENDONÇA, 2022,

p. 54), disse a viscondessa, que já estava montando a armadilha para “converter” o jovem poeta ao seu partido.

Em seguida, Maurício chega ao palacete, e a mulher recebe-o com um olhar “penetrante, que talvez absorvesse a voluptuosa chama com que as feras magnetizam a presa antes de a despedaçarem nas sôfregas garras” (MENDONÇA, 2022 p. 54). Mais uma vez ela é comparada a um animal, perigoso e traiçoeiro, que “sabia gozar das amargas delícias que se sentem em praticar certos crimes” (MENDONÇA, 2022 p. 54). A viscondessa é descrita como alguém que enredou aquele e outros homens para satisfazer os próprios caprichos. O narrador mendonciano sempre dá a entender que ela tem prazer em seduzir.

É necessário, no entanto, levarmos em conta um fato crucial para a compreensão da descrição das personagens femininas de *Memórias de um doido*: elas não têm voz. Tudo o que sabemos a respeito delas passa pelo olhar masculino do narrador, de seu melhor amigo, D. Afonso, e no fim do grupo de rapazes com os quais se discutirá o destino dos personagens. A perspectiva masculina, mais que dominante, é única no livro.

O jovem sente-se enfeitiçado. E ela, sabendo de suas ambições literárias, pede alguns versos e elogia-lhe o talento. Então, Maurício – que desejava sobretudo o reconhecimento como poeta – torna-se, enfim, enredado, completamente “capturado” por aquela mulher. Novamente, o orgulho é a causa das más escolhas. O orgulho, que é “a doença moral que os anjos decaídos comunicaram a esses entes mais frágeis que vieram habitar a Terra” (MENDONÇA, 2022 p. 55). Há nessa cena uma inversão dos papéis: a viscondessa domina a conversa, sabendo que intimidava o rapaz, completamente entorpecido pela sua presença. Ele chega a “corar como uma donzela” (MENDONÇA, 2022, p. 56) diante da atitude sedutora daquela mulher, o que é uma interessante e sutil transgressão dos estereótipos de gênero.

Longe dali, no cemitério dos Prazeres, Paulina chora sobre o túmulo de seu pai e de sua mãe, a qual “sucumbira à vergonha de ver a filha abandonando o lar paterno para se entregar à devassidão e ao vício” (MENDONÇA, 2022, p. 58). Enquanto chorava, sonhava se vingar de Maurício, aparecendo-lhe “com flores na fronte, coroada pela sua ignomínia, rainha da devassidão e dos venais prazeres [...] **que para sempre a separava[m] do mundo**” (MENDONÇA, 2022, p. 59. Grifo meu.). Sua vida, caso seguisse o curso habitual dos afetos de então, estaria perdida. Afinal, se entregara a um homem sem se casar. Sem família, sem um homem em quem se apoiar, o destino que a aguardava era a prostituição. “O amor é apenas um episódio na vida do homem e resume toda a vida da mulher” (MENDONÇA, 2022, p. 61), palavras de Madame de Stäel, que o narrador cita, resumindo o drama de Paulina.

O sentimento de Maurício pela viscondessa era descrito como “uma *paixão nervosa e lasciva*, dessas que fazem correr com ardor o sangue nas veias e cujas visões abrasam o cérebro e exaltam os sentidos” (MENDONÇA, 2022, p. 61), ou seja, era realmente desejo sexual. Ansioso pela próxima visita, ele mal conseguia conter a ansiedade: “a sua agitação era extrema. Tinha febre” (MENDONÇA, 2022, p. 61).

D. Afonso, melhor amigo de Maurício, vai à sua casa e, ao vê-lo escrevendo poemas para a viscondessa, resolve alertá-lo sobre ela, contando-lhe tudo o que sabia daquela mulher, que ela era “mais infame do que as mulheres perdidas, que a história marcou com o ferrete da ignomínia” (MENDONÇA, 2022, p. 63). O amigo revela, então, que a filha da viscondessa morrera depois de a mãe rivalizar com ela e, segundo supõe, roubar-lhe o noivo. Maurício, decepcionado e enfurecido, decide confrontar a mulher diante de todos. A oportunidade seria um baile, a ocorrer na casa dela.

O jovem vai ao baile da viscondessa, por quem agora nutria sentimentos contraditórios, pois não a tinha esquecido. Desejava-a, mas odiava-a também, pelo que ela era, segundo o relato do amigo, D. Afonso: “pálido, com os cabelos em desalinho, com os olhos abrasados de paixão e de cólera, sentia o peito devorado pelos mais opostos sentimentos” (MENDONÇA, 2022, p. 72), é assim que ele aparece no palacete.

Em meio aos figurões que frequentavam a festa, Maurício a encontra e, entre insinuações, ela percebe que há algo de errado, quando ele, enfim, revela que soube do seu passado. Ela nega tudo e, diante de suas palavras, ele beija-lhe os cabelos. Mas as palavras de Afonso ainda ecoavam em sua cabeça, e o jovem apaixonado reconhece que não poderia superar aquela história, afastando-a de si: “devemos ficar estranhos um ao outro! [...] Entre nós não pode haver amor, nem ódio – seja apenas o esquecimento” (MENDONÇA, 2022, p. 74).

Com o baile terminado, a viscondessa outra vez desmente a história de D. Afonso e irrompe em prantos. Maurício, dessa vez, não é capaz de resistir àquela cena e a beija com paixão. Os beijos da viscondessa foram capazes de apagar da sua mente a imagem da filha morta pela vaidade da mãe, imagem que foi superada pelas “chamas da paixão”, e as “inebriantes carícias” (MENDONÇA, 2022, p. 77), que se sobrepuaram à decepção do rapaz: “A sinistra visão da filha imolada ao ciúme daquela mulher desvaneceu-se-lhe da imaginação. As chamas da sua paixão purificaram-na e entre inebriantes carícias esqueceu os seus sinistros pressentimentos” (MENDONÇA, 2022, p. 77). Na contramão dos costumes, Maurício cede aos impulsos do próprio desejo, que suplanta a consciência, a razão. Isso também o fazia “doido”.

Destacamos uma vez mais o emprego vocabular de Mendonça para dar conta do tipo de sentimento que Maurício nutria pela viscondessa, mantendo-se no campo semântico da paixão, da luxúria, do desejo – representado muitas vezes pelo fogo – que demonstrava a sua resignação diante da ânsia de ter aquela mulher.

Passa-se ao capítulo subsequente, em que lemos uma carta de Maurício a D. Afonso, na qual o rapaz confessa, enfim, o remorso por ter abandonado Paulina: “Como o voraz abutre, despedacei nas minhas garras a frágil pomba e arrancando-a às carícias de uma mãe adorada” (MENDONÇA, 2022, p. 81). Lopes de Mendonça utiliza-se mais uma vez da comparação com animais para representar, dessa vez, Paulina e Maurício. Paulina é simbolizada pela **pomba**, reforçando a imagem de mulher pura.

O narrador, como já ressaltamos, sequer se pretende imparcial, tecendo sempre comentários sobre as atitudes dos personagens. As certezas e os julgamentos, nas *Memórias*, chegam a vitimizar Maurício, sempre referido como uma vítima, não só da sociedade de aparências que o esmaga como das mulheres que terminaram por ser, sob essa perspectiva narrativa, sua ruína.

Ainda na carta a D. Afonso, Maurício reflete sobre o dilema entre razão e emoção, uma das bases da sociedade dos oitocentos, em que, em nome das aparências, era uma exigência reprimir as emoções: “Deveremos calar a voz da razão para os entregarmos imprevidentes e confiados, às delícias do amor?” (MENDONÇA, 2022, p. 80).

Mais adiante, ele lamenta ter sido enredado pela viscondessa e ter-se deixado levar pelos seus encantos, tão transtornado estava ao deixar Paulina.

O amor da viscondessa, que despontou no meu peito delirante e frenético, veio exacerbar a febre que me devorava! Tive a audácia de desprezar os teus conselhos e de contemplar as suas mãos manchadas pelo sangue e as suas faces aonde se viam ainda impressos os beijos dos seus amantes! [...]

Se a visses, como eu a vi, ao clarão das luzes de um baile [,] diria que era bela, divinamente bela essa mulher! (MENDONÇA, 2022, p. 82. Grifo meu.)

Maurício ao menos revela, para o amigo, que tinha o olhar apaixonado, que releva muitas coisas e deixa de perceber tantas outras. Na verdade, o que ele sabia a respeito daquela mulher era basicamente o que tinha visto no teatro e na procissão e o relato de D. Afonso, no qual ele acreditou sem duvidar. Contudo, apenas pelo tom da carta,

inferimos que Maurício foi finalmente desperto do torpor que a viscondessa lhe causava.

Ela seria apenas a segunda mulher com quem o passional personagem se envolveria. Continuando a leitura da carta, Maurício revela ao amigo que, tendo ido à igreja na Semana Santa, avistou

um **vulto** de mulher, de vestidos negros, com os olhos em alvo, com as mãos erguidas, com os lábios entreabertos e orando. Não poderia ter mais de 17 anos e a **sua formosura só poderia ser comparável a essas virgens com que o pincel arrojado de Murilo povoou os templos da sua encantada pátria**. (MENDONÇA, 2022, p. 82-83. Grifos meus.)

Era Madalena. Sublinhamos, de sua descrição, as palavras que, assim como nas primeiras aparições da viscondessa, relacionam a figura feminina a seres etéreos, de certa elevação espiritual. Diferente de Paulina – a mulher simples, pouco instruída – e da viscondessa – segundo o juízo do narrador, felina, traiçoeira – Madalena representava um ideal de mulher, mais um, e, como Maurício não a conhecia, essa imagem se mantinha: “uma **sombra**, esta imagem concebida em **vagos sonhos**” que habitava nele “com todos os prestígios do **mistério**” (MENDONÇA, 2022, p. 85. Grifos meus). Por isso mesmo, esse era dos três o amor mais impossível de se concretizar na vida do rapaz. Ela fora para ele “como uma visão”, “bela e ideal como um anjo” (MENDONÇA, 2022, p. 90) – sempre referida no campo semântico do sagrado, da ilusão, do irreal. Como nada sabia dela ainda, Madalena representava, diante de Maurício, a mulher “intocada pelo Mundo”.

Enquanto Maurício sonhava com a nova paixão, que apenas tinha visto na igreja, a viscondessa, de acordo com o narrador, ferida com o afastamento do amante, planejava uma vingança: neutralizar politicamente Maurício, oferecendo-lhe uma posição de adido em um lugar distante, afastando-o de vez da oposição que ele representava na sociedade portuguesa – sobretudo por meio dos panfletos que escrevia – para dar, assim, “direção menos perigosas às suas ideias” (MENDONÇA, 2022, p. 103). Mas ele, que já tinha sido alertado por D. Afonso sobre as intenções dela, ao receber a proposta, recusa-a, por meio de uma carta que, em poucas linhas, revelava sua indignação:

Apresso-me em agradecer a V. Ex.^a a notícia que acabo de receber. Aplaudiria o meu despacho se a não preferisse a obscuridade a posições que são muito inferiores ao meu merecimento. Retirado da cena política, e V. Ex.^a bem sabe os motivos que me levaram a dar esse passo, não me parece conveniente aceitar um lugar que seria atribuído unicamente ao favor do governo. (MENDONÇA, 2022, p. 103)

Houve no palacete da viscondessa um baile, no qual os convidados, representantes da aristocracia, teciam maldosos comentários sobre Maurício, por seus panfletos políticos que incomodavam a classe abastada que frequentava a casa da viúva. Ao chegar, não bastando a oferta da viscondessa, para ele, uma afronta, o rapaz avistou, num dos cantos do salão, a moça por quem tinha se encantado na igreja, que dessa vez não estava só, mas acompanhada de um jovem, que descobriríamos ser seu noivo. A imagem apenas fez aumentar a revolta do rapaz.

A viscondessa, ao vê-lo, confrontou-o – “como se atreve a por os pés em minha casa depois da carta que me escreveu?” (MENDONÇA, 2022, p. 107), respaldada pelo barão de..., que a acompanhava. Maurício não mais resistiu e respondeu, acusando-a diante de todos:

Bem pode compreender os motivos que me levaram a recusar uma posição que não mereço. Ficaria desonrado se aos meus próprios olhos tivesse a fraqueza de aceitar o benefício de um tolo[,] implorado por uma mulher infame! (MENDONÇA, 2022, p. 107)

Após essa humilhação, o capítulo seguinte traz um longo desabafo de Maurício, em primeira pessoa, seguido da declaração de amor à moça por quem ele se havia encantado quando a viu orar na igreja, e culmina no lamento ao saber que ela já estava comprometida:

O culto da mulher acabou para mim quando ela ama outro. Toda a inteligência que não se apoia na experiência e na realidade há de sucumbir como eu sucumbo. [...] O tipo ideal, o anjo, a fada, que devia abrir-me os céus num sorriso, já não existe senão dentro do meu coração, para o torturar de um contínuo. (MENDONÇA, 2022, p. 113)

Notemos que o próprio Maurício reconhece a natureza ilusória daquele sentimento que tanto o angustiava e que até então não havia experimentado, já que o amor por Paulina se realizou, até que ele, já satisfeito, não mais quisesse; a paixão pela viscondessa terminou porque a ilusão se desfez completamente quando ele conheceu a “verdade infame”. Mas essa moça, Madalena, se mantinha **fada** e **anjo** nos seus pensamentos, posto que ele, como mal a conhecia, sequer sabia o seu nome ou conhecia sua voz.

A dificuldade na realização do amor com Madalena valorizava esse sentimento. É uma espécie de estímulo a esse tipo de herói, cujo caminho seguido, de acordo com Lukács (2000, p. 151-152), “não é mais do que uma realidade inevitável que torna mais difícil a realização do ideal; representa o desvio necessário sem o qual o objetivo

ficaria vazio e abstrato de um modo que não mereceria ser alcançado”. A dificuldade impulsionava Maurício e sua paixão.

Maurício, mais uma vez, sofre, aflito pela distância entre ele e a nova paixão. Seu lamento maior é não ter conseguido demonstrar o que sentia: “Não deploro o seu desprezo, suportaria resignado o seu abandono, perdoar-lhe-ia se me atraísse! Mas não me conheceu!” (MENDONÇA, 2022, p. 114). Ela representava o amor; para ele, o verdadeiro amor, que é “imagem mentirosa”, que se desfaz quando o alcançam, “flor formada pelo pensamento”, e que se desfolha se o pensamento a bafeja de perto, oásis fantástico, que apenas o viajante assoma às portas e desaparece como as nuvens açoitadas pelo vento abrasador do deserto. O amor, sob a ótica do jovem romântico, era esse sentimento sublime e inatingível, que se esvai quando realizado (MENDONÇA, 2022, p. 114).

O capítulo seguinte, intitulado “Otelo”, referência à obra shakespeariana, é constituído por mais uma carta ao amigo (D. Afonso). Nela Maurício parece prever o futuro: “Sinto que não terei longos dias de vida. Há almas que não resistem às agonias de um amor sem esperança” (MENDONÇA, 2022, p. 118). O rapaz fora ao teatro assistir à peça que dá nome ao capítulo e lá viu, outra vez, num camarote distante do seu, a sua **fada**, acompanhada do noivo.

O desfecho aproxima-se e D. Afonso, em carta a M***, amigo também de Maurício, conta que este por pouco escapou da morte. Ele justifica o comportamento do aspirante a poeta, ressaltando a exacerbada sensibilidade daquela alma e dizendo que “para esses talentos que vivem da sua própria substância, que se coroaram de glória e se veem abrasados de amor, longe da sociedade, o menor espinho se converte em profunda chaga” (MENDONÇA, 2022, p. 124).

Ao descobrir que se aproximava o casamento de Madalena, Maurício teve uma espécie de surto – “de furioso tornou-se alucinado, de alucinado [,] **louco**” (MENDONÇA, 2022, p. 124. Grifo meu.). D. Afonso vai visitá-lo, encontrando-o muito mal e abatido. Resolvem, então, sair e caminhar para espairecer e tentar melhorar o aspecto do amigo. No trajeto, porém, dão com uma igreja aberta, justo aquela em que Maurício vira Madalena pela primeira vez.

Numa cena dramática, os dois rapazes ouvem o barulho de carruagens e veem, se aproximando, numa delas, Madalena vestida de noiva: “quem podia prever que por um daqueles acasos misteriosos que não se compreendem o pobre mancebo havia de assistir à ruína das suas esperanças” (MENDONÇA, 2022, p. 126). Apesar da insistência do amigo em ir embora e tirá-lo dali, Maurício resiste e fica até o fim da cerimônia, torturando-se mentalmente, como se precisasse

testemunhar para crer que estava perdendo Madalena sem sequer ter tido a chance de trocar com ela qualquer palavra.

Terminada a cerimônia, quando os noivos iam embora, a carruagem que os levava perdeu o controle. Madalena gritou de pavor, e então Maurício atirou-se à frente do veículo e caiu desfalecido. A moça desceu da carruagem e, preocupada, perguntou a D. Afonso se o seu salvador resistiria. Ao ouvir sua voz, Maurício tentou falar, mas só foi capaz de entregar-lhe uma rosa suja de sangue, que Madalena pegou, indo embora em seguida, com lágrimas nos olhos.

Na edição de 1849, ao ser acudido pela, então, recém-casada Madalena, Maurício exclama, resignado, “Que podemos exigir demais, do que um olhar, uma lágrima? É tudo: é nada” (MENDONÇA, 1982, p. 284), frase que seria perpetuada como epitáfio na lápide do túmulo de A. P. Lopes de Mendonça, no cemitério dos Prazeres, em Lisboa.

No capítulo seguinte, “A arte e o coração”, ficamos sabendo que Paulina tornou-se atriz, grande favorita do público, e “as decepções do seu amor haviam inspirado a sua vocação artística” e que “nenhum sentimento havia naquela alma” (MENDONÇA, 2022, p. 130), de acordo com o narrador, resultado do desgosto gerado por ter sido abandonada por Maurício.

Ao saber que ele se encontrava enfermo, ela resolve ir ao seu encontro. Mas o juízo sobre ela muda: como a vida a havia endurecido, seu olhar agora era de “languidez lasciva” (MENDONÇA, 2022, p. 131). Ainda assim, a mulher que Maurício abandonara à própria sorte, ciente da possibilidade de que ela talvez tivesse que fazer “escolhas” cruéis, como enveredar pela prostituição ou passar fome, ficou ao pé da cama, orando por ele e velando seus últimos momentos.

O olhar inquisitório do narrador parece ameno sobre Paulina, que foi “arrancada do seio de sua família” por Maurício, e após ter sido abandonada por ele, torna-se uma artista. Ele chama às artistas “criaturas horríveis e deliciosas” (MENDONÇA, 2022, p. 129), e acusa-as de certa frieza: “fenômeno que assusta, que maravilha o entendimento; a atriz inspirada e elegante no tablado é insensível no camarim” (MENDONÇA, 2022, p. 129). Revela-se que Paulina era a favorita do público e estava mudada: se antes era referida como pura até que fosse viver com Maurício, nesse momento, atriz bem-sucedida,

havia na sua alma e no seu corpo **aquela ardente voluptuosidade que faz a alegria e o tormento do homem**. As decepções do seu amor haviam inspirado a sua vocação artística. Os homens não cessavam de a aplaudir; as mulheres da sociedade, que às vezes não são menos atrizes, no sentimento odioso da

palavra exaltavam o seu talento, caluniando a sua reputação. (MENDONÇA, 2022, p. 129. Grifo meu.)

O abandono a fez passar de mulher pura a uma espécie de *femme fatale*, cujos olhos, “**de uma languidez lasciva**, possuíam um poder a que nada resiste e que desde Aspásia¹ a Marion De Lorme² **domina os mais isentos caracteres**” (MENDONÇA, 2022, p. 131. Grifos meus).

Paulina é definida não pela sua personalidade, que em momento algum conhecemos, mas pelo efeito que causa. A nova posição social que ocupa, numa profissão em que mesmo as favoritas do público eram estigmatizadas, foi determinada pela atitude de Maurício ao abandoná-la à própria sorte. Percebemos nisso a reputação das atrizes no séc. XIX, representadas por Paulina: aplaudida – e cobiçada – pelos homens e aviltada pelas mulheres.

Em suas *Recordações de Itália*, no subcapítulo “História duma artista”, A. P. Lopes de Mendonça expôs sua perspectiva sobre como eram vistas as atrizes. A vida da artista era

uma magnífica epopeia de brilhantes desvarios, e de suntuosas devassidões. Viviam com fausto e grandeza, sorrindo à sociedade, **que as expelia do seu seio, afrontando a igreja, que lhes negava a sepultura, que as excomungava que as maldizia**, no púlpito. [...]

Existências condenadas, existências aplaudidas – no palco as palmas frenéticas do público, no salão as homenagens de todos os homens célebres, pelo génio, pelo nascimento, ou pela fortuna. [...]

Éreis então vós, ó artistas, os anjos revoltados contra a onipotência social. Pagáveis o desprezo com a ironia, a indignação com o escândalo. O que era para vós o dinheiro, a fortuna, as carruagens, e os móveis, os tapetes, e os estofos preciosos, as pedrarias deslumbrantes, todas as loucuras do luxo e do amor? [...]

Depois vinha a velhice, desaparecíeis do mundo expirando ignoradas e tristes. E que importa? (MENDONÇA, 2013, p. 241. Grifo meu.)

Talvez uma das raras exceções a essa sina maculada fosse Emília das Neves, atriz portuguesa do séc. XIX. Para a maioria das outras, a

1 Sofista, amante de Péricles, que viveu na Grécia antiga.

2 Protagonista do drama de mesmo nome de Victor Hugo, que conta a história de uma cobiçada cortesã francesa.

realidade da vida de artista era mesmo a condenação de uma hipócrita sociedade, que as aplaudia no palco para maldizê-las nos salões³.

Ainda que marcada pelo que seria a desonra, diferentemente do destino das mocinhas românticas que cometiam desvios de conduta – sobretudo no campo sexual –, Paulina não é castigada com a morte e ainda demonstra nobreza de caráter, ao manter-se ao lado do rapaz em seu leito de morte. É ela, das três mulheres que passaram pela vida de Maurício, justamente a que fica ao seu lado até o fim. É ela quem paga a dívida de Maurício, quando ele, moribundo, é cobrado pelo banqueiro de batota, fato de que ele, mesmo à beira da morte, se envergonha; uma vergonha motivada não pelo fato de ter sido a mulher que ele abandonou a fiadora de sua dívida, mas porque era uma mulher saldando a dívida de um homem, o que ele deixa bem evidente: “– Bem vês com que resignação suporstei este último golpe, diz Maurício. – Veio **o ouro de uma mulher salvar a honra de um homem**” (MENDONÇA, 2022, p. 297. Grifo meu.).

A mulher, logo após o gesto nobre e altruísta com aquele que foi a causa da sua desonra, chega a pedir perdão e demonstra culpa pela forma como ganha seu sustento, quando diz a ele “Compreendo a tua dor, mas não mereço o teu desprezo. Aquele ouro é mais que o meu sangue, é a minha infâmia!” (MENDONÇA, 2022, p. 133).

Já agonizante, Maurício, diante de Paulina, reconhece que quem deve pedir perdão é ele:

– Cala-te, Paulina – sou eu quem deveria implorar de joelhos o teu perdão, porque sem o meu fatal influxo, serias, – quem sabe – uma esposa afetuosa, – uma mãe extremosa –, um anjo destinado a consolar os tristes cá na Terra! – Não abrases a alma nesses ávidos sonhos de desenfreada sensualidade: vê como eu expiro sem esperança. (MENDONÇA, 2022, p. 133)

Após proferir essas palavras, ele entrega a D. Afonso uma carta destinada a Madalena, em que diz que morreu por ela.

A cena da morte de Maurício é cercada de muita dramaticidade. A finalidade do palavrório e dos excessos era encobrir os sentimentos íntimos, o desejo, condenável naquele tempo e que, portanto, não se podia assumir socialmente. Sonhar demais é o grande problema, enquanto reprimir as próprias paixões é tido como normalidade, e louco é aquele que procura seguir os próprios impulsos. O agonizante poeta cita Shakespeare:

³ Para mais, ver a biografia da atriz em *Emília das Neves* (2017), de Ana Isabel Vasconcelos (2017).

E Maurício, meio delirante, repetiu o terrível monólogo de Hamlet:

“Ser ou não ser, é esta a questão: se é mais doloroso à alma sustentar os assaltos e receber os pungentes golpes da cruel fortuna ou armar-se contra um oceano de paixões tumultuosas e dar-lhe fim, combatendo-as?”

Morrer é dormir, nada mais; e dizer que um sono põe termo às penas do coração e às mil dores que a Natureza deu por apanágio a esta carne! É um desfecho que se deve ardentemente desejar. Morrer – dormir – dormir! **Sonhar talvez – é esse o problema.** Que sonhos povoarão este sono, onde nos despimos do nosso invólucro terrestre! Eis o que suspende, eis o pensamento que faz que os sofrimentos tenham uma longa duração...”

Medonho era aquele **espetáculo**. (MENDONÇA, 2022, p. 131. Grifos meus.)

O penúltimo capítulo, “Últimas confissões de um doido”, posterior à morte de Maurício, é uma carta a Madalena. Nela, ele demonstra que manteve até o fim a sua imagem imaculada, o seu anjo: “acaso o anjo que voa nos espaços etéreos pode escutar a voz do humilde mortal que a desventura faz delirar?” (MENDONÇA, 2022, p. 136). O amor por ela purifica: “Amar a uma hora, um instante, eis a única aspiração que nos aproxima de Deus, que nos pode fazer compreender essa felicidade etérea, de que gozam os eternamente bem-aventurados” (MENDONÇA, 2022, p. 135).

O fim de Maurício, morrendo para proteger a amada, realiza o ideal romântico do amor inatingível e altruísta, que permanece quando fica no mundo das ideias.

Ante a insistência dos rapazes sobre o fim das mulheres da vida de Maurício, Mendonça “improvisa”: “Paulina canta em coros de um teatro”, Madalena ensina “a salve-rainha a três ou quatro crianças que amotnam a casa” e a viscondessa “desgasta diariamente alguns rosários” e “ouve irrevogavelmente a missa das 8” (MENDONÇA, 2022, p. 140).

O final é inconclusivo, de acordo com o próprio autor: “Saíram todos e estenografei esta sessão em que nada se concluiu, como acontece a quase todas as sessões deste mundo” (MENDONÇA, 2022, p. 141). De acordo com Ofélia Paiva Monteiro, o eu extradiegético do autor, ao dizer que simplesmente estenografara essa sessão, demonstra forte ceticismo e acaba concluindo que “a vida não vale a pena e a ficção é aleatória [...] criando no leitor um distanciamento do que foi narrado, pós-moderno *avant-la-lettre*” (MONTEIRO, 2010, p. 235).

A preocupação de A. P. Lopes de Mendonça com a reflexão, com o caráter transformador do romance em relação à sociedade, o

compromisso com a inovação e a crítica atestam a proeminência de sua obra, negando a “acusação” de ultrarromântico, que ele mesmo provavelmente recusaria. Ao contrário, para o autor, conforme expressa nas *Memórias de literatura contemporânea*, livro de crítica literária, “os romances podem, dentro da sua esfera, doutrinar o espírito das gerações, tornarem-se um elemento de propaganda intelectual” (MENDONÇA, 1855, p. 102).

Evidencia-se, ao longo de todo o romance, a crítica e a denúncia do autor a respeito dos costumes daquela sociedade e dos ritos de afetação e as aparências que a sustentavam. Maurício, o doido, o é pelo seu não lugar naquela sociedade, e naquele mundo que não era para o poeta, que, como disse Zorrilla, que o autor citou, “*es una planta maldita con frutos de bendición*” (MENDONÇA, 2022, p. 94).

A forma como Mendonça retratou, em *Memórias dum doido*, as três mulheres da vida de seu protagonista mais notável é representativa do pensamento dos autores progressistas da época e demonstra uma importante perspectiva a respeito daquela sociedade. Estão ali o amor romântico com resquícios de novelas de cavalaria; a lascívia que não podia ser assumida, mas transbordava em excesso de palavras e (o que, para os olhos da atualidade seria) exagero; o amor ideal inatingível e irrealizável. A quarta paixão de Maurício coincide com a de Mendonça: a literatura, que nos põe no lugar do outro como nenhuma outra forma de arte. Ver as mulheres pelo olhar de Mendonça é ver como elas foram entendidas naquela sociedade e quantas coisas se transformaram (e tantas outras permaneceram). Mas é também perceber que mulheres sempre foram diversas e complexas, muito além das mocinhas lânguidas criadas pelo cânone literário mundial. Um dos méritos das *Memórias dum doido* é que Mendonça criou mulheres com personalidades próprias, numa época em que, em muitas obras, elas apenas suspiravam. Com os estudos a respeito de sua obra, esperamos reposicionar esse autor no rol dos românticos portugueses dignos de serem lembrados, lidos, estudados.

REFERÊNCIAS

- BONFIM, Julianna de Souza Cardoso. *As recordações de Itália (1852 – 1853), de A. P. Lopes de Mendonça – uma obra política: edição e estudo crítico*. 2013. 344f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- COELHO, Jacinto do Prado. A. P. Lopes de Mendonça. In: SIMÕES, João Gaspar. (Org.). *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Ática, 1947. 2 v.
- FERREIRA, Alberto. *Bom senso e bom gosto (Questão Coimbrã)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. v. 1.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LUCÁKS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MENDONÇA, A. P. Lopes. *Recordações de Italia*. Lisboa: Typographia da Revista Popular, 1852-53.
- MENDONÇA, A. P. Lopes. *Memórias de literatura contemporânea*. Lisboa: Typografia do panorama, 1855.
- MENDONÇA, A. P. Lopes. *Memórias dum doido*. Edição crítica de José-Augusto França. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- MENDONÇA, A. P. Lopes. *Memórias dum doido*. Edição crítica de Julianna Bonfim e Sérgio Nazar David. Nota biobibliográfica e introdução de Helena Carvalhão Buescu. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. *Estudos garrettianos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo, Cultrix, 2013.
- PATO, Bulhão. *Sob os cyprestes – Vida íntima de homens ilustres*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1877.
- VASCONCELOS, Ana Isabel. *Emília das Neves*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017.

A CIRCULAÇÃO DA OBRA DE PAULO FREIRE NOS ESTADOS UNIDOS: O CASO DA *PEDAGOGIA DO OPRIMIDO*

Kamilla Corrêa Loivos

Introdução

O educador brasileiro Paulo Freire nasceu em Recife (PE) no ano de 1921. Foi professor de História e de Filosofia da Educação na Universidade de Pernambuco e teve suas primeiras experiências de alfabetização em Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1963. Sua visão da alfabetização como um processo de conscientização e capacitação do oprimido fez dele um dos primeiros brasileiros a serem exilados. Exilou-se primeiro no Chile, onde encontrou ambiente favorável ao desenvolvimento de suas ideias. Trabalhou em programas de educação de adultos no Instituto Chileno para a Reforma Agrária (ICIRA) e foi aí que escreveu seu trabalho principal: *Pedagogia do oprimido*. Trabalhou na Universidade de Harvard, foi consultor do Departamento de Educação do Conselho Mundial das Igrejas em Genebra, e de vários governos do terceiro mundo e da África, em especial. Em 1980, depois de 16 anos de exílio, voltou ao Brasil e foi professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em 1989, tornou-se Secretário de Educação da Cidade de São Paulo.

Entre as obras que publicou estão *Educação como prática da liberdade* (1967), *Pedagogia do oprimido* (1968), *Cartas à Guiné-Bissau* (1975), *A importância do ato de ler em três artigos que se completam* (1982), *Pedagogia da esperança* (1992), *Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar* (1993) e *À sombra desta mangueira* (1995)¹.

1 Fonte: www.paulofreire.org. Acesso em: 06 dez. 2023.

Não são poucos os estudos sobre Paulo Freire. Entretanto, os processos de tradução e de circulação de sua obra fora do Brasil ainda são pouco estudados. Neste trabalho, tratamos da circulação de sua obra descrevendo a atuação dos agentes que fomentam e/ou impedem a disseminação da *Pedagogia do oprimido* nos Estados Unidos.

Para compreender melhor a circulação do trabalho de Paulo Freire, tomaremos as ideias do estudioso belga André Lefevere. Vale lembrar que a proposta teórica de Lefevere se refere à circulação de obras que tradicionalmente se inserem nos polissistemas literários, e não nos polissistemas científicos. Contudo, assim como Cristina de Amorim Machado (2010, p. 21), acreditamos que “é possível migrar todos os conceitos aplicados a um sistema literário para um co-sistema científico, fazendo as adaptações necessárias”. E, também como Machado (2010, p. 21), neste artigo utilizaremos o termo “literatura” num “sentido lato, aplicando-se também à produção bibliográfica do sistema científico”, no qual acreditamos que a obra de Paulo Freire se insere.

André Lefevere: refração, reescrita, patronagem

No artigo intitulado “Mother Courage’s Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature”, Lefevere (2000, p. 233) argumentava que as “refrações [...] exercem um papel muito importante na evolução das literaturas”². O pesquisador definiu as refrações como adaptações de uma obra literária a um público leitor diferente do original, para influenciar a interpretação da obra. A tradução, a edição e a antologização de textos, a compilação de histórias da literatura e obras de referência, as biografias e as resenhas são refrações ou instrumentos que promovem a circulação de um texto literário e que influenciam o processo de canonização de obras e autores. E Lefevere (2000, p. 235) perguntava então: “como uma refração realmente funciona? E que implicações a refração poderia trazer para uma teoria da literatura?”. Em *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame* ([1992]2007), Lefevere aprofundou o tema e apresentou o termo “reescrita” para se referir às mesmas atividades, afirmando ainda que as reescritas se tornavam um (cada vez mais) tênue elo entre a “alta” literatura e o leitor não-profissional (LEFEVERE, 2007, p. 18).

A Tradução é, certamente, uma reescrita de um texto original. Toda reescrita, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma

2 Neste artigo, todas as traduções são de nossa responsabilidade.

forma determinada. Reescrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura ou de uma sociedade. Reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. (LEFEVERE, 2007, p. 11-12)

No passado e no presente, reescritores criaram e criam imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura, e essas imagens tenderam e tendem a alcançar mais pessoas do que o original correspondente. Por isso, o estudo das reescritas não deve ser negligenciado. Precisamos nos perguntar quem as escreve, por que as escreve, sob quais circunstâncias e para qual público (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Para o estudo das reescritas, Lefevere baseou-se na noção de sistema, já que, para ele, a literatura pode ser examinada como um sistema que age como uma série de restrições sobre o leitor, o escritor e o reescritor. O sistema literário é um dos sistemas que constitui o “complexo ‘sistema de sistemas’” conhecido como cultura. Dito de outra forma, uma cultura, uma sociedade é o ambiente do sistema literário. Este e os outros sistemas que pertencem ao sistema social são abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente.

Segundo Lefevere, existem dois fatores de controle que garantem ao sistema literário não perder demais o passo em relação aos demais subsistemas constituintes da sociedade. Um fator de controle pertence inteiramente ao sistema literário; outro se encontra fora desse sistema. O primeiro fator é representado pelos profissionais, críticos, resenhistas, professores e tradutores. O segundo fator de controle, que opera na maior parte das vezes fora do sistema literário, é o “mecenato”, entendido como algo próximo dos poderes (no sentido foucaultiano) que pode fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescrita de literatura. O mecenato pode ser exercido por pessoas, mas também por grupos de pessoas, por uma organização religiosa, por um partido político, por uma classe social, por uma corte real, por editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia – tanto jornais e revistas como grandes corporações de televisão.

À luz das ideias de Lefevere, examinemos agora o caso da circulação da *Pedagogia do oprimido* nos Estados Unidos.

Onde está a *Pedagogia do oprimido* nos EUA?

Só um livro brasileiro entra no top 100 de universidades de língua inglesa – Lista contabilizou emendas de universidades de língua inglesa.

Paulo Freire aparece em 99º lugar com o livro “*Pedagogia do Oprimido*”.

“*Pedagogia do Oprimido*”, de Paulo Freire, é o único livro brasileiro a aparecer na lista dos 100 títulos mais pedidos pelas universidades de língua inglesa consideradas pelo projeto Open Syllabus.

A iniciativa coletou mais de um milhão de programas de estudos de universidades dos Estados Unidos, Reino Unido, Austrália e Nova Zelândia para identificar quais são os livros mais solicitados por elas em suas ementas.

O livro de Freire, lançado em 1968, aparece em 99º lugar no ranking geral, com 1.021 citações em programas. No campo de educação, a obra figura em segundo lugar como a mais pedida nas universidades desses países, perdendo para “*Teaching for Quality Learning in University: What the Student Does*”, de John Biggs.

Pelo ranking, é possível observar que o livro de Freire é mais citado nas universidades selecionadas do que clássicos como “*Moby Dick*”, de Herman Melville, que aparece três posições abaixo, e “*Dracula*”, de Bram Stoker, em 111º lugar. (G1, 17/02/2016. Grifos nossos.)³

Atualizando a reportagem citada acima, atualmente a *Pedagogia do oprimido* ocupa o 40º lugar no ranking e continua sendo a primeira obra de autor brasileiro mais citada no projeto *Open Syllabus*, com 5.784 citações em programas de universidades de língua inglesa. Esses são dados de dezembro de 2023⁴. É importante destacar nesse estudo, além da quantidade de referências, a abrangência da obra. O projeto organiza a contagem de referências por campo de estudo. No caso da *Pedagogia do oprimido*, são citados dez campos de estudo: Educação, Serviço Social, Sociologia, Literatura Inglesa, Ciências Políticas, Teologia, História, Filosofia, Psicologia e Artes Teatrais (tradução nossa)⁵.

3 Reportagem completa disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2016/02/so-um-livro-brasileiro-entra-no-top-100-de-universidades-de-lingua-inglesa.html>. Acesso em: 07 dez. 2023.

4 Dados completos disponíveis em: <https://explorer.opensyllabus.org/result/title?id=9225590260735>. Acesso em: 07 dez. 2023.

5 Texto original: “Education, Social Work, Sociology, English Literature, Political Science, Theology, History, Philosophy, Psychology, Theatre Arts”.

Também em 2016, o professor Elliott Green, da London School of Economics, realizou uma pesquisa na plataforma Google Scholar para verificar qual era a obra mais citada na área de Ciências sociais. *Pedagogy of the oppressed* ficou em terceiro lugar com 72.359 citações na plataforma. Paulo Freire era o terceiro autor mais referenciado em artigos de periódicos, ou seja, sua referência sai das universidades e chega às publicações.

A obra *Pedagogia do oprimido* foi publicada em inglês, antes de ser publicada no seu idioma-fonte (português do Brasil), foi traduzida para mais de 17 idiomas e é utilizada por Universidades e escolas em todo mundo. Paulo Freire e o percurso da *Pedagogia do oprimido* são grandes destaques quando se pretende estudar a repercussão de uma obra nacional no exterior. Através desse estudo, podemos observar que o Brasil dissemina conhecimento e se torna cultura dominante quando o assunto é Educação frente aos Estados Unidos.

O maior número de versões da *Pedagogia do oprimido* é em língua inglesa. Portanto, para analisar o percurso da obra pelos Estados Unidos, analisaremos os dados das versões encontradas por meio de buscas em livros e pela Internet, listadas na tabela abaixo.

Tabela 1 – Lista das publicações em inglês da obra *Pedagogia do oprimido* organizada quanto à data e à editora de 1970 a 2010. (Adaptado e atualizado de LOIVOS, 2016, p. 61-62)

IDENTIFICAÇÃO	ANO DA PUBLICAÇÃO	EDITORIA	APONTAMENTOS SOBRE A EDITORA
P1	1970	Seabury Press	Editora religiosa
P2	1970	Herder and Herder	Editora foi comprada grupo Bloomsbury Publishing
P3	1972	Herder and Herder	Editora foi comprada grupo Bloomsbury Publishing
P4	1972	Methuen Publications	Não foram encontrados dados sobre a editora
P5	1973	Penguin Books	Editora de best-sellers
P6	1974	Rappas	Não foram encontrados dados sobre a editora
P7	1980	Seabury Press	Editora religiosa
P8	1980	Herder and Herder	Editora foi comprada grupo Bloomsbury Publishing
P9	1993	Continuum	Editora foi comprada grupo Bloomsbury Publishing

IDENTIFICAÇÃO	ANO DA PUBLICAÇÃO	EDITORIA	APONTAMENTOS SOBRE A EDITORA
P10	2000	Continuum	Editora foi comprada grupo Bloomsbury Publishing
P11	2010	Bloomsbury Publishing	Editora de publicações de interesse geral
P12	2018	Bloomsbury Publishing	Editora de publicações de interesse geral

Identificamos sete editoras que publicam Paulo Freire em língua inglesa. Dessas, apenas uma é religiosa (Seabury Press), sobre duas outras, não foram encontrados dados (Methuen Publications e Rappas) e as demais são editoras de grande porte que publicam livros de diversas áreas, inclusive *best-sellers*. A partir desses dados, podemos começar a analisar o fator “mecenas” de que fala Lefevere.

Nem todas as capas foram encontradas para o presente artigo. Porém, o objetivo do presente trabalho não é prejudicado por isso, uma vez que obtivemos (Tabela 1) os dados das publicações. As capas servem, nesse momento, para simples ilustração.

Figura 1 – Capa da primeira edição da *Pedagogy of the oppressed* – Editora Herder and Herder (1970). Figura 2 – Capa Editora Penguin (1973).

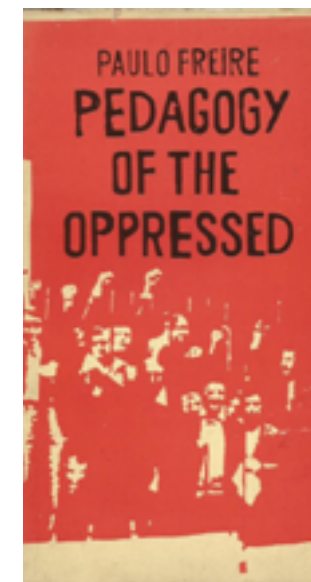


Figura 3 – Capa Editora Penguin (1996).

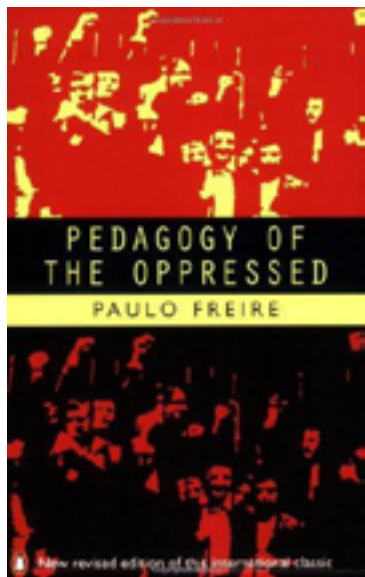


Figura 4 – Capa da edição de 1986 pela Editora Continuum.

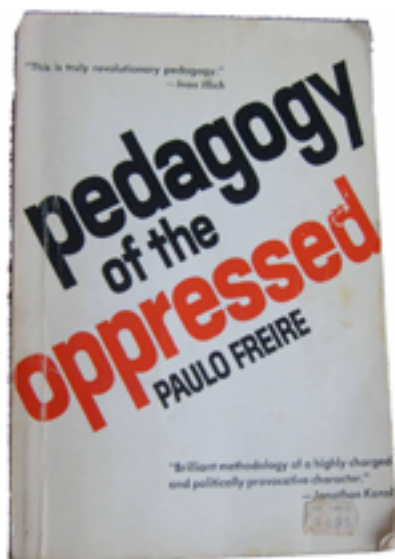


Figura 5 – Capa da edição de 1993, comemorativa aos 20 anos da obra, Editora Continuum.

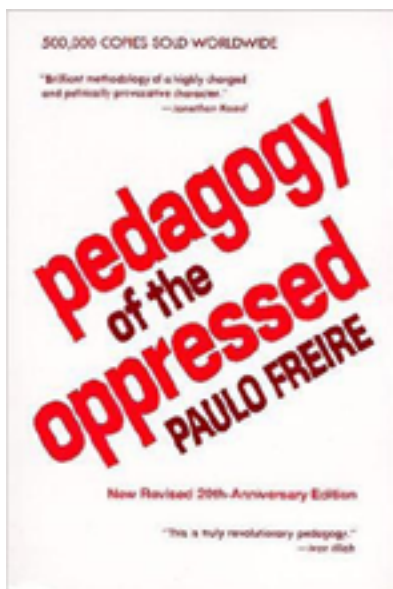


Figura 6 – Capa da edição de 2000 pela Editora Bloomsbury (versão 1), comemorativa aos 30 anos da obra.

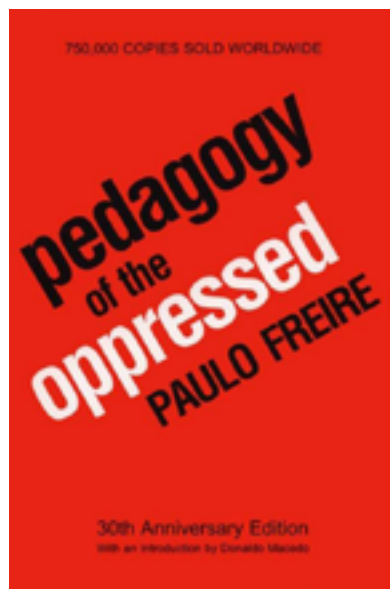


Figura 7 – Capa da Edição de 2000 pela Editora Bloomsbury (versão 2), comemorativa aos 30 anos da obra.

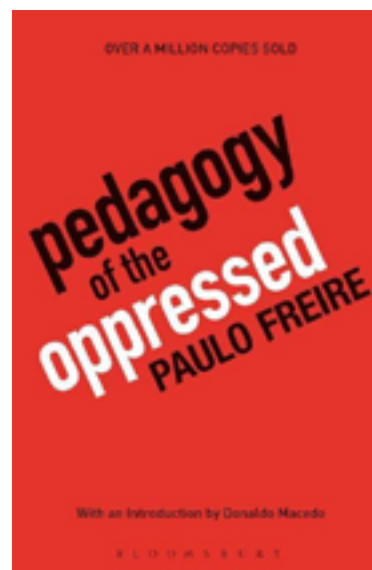
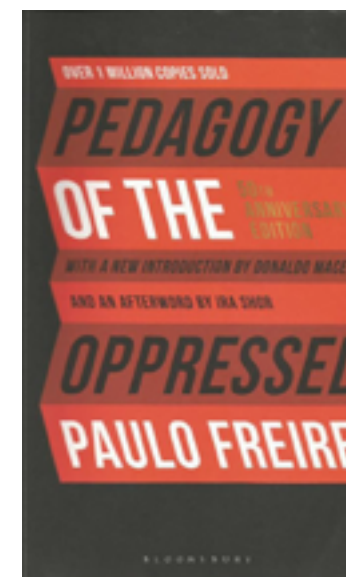


Figura 8 – Capa da edição de 2018 pela Editora Bloomsbury, comemorativa aos 50 anos da obra (2018).



o valor “intrínseco” de uma obra literária não é de forma alguma suficiente para garantir sua sobrevivência. Essa sobrevivência é garantida, ao menos na mesma medida, pelas reescrituras. Se um escritor deixa de ser reescrito, seu trabalho será esquecido. (LEFEVERE, 2007, p. 183)

Para Lefevere, conforme citação acima, se uma obra não for reescrita ela será esquecida. A *Pedagogia do oprimido*, desde seu nascimento como manuscrito em 1967, é constantemente reescrita em língua inglesa, principalmente, o que mostra que as editoras que a publicam não querem que ela seja esquecida.

Fazendo uma breve historiografia das editoras listadas na Tabela 1 sobre as quais temos informações, conseguimos mapear quem tem interesse em publicar Paulo Freire nos Estados Unidos e ter uma primeira impressão do tipo de público que adquire sua obra.

A Penguin é uma editora de grande porte: editora britânica que revolucionou a década de 1930 com as publicações de livros de bolso. No Pós-Guerra iniciou o selo com maior força até hoje: a Penguin Classics, que publicava os clássicos da literatura⁶. Hoje, esse selo é

6 Breve história da Editora Penguin disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Penguin_Books. Acesso em: 06 dez. 2023

publicado também em língua portuguesa. Em 2009, a editora comprou parte da Companhia das Letras e passou a esta última a tarefa de publicar a Penguin Classics no Brasil⁷, fazendo a Penguin Books se tornar a primeira editora de língua inglesa a publicar clássicos em português. Em 2012, houve uma fusão entre a Penguin Books e a Random House criando a Penguin Random House, atualmente a maior editora do mundo (cf. LOIVOS, 2016, p. 49-50).

A Editora Bloomsbury comprou a Editora Continuum em 2009 e esta última é hoje um selo da primeira voltado para publicações nas seguintes áreas⁸: Lexicologia, História e Teoria da arte, Estudos literários, Literatura contemporânea, Filosofia, Estudos de teatro. A *Bloomsbury* é uma editora com publicações em todo mundo, de ficção e de não-ficção, e tem seu grande crescimento atribuído à série *Harry Potter* e, a partir de 2008, ao desenvolvimento da área de publicações acadêmicas e profissionais (cf. LOIVOS, 2016, p. 53-54).

Como podemos observar, as editoras que publicam com mais recorrência a obra *Pedagogia do oprimido* não são editoras voltadas para publicações nas áreas de Educação, Pedagogia ou afins, mas sim editoras de publicações de interesse geral, inclusive de *best-sellers*. As editoras Continuum e Bloomsbury fazem, inclusive, edições comemorativas ao aniversário da obra. Isso indica que há um grande interesse por parte delas em manter a obra viva para seu público e dar a ela destaque de alguma maneira. Além de reeditar a obra a cada dez anos, conforme indicado nas figuras neste artigo, há também um site que é atualizado a cada dez anos com dados da obra, do autor, do prefaciador etc., também com anotação de site comemorativo ao aniversário da *Pedagogia do oprimido*.

Percebemos, então, o fator mecenato sendo representado pelas editoras que reeditam e publicam a *Pedagogia do oprimido* nos Estados Unidos. Por serem editoras robustas e renomadas no mercado, com essas constantes publicações, fica nítido o interesse de manter a obra em circulação e fica mais nítido ainda que há um público para ela, não importa a década. Unindo essas informações ao fato de a obra em questão ser muito utilizada nas universidades americanas, podemos inferir que grande parte do público seja de estudantes universitários, professores e pesquisadores da área da Educação e afins, mesmo a editora que a vende não sendo uma editora voltada apenas

para publicações acadêmicas. Essa última anotação permite sugerir que há um interesse em divulgar Paulo Freire fora do espaço acadêmico também, já que o responsável pelos seus direitos autorais não é exclusivamente voltado para publicações acadêmicas. A partir dessa leitura, a autoridade do mecenato praticado pelas editoras se torna inquestionável, pois elas são capazes de fomentar a divulgação da obra para além do seu público-alvo inicialmente idealizado (estudantes, professores e pesquisadores da área de Educação e afins).

Outro fator de controle que também age nesse caso da *Pedagogia do oprimido* – porém, de modo menos visível e com menor poder de atuação – é o fator de controle que pertence inteiramente ao sistema literário, conforme aponta Lefevere, representado pelos profissionais, os críticos, os resenhistas, os professores e os tradutores. Identifica-se esse fator como um aliado ao fator mecenato em algumas publicações através da análise de suas capas ou quarta-capas. Por exemplo, nas Figuras 1, 4, 5, 6, 7 e 8 percebemos anotações nas capas destacando quem fez o texto de introdução para aquela publicação ou então trechos de críticas à obra contendo o nome do crítico. O nome do tradutor só é visto em duas publicações e, mesmo assim, consta apenas na quarta-capa (Figuras 9 e 10, a seguir), ou seja, não é um fator de controle utilizado com frequência pelas editoras como mecenas do sistema.

Na quarta-capa da edição mais recente (Figura 10), “há trechos de falas de professores sobre a obra, um breve resumo sobre seu caminho editorial desde sua primeira publicação em português do Brasil, informações sobre o que essa edição de aniversário traz de diferente (entrevistas com intelectuais e novos textos de introdução e posfácio), outros títulos do educador e o nome da tradutora” (LOIVOS, 2022, p. 108).

7 Breve história da Companhia das Letras disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/Sobre>. Acesso em: 06 dez. 2023

8 Saiba mais sobre a Editora Continuum em: <http://www.bloomsbury.com/author/continuum/>. Acesso em: 06 dez. 2023.

Figura 9 – Quarta-capa da edição de 2000 pela Editora Bloomsbury.



Figura 10 – Quarta-capa da edição de 2018 pela Editora Bloomsbury, comemorativa aos 50 anos da obra (2018).



Conclusão

No presente artigo procuramos descrever a atuação dos agentes que fomentam e/ou impedem a circulação da *Pedagogia do oprimido* nos Estados Unidos, à luz das ideias de Lefevere. A partir do material coletado (Tabela 1 e Figuras de 1 a 10), foi possível identificar quais são os fatores de controle, assim chamados por Lefevere, que mais atuam sobre a obra em estudo. Isso nos permitiu inferir e diagnosticar certas características da circulação da *Pedagogia do oprimido* em língua inglesa.

Já que obra foi publicada e republicada em curtos espaços de tempo e por editoras de grande porte e potencial editorial, fica nítida a importância do fator mecenato sobre essa circulação. Essas editoras “ditam” o que será lido pelo público e o que será vendido no mercado editorial e se utilizam de outros fatores de controle – intelectuais e professores, por exemplo – para alcançar seu objetivo maior que é o público-leitor, ou melhor, para vender a obra.

Consideramos que o fator mecenato é o mais forte, porém, ele atua em concomitância e de acordo com seus interesses ao lado do fator de controle pertencente inteiramente ao sistema literário, que

neste estudo é representado por introdutores, críticos e, com menos destaque, tradutores. Isso é observado porque, aliado às anotações nas capas sobre edições comemorativas, quantidade de cópias vendidas (equiparando a *Pedagogia do oprimido* a outros *best-sellers*), ao grande destaque do nome de Paulo Freire e ao título da obra, identificamos trechos de críticas de estudiosos renomados e chamamentos ao nome do responsável pelo texto de introdução à obra. Esses últimos dados ajudam a vender, pelo que indicam as capas e, por esse motivo, atuam como fator de controle da obra junto às editoras. Já o fato da obra se tratar de uma tradução/versão, parece uma informação menos importante e que não é utilizada com destaque pelas editoras, o que reafirma a invisibilidade do tradutor e da tradução na repercussão da obra de Paulo Freire em língua inglesa.

Em língua inglesa, Paulo Freire extrapola a área de Educação, é referência bibliográfica em universidades, torna-se citação em artigos acadêmicos e é vendido por editoras de *best-sellers*. Os resultados mostram a diferença de importância entre os variados fatores de controle para a repercussão da obra e, por fim, nos fazem concluir que o nome do autor “é vendável” no mercado americano por receber sempre grande destaque nos projetos de capa das edições.

REFERÊNCIAS

BLOOMSBURRY PUBLISHING. *Continuum*. [s.d]. Disponível em: <https://www.bloomsbury.com/uk/author/continuum/>. Acesso em: 06 dez. 2023.

GREEN, Elliott. What are the most-cited publications in the social sciences (according to Google Scholar)? *LSE Blog*. 2016. Disponível em: <https://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2016/05/12/what-are-the-most-cited-publications-in-the-social-sciences-according-to-google-scholar/>. Acesso em: 06 dez. 2023.

LEFEREVE, André. Mother courage's cucumbers. Text, system and refraction in a Theory of Literature. In: VENUTI, Lawrence. (Ed.) *The translation studies reader*. London: Routledge, 2000. pp. 233-250.

LEFEREVE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of the literary fame*. London: Routledge, (2007). [1992].

LOIVOS, Kamilla Corrêa. *Paulo Freire: uma breve historiografia das versões para o inglês e o espanhol da Pedagogia do oprimido*. 2016. 82 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6834>. Acesso em: 06 dez. 2023.

LOIVOS, Kamilla Corrêa. *Pedagogy of the oppressed: contribuições para uma micro-historiografia da tradução de textos que ampliam nosso universo*. 2022. 183 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/18448>. Acesso em: 06 dez. 2023.

MACHADO, Cristina de Amorim. *O papel da tradução na transmissão da ciência: o caso do Tetrabiblos de Ptolomeu*. 2010, 273 f. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, 2010. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15481/15481_1.PDF. Acesso em: 06 dez. 2023.

OPEN SYLLABUS EXPLORER. *Pedagogy of the oppressed*. [s.d]. Disponível em: <https://explorer.opensyllabus.org/result/title?id=9225590260735>. Acesso em: 06 dez. 2023.

INSTITUTO PAULO FREIRE. *Paulo Freire, Patrono da Educação Brasileira*. [s.d]. Disponível em: <https://www.paulofreire.org/paulo-freire-patrono-da-educacao-brasileira>. Acesso em: 06 dez. 2023.

PENGUIN Books. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. [s.d]. 17 jun. 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Penguin_Books. Acesso em: 06 dez. 2023.

SÓ um livro brasileiro entra no top 100 de universidades de língua inglesa. *Portal G1*, São Paulo, 17 fev. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2016/02/so-um-livro-brasileiro-entra-no-top-100-de-universidades-de-lingua-inglesa.html>. Acesso em: 06 dez. 2023.

g1.globo.com/educacao/noticia/2016/02/so-um-livro-brasileiro-entra-no-top-100-de-universidades-de-lingua-inglesa.html. Acesso em: 06 dez. 2023.

SOBRE o grupo Companhia das Letras. *Companhia das Letras*. [s.d]. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/Sobre>. Acesso em: 06 dez. 2023.

SERÁ QUE PRECISAMOS DAS UTOPIAS PARA IMAGINAR COMO SALVAR O MUNDO? REFLEXÕES A PARTIR DE *O CONTO DA AIA E OS TESTAMENTOS*, DE MARGARET ATWOOD

Liciane Guimarães Corrêa

*Todos os animais são iguais, mas alguns são
mais iguais que outros.*

George Orwell

“Estamos vivendo uma distopia” foi uma frase que se popularizou entre brasileiros nas mídias sociais nos anos 2020-2022. Afinal, as políticas públicas da esfera federal numa pandemia mortal mais se assemelharam a planos genocidas, o liberalismo econômico aprofundou as desigualdades sociais num nível nunca visto pelas novas gerações, e parte da população colocou no pedestal um “messias” que prometia acabar com o comunismo num país em que bancos privados lucram bilhões de reais por ano. À época, o jornal de manhã trazia a foto de pessoas garimpando ossos de animais para garantir a refeição do dia, e à noite ríamos do esquete do grupo humorístico Porta dos Fundos em que atrizes vestidas de aias – fazendo uma referência às personagens da série *O conto da aia* – veem notícias sobre a política no Brasil e ficam horrorizadas com a realidade local, temendo que um dia elas possam vivenciar aquilo.

A série, produção do canal Hulu desde 2017, é baseada no romance homônimo publicado em 1985 pela escritora canadense Margaret Atwood. Na história, o índice de natalidade na região conhecida como Estados Unidos cai a quase zero, e um grupo teocrático chamado Filhos de Jacob toma o poder, instituindo a nova República de Gilead e implementando medidas drásticas para promover o bem-estar e garantir o futuro da sociedade. A partir do ponto de vista da personagem Offred, uma aia que é submetida por comandantes e esposas a estupro institucionalizados sob o epíteto de Cerimônia, enxergamos uma realidade que não condiz com a mensagem de progresso

propagada pelo regime. Mais de três décadas depois, Atwood publicou *Os testamentos* (2019), uma segunda obra que se passa no mesmo universo fictício em que mulheres não têm voz, porém, dessa vez, trazendo outras três narradoras, cada uma delas desvelando ao leitor como sua história de vida se entrelaçou aos eventos de Gilead.

Em entrevista ao jornal *El País* em 2021, Atwood disse que “as utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo”¹, frase que começou a circular nas redes sociais como um símbolo de esperança. Em setembro de 2022 ela ofereceu o curso *Practical Utopias*, on-line, do qual participei como ouvinte, voltado à construção de modelos ideais para evitarmos o fim do mundo. Atwood tem uma carreira profícua, com prêmios importantes como o Booker Prize e a publicação de dezenas de romances, coletâneas de poesia e obras de não ficção. Dos romances, cinco são classificados pelo mercado como distopias (*O conto da aia*, *Os testamentos* e a trilogia *MaddAddão*), mas não há nenhuma utopia.

As utopias mostram um mundo melhor, no presente ou no futuro – nunca um mundo perfeito, e é importante destacar isso sempre –, a partir ou não do ideal religioso de Paraíso (abraçando esse conceito em todas as mitologias), que pode ser alcançado não pela virtude apenas, e, sim, pelos esforços humanos (CLUTE; NICHOLLS, 1995). No entanto, o ser humano é plural, tem vivências e desejos diferentes. Por mais que a manutenção e o aprimoramento da vida humana possam parecer um desejo universal, afinal a morte, esse desconhecido, tem sido um dos maiores tabus da humanidade há séculos, impulsionando as pessoas a descobrirem formas de viver mais e melhor, nem todo indivíduo está preocupado com o acesso de todos às condições que levariam a essa vida melhor e mais longa. Provas disso: quando um novo grupo emergiu contra a sociedade feudal, em vez de *Liberté, Egalité, Fraternité* para todos, vimos o surgimento de novos contextos de opressão (MARX; ENGELS, 2013); ou, hoje, vivemos no capitalismo, não no comunismo. Então, como seria possível uma utopia? Como seria possível existir um momento histórico em que todas as pessoas que habitam um mesmo espaço tivessem os mesmos desejos a ponto de alcançarmos um lugar seguro para todos? Como poderia haver um mundo em que versões de Silas Malafaia, pastor homofóbico assumido em nome de valores supostamente cristãos, convivam em harmonia com transexuais? Considerando o universo de Gilead, comandantes e suas esposas vivem o ideal utópico, então a mesma história

1 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html>. Acesso em: 7 maio. 2023.

narrada pelo ponto de vista deles seria uma utopia e um documento de barbárie, por parâmetros benjaminianos. Como *O conto da aia* e *Os testamentos* escovam a História a contrapelo porque revelam rastros segundo a perspectiva feminina subalterna, as duas distopias são uma ficcionalização da revolução benjaminiana.

No ritual da Cerimônia, as esposas seguram as mãos das aias que são violentadas pelo sonho da maternidade e da família feliz disfarçada como bem maior pela comunidade, lembrando o que Beauvoir aponta sobre o feminismo das mulheres de classe média e alta quando escreve *O segundo sexo*, em 1949:

A mulher burguesa faz questão de seus grilhões porque faz questão de seus privilégios de classe. Explicam-lhe sem cessar (e ela sabe) que a emancipação das mulheres seria um enfraquecimento da sociedade burguesa; libertada do homem, seria condenada ao trabalho; pode lamentar não ter sobre a propriedade privada senão direitos subordinados aos do marido, porém deploraria ainda mais que essa propriedade privada fosse abolida; não sente nenhuma solidariedade com as mulheres da classe proletária: está muito mais próxima do marido do que das operárias da indústria têxtil. (BEAUVOIR, 2016, p. 163)

Como poderia haver um mundo em que cada indivíduo ignore sua individualidade e suas idiossincrasias pelo bem-estar coletivo, abrindo assim mão do que o faria feliz? Diante da impossibilidade de achar uma resposta viável a todas essas perguntas, que me assombram desde que comecei esta pesquisa – afinal, não achar essa resposta pode, um dia, me levar ao niilismo, pois todos os esforços serão em vão? –, foi inevitável não pensar que, se uma narrativa ou ideologia venceu a ponto de se cristalizar como utopia, isso significa que outras vozes foram caladas, e, portanto, a utopia seria tanto um documento de barbárie benjaminiano quanto é a História.

Pensemos em exemplos da vida real antes de extrapolarmos para a ficção. Com a invenção da embarcação a vapor, decerto que a ideia de progresso fez brilharem os olhos de comerciantes e da Coroa inglesa. Afinal, o comércio ultramarino e a Marinha sustentavam o Império Britânico enquanto potência, e “o vapor e a maquinaria revolucionaram a produção industrial” (MARX; ENGELS, 2013, p. 77). Se o uso do carvão nos transportes fez o comércio interno crescer em progressão aritmética, o externo cresceu em progressão geométrica (HOBBSAWM, 1995). Contudo, para tornar possível o sonho de não depender mais de ventos para mover embarcações, era preciso que operários trabalhassem longas horas em condições insalubres,

sujeitos a doenças como pneumoconiose e fibrose, que podiam levar à morte, lembrando as condições das “não mulheres” enviadas às Colônias de Gilead, tudo sob o respaldo das leis da época e do lugar. Para que comandantes e esposas pudessem criar suas lindas famílias à la sonho americano, pessoas precisavam morrer limpando material radioativo, como Moira conta para Offred quando elas se encontram numa Casa de Jezebel:

Eles me mostraram um filme. Quer saber o assunto? Era sobre a vida nas Colônias. Nas Colônias, elas passam a vida limpando. [...] Às vezes são apenas corpos depois de uma batalha. [...] Então as mulheres fazem a incineração. As outras Colônias são piores, no entanto, os lixos tóxicos e os vazamentos radioativos. Eles sabem que a pessoa dura no máximo três anos, nessas, até o nariz cair e a pele soltar como luva de borracha. Sequer esquentam de dar comida suficiente ou equipamentos de segurança ou coisa do tipo, é mais barato não dar nada. (ATWOOD, 2017, p. 260)²

A mesma Revolução Industrial que criou os meios para o florescimento de um mercado editorial na Europa trouxe tantos contras para a sociedade que não à toa serviu de inspiração para que escritores como o inglês Charles Dickens publicassem obras diversas que eram pura crítica social, com personagens que se consolidariam no imaginário coletivo, como o Scrooge de *Um conto de Natal* (2019 [1843]). Esse é apenas um exemplo, mas a História teve várias ocasiões em que o progresso na área econômica veio acompanhado de um retrocesso no campo social, mostrando, como fez questão de enfatizar a cientista política Hannah Arendt (2012, p. 12) no prefácio à primeira edição de *Origens do totalitarismo*, que “o Progresso e a Ruína são duas faces da mesma medalha”. As palavras “progresso” e “ruína” dialogam diretamente com as teses que Benjamin, seu amigo, desenvolveu e lhe enviou em 1940, publicadas postumamente como *Sobre o conceito de história* (2020)³, e com a discussão que nos interessa aqui sobre utopias e distopias.

2 No original: “When that was over they showed me a movie. Know what it was about? It was about life in the Colonies. In the Colonies, they spend their time cleaning up [...] Sometimes it's just bodies, after a battle. [...] So the women in the Colonies there do the burning. The other Colonies are worse, though, the toxic dumps and the radiation spills. They figure you've got three years maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. They don't bother to feed you much, or give you protective clothing or anything, it's cheaper not to”.

3 Há pelo menos quatro versões dessas teses: a primeira, enviada a Hannah Arendt; uma que o autor enviou a Georges Bataille e que posteriormente chegou às mãos de Adorno e Giorgio Agamben; outra manuscrita por Benjamin em francês;

Nesse testamento político-intelectual, Benjamin articula “uma crítica do sequestro da política por uma prática que reduz corpos a instrumento do capital e destrói a natureza” (SELLIGMANN-SILVA in BENJAMIN, 2020, p. 26-27), frase que coincide tão bem com o enredo de *O conto da aia* que poderia ser uma *blurb* estampada na capa do romance. Mas vamos percorrer um pouco sobre o desejo utópico antes de chegarmos à distopia ficcional. De acordo com a tese XIII, “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha em um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa marcha deve fundamentar a crítica da ideia de progresso em geral” (BENJAMIN, 2020, p. 82). Nessa e nas outras teses, Benjamin ressalta a irresistibilidade ao progresso, que é visto como um caminho direto e linear (tese II) por aqueles que só enxergam a História Universal e a massa dos fatos (tese XVII). Só que, para que alguns pudessem ter suas lindas vidas de comercial de margarina, pessoas precisaram formar pilhas de escombros às costas do Anjo da História (tese VIII), numa luta de classes e opressão bastante agravada pelo capitalismo na Modernidade e, sobretudo, pelo contexto da Segunda Guerra e do Holocausto em que o autor, judeu, insere-se. É importante atentar para o seu senso de urgência em 1940, uma vez que o exílio pela Europa já durava sete anos, período em que o próprio território alemão servia de teste para a violência e a barbárie – ou, na visão ariana, para a necessária purificação da raça – antes da invasão à Polônia (KER-SHAW, 2010), e a segurança que o solo estadunidense lhe prometia estava distante.

Essa tempestade sob o nome de progresso a que o Anjo da História tenta resistir culmina, hoje, numa discussão sobre o fato de a humanidade estar mudando a natureza a níveis imensamente desproporcionais aos que a natureza afeta a humanidade. Segundo o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2023), um dos nomes engajados na discussão sobre o Antropoceno, isso começou com o uso dos combustíveis fósseis durante a Revolução Industrial, mas só veio a chamar nossa atenção com a convergência entre a aceleração das mudanças antropogênicas no nosso ecossistema e a crise do capitalismo tardio. De fato, as conquistas tecnológicas no século XIX já mostravam que a habilidade humana de controlar a natureza e, por consequência, outros seres humanos tinha potencial mais devastador do que libertador (BOOKER, 1994). Essa é uma discussão

da qual participa Atwood: um pouco em *O conto da aia*, ao trazer isso como mote para o problema de infertilidade da população e o cenário das Colônias; depois em sua trilogia *Maddaddão* (2003 – 2013) – saga distópica que retrata temas como ecologia, ética científica e a fragilidade humana num futuro pós-apocalíptico com criaturas híbridas –, em ensaios diversos, em poemas como “The Moment” (1998) e, mais recentemente, no curso *Practical Utopias*.

Seria leviano, no entanto, dizer que essa tempestade é um efeito exclusivo do capitalismo ou da Modernidade: basta mobilizarmos a República idealizada por Platão (2014 [370aEC]), um dos mais famosos exemplos de pensamento utópico e grande influência no Ocidente. Por exemplo, a educação comunitária das crianças que ele defende é empregada por Gilman em *Terra das mulheres* (2018 [1915]) e por Marge Piercy em *Uma mulher no limiar do tempo* (2023 [1976]), dois romances utópicos. Nesse modelo que se propunha para a construção de uma sociedade ideal, o filósofo grego defende a condição dos escravos⁴, que não têm a menor chance de ascensão social pois “não há homem de ouro parido por escrava” (KOTHE, 2017). Para uma obra que parte da justiça como um dos problemas centrais (e o maior dos bens) e da racionalidade como princípio para a garantia da felicidade, precisamos perguntar: justiça para quem? Felicidade de quem? Nessa Calípolis, a banalização da violência com escravos e a meritocracia sem chance de mobilidade social entre os cidadãos livres – “E será duro para com os escravos... mas amável para com os homens livres” (PLATÃO, 2014, p. 334) e “vós próprios... admitistes o princípio de que cada um deve exercer um só ofício, aquele para o que o destinou a natureza” (PLATÃO, 2014, p. 195) – mostram que, em alguns aspectos, a bela cidade utópica não só antecipa o modelo capitalista de medir as pessoas pela performance, de certa forma, como também se parece com a distópica Gilead – onde aias são maltratadas até que possam render frutos, cada um tem sua função dada por Deus, e as meninas devem aceitar a sua:

Enfim nossa aia conseguiu engravidar. Descobri antes que me contassem, porque as marthas pararam de tratá-la como um cachorro de rua do qual alguém cuida por pena e passaram a paparicá-la, a lhe dar refeições maiores e a colocar um vasinho de flores na bandeja do café da manhã. (ATWOOD, 2019, p. 93)⁵

uma que Dora, irmã de Benjamin, datilografou, em que ele troca a epígrafe de Brecht na tese VII por um trecho de Nietzsche. Em 2020, a editora Alameda publicou no Brasil a edição que compara essas versões, fonte que optei por usar neste trabalho, em vez da tradicional edição da Suhrkamp/Brasiliense.

⁴ Aqui opto por manter a palavra “escravo”, em vez de trocar por “escravizado”, já que nesse contexto o termo nomeia uma casta naquela sociedade.

⁵ No original: “Finally our Handmaid managed to get pregnant. I knew this before I was told, because instead of treating her as if she were a stray dog they were putting

Todo mundo tinha sua função em Gilead, todo mundo servia de seu próprio modo, e todos eram iguais aos olhos de Deus, mas alguns tinham talentos diferentes dos talentos de outros, dizia tia Lise. Se essa variedade de talentos se misturasse e todo mundo tentasse ser tudo, o único resultado possível seria caos e sofrimento. Não se deve esperar que uma vaca seja um pássaro! (ATWOOD, 2019, p. 164)⁶

[...] toda menina que era agraciada com um corpo feminino tinha a obrigação de oferecer esse corpo em sacrifício sagrado a Deus e em prol da glória de Gilead e da humanidade, além de cumprir o papel que aqueles corpos haviam herdado desde o momento da Criação, e que essa era a lei da natureza. (ATWOOD, 2019, p. 246)⁷

Se *A República*, escrita sob a forma de diálogo socrático, é considerada uma utopia política, em nenhum momento a palavra utopia (que, aliás, não consta do texto platônico) deve ser interpretada como perfeição, como podemos pensar vulgarmente, a exemplo da aceitação do dicionário *Houaiss* (2009): “lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos”. O prof. Gregory Claeys (2010; 2020), importante pesquisador do tema, reconhece a dificuldade de definição do termo, mas divide o estudo em três correntes: pensamentos e ideais – que podem ter viés religioso ou não –, a busca pela comunidade ideal onde viver, e o gênero literário. É preciso tomar cuidado para não creditar quaisquer sonhos e/ou projetos progressistas como utopia, sob o risco de saturar a palavra, avisa Claeys, que em sua obra *Utopia: the history of an idea* (2020) levanta diversos exemplos de “impulsos utópicos”, da realidade e da ficção, destacando a *Epopeia de Gilgamesh* (2000 aEC) como primeira obra de que se há documentação desse pensamento.

O termo utopia foi cunhado pelo humanista cristão Thomas More apenas em 1516, em obra homônima, publicada em latim. O título vem do grego ουτοπία, que significa *não lugar*. Usando o tropo

up with out of pity, the Marthas began fussing over her and giving her bigger meals, and placing flowers in little vases on her breakfast trays”.

6 No original: “Everyone had a place in Gilead, everyone served in her own way, and all were equal in the sight of God, but some had gifts that were different from the gifts of others, said Aunt Lise. If the various gifts were confused and everyone tried to be everything, only chaos and harm could result. No one should expect a cow to be a bird!”.

7 No original: “any girl who’d been gifted with a woman’s body was obligated to offer this body up in holy sacrifice to God and for the glory of Gilead and mankind, and also to fulfill the function that such bodies had inherited from the moment of Creation, and that was nature’s law”.

do viajante que já havia sido usado por Homero, More cria uma ilha imaginária onde o marinheiro Raphael Hitlodeu descobre uma comunidade diferente da Commonwealth europeia em que vive, e em sua volta à terra natal faz uma apresentação bastante didática, sem lançar mão de personagens nem diálogos, de temas como geografia, distribuição de riqueza, hierarquia social, acesso a artes e educação, política, profissões, relações comerciais, leis, assuntos militares e religião. Mais tarde, com a ascensão do romance, a utopia passa a ser usada como tropo narrativo na literatura de ficção. Pelo fato de ser esse um mundo prospectivo desconhecido pelo leitor, tais temas acabam surgindo – se não em todos pelo menos na maioria deles – como parte da construção de mundo da obra. A utopia é apresentada por quem viaja e enxerga aquela sociedade como algo alienígena e então apresenta a seu interlocutor, que pode ser outro personagem ou o leitor (como em casos de relatos anotados em diários), as diferenças entre o próprio mundo e aquele novo. Pelo mesmo motivo, os artifícios narrativos também precisam ser aplicados na distopia.

Na coletânea *The Cambridge companion to utopian literature* (2010) editada por Claeys, a prof^a Fátima Vieira, que já foi presidente da Utopian Studies Society (2006 – 2016), cargo hoje ocupado por Claeys, alerta no artigo “The concept of Utopia” que hoje não podemos reduzir o gênero à proposta de More, pois aquela era uma manifestação de desejo utópico da época. Ainda assim, alguns atributos da narrativa se mantêm bastante comuns nas obras literárias atuais, como a apresentação de um mundo real cheio de problemas, de onde sai um viajante que encontra um lugar novo, uma comunidade imaginada, numa terra distante. Após ser apresentado ao funcionamento desse lugar e dessa sociedade, o viajante conclui que a grama ali é mais verde e que ele pode voltar à sua terra natal levando os aprendizados adquiridos, ajudando sua própria comunidade, assim, a se organizar melhor. Por isso, os romances utópicos precisam ser centrados nas pessoas – mais do que na construção de mundo, embora isso também tenha enorme relevância –, e não pode haver nenhum tipo de intervenção divina, ou seja, todos os eventos são causados por humanos e voltados para humanos. Quando essa terra não é distante geograficamente, mas, sim, no tempo, ou seja, quando o viajante vai para o futuro, como acontece com a Connie da obra de Piercy, estamos diante de uma eucronia (VIEIRA, 2010).

Como essas sociedades fictícias estão estabilizadas como o melhor mundo possível, há dois pontos que merecem destaque para responder à pergunta inicial que questiona se toda utopia é um documento de barbárie – e aqui vou me ater a romances, ou seja, apenas a

textos modernos de ficção. O primeiro é que a utopia literária rasga o tecido da realidade e já apresenta ao leitor o mundo utópico pronto, sem criação de rastros. A transição até pode ser explicada (em *Terra das mulheres*, por exemplo, um vulcão explodiu e matou quase todos os homens, e as pequenas guerras civis que se seguiram levaram à extinção dos que haviam sobrevivido), mas nem sempre é, e nunca há uma construção historiográfica detalhada, quero dizer, o leitor não acompanha as dificuldades cotidianas que acontecem durante a fundação do começo utópico. Jameson (2021, p. 300) trata dessa questão apontando para a ausência de fios que liguem o passado ao presente da terra utópica, pois “os Utópicos vivem em uma feliz ignorância do passado”, e no momento em que se conta a história já está morta a figura do contador de histórias que viveu o antes e poderia contar a experiência em primeira mão ao narrador ou viajante. A história é um recorte escolhido pelo autor para o narrador e os personagens e pode dispensar esse conflito – que por si só já seria todo um romance, provavelmente não classificado como utópico, porque toda transição implica perdas e ruínas até que haja a estabilização. Assim, se consideramos o tempo presente da narrativa apenas, com pessoas felizes vivendo sua vida e apresentando seu mundo ao viajante recém-chegado, não vemos barbárie; no entanto, se consideramos a arqueologia daquela sociedade, há chance de encontrarmos um documento de barbárie (em *Terra das mulheres*, por exemplo, os escravizados que se rebelam após a erupção vulcânica acabam sendo mortos pelas jovens que sobrevivem à rebelião), mas também pode não haver. Em *Os despossuídos* (2019 [1974]), de Ursula K. Le Guin, outro livro classificado por crítica e mercado como utopia, algumas características divergem dos atributos narrativos listados por Vieira: o viajante, Shevek, parte da lua Anarres e vai até o planeta Urras para uma missão diplomática. No passado, um grupo insatisfeito com Urras abandonou o planeta e foi habitar Anarres, descrito então como o lugar utópico – como os puritanos que, insatisfeitos com a perseguição religiosa na Inglaterra, resolveram migrar para uma Nova Inglaterra, melhor que a “antiga”. Esses dissidentes estabeleceram-se em busca de uma sociedade mais igualitária e cooperativa, negando a hipótese de documento de barbárie até quando o narrador descreve os eventos.

O segundo ponto é que, para que o mundo utópico funcione bem, há regras rígidas que precisam ser seguidas e que podem soar autoritárias, de acordo com Vieira (2010). No entanto, as narrativas exploram uma comunidade feliz, como se todos já fossem corpos dóceis integralmente adaptados a todas as condições impostas, e por isso a sociedade parece imutável, como se não buscasse nenhuma forma de progresso – afinal, para que mudar algo cujas engrenagens

funcionam perfeitamente? Por isso Jameson (2021, p. 305) afirma que “a acusação de tédio tão frequentemente dirigida às utopias envolve tanto a forma quanto o conteúdo”. Segundo ele, a felicidade não é um tema que tornaria uma obra de arte interessante do ponto de vista estético, já que se consagrou acreditar que o sofrimento e a dor são as melhores fontes de poesia, e a monotonia do mundo do vilarejo em que costumam se ambientar as utopias não tem grandes projetos a oferecer ao enredo.

Por outro lado, até que ponto nessa sociedade são permitidas idiosincrasias? Será que para atender à rigidez utópica o autor não fica limitado na criação de personagens plurais e interessantes, de enredos ricos, refletindo a sociedade real? Não seria isso um documento de barbárie do ponto de vista da preservação da individualidade que caracteriza o ser humano e seus impulsos? Como aponta Claeys (2017), isso seria exigir demais da natureza humana, como atacam os críticos ao utopianismo. Ou ainda, como ressalta o prof. M. Keith Booker (1994), a visão utópica atua para a manutenção do *status quo*. Talvez eu precisasse de uma pesquisa inteira tratando especificamente do tema para, quem sabe, encontrar essas respostas.

Foi esse “tédio”, somado ao pessimismo moderno, que levou ao florescimento das distopias literárias no século XX. Nessa era dos extremos,

a burguesia, durante seu domínio de classe, de apenas cem anos, criou forças produtivas mais numerosas e mais colossais que todas as gerações passadas em conjunto. A subjugação das forças da natureza, as máquinas, a aplicação da química à indústria e à agricultura, a navegação a vapor, as estradas de ferro, o telégrafo elétrico, a exploração de continentes inteiros, a canalização dos rios, populações inteiras brotando da terra como por encanto – que século anterior teria suscitado que semelhantes forças produtivas estivessem adormecidas no seio do trabalho social? (MARX; ENGELS, 2013, p. 81-82)

No entanto, também foi uma era marcada por experiências de pobreza, luto, decadência e medo causados por duas guerras mundiais, nuvens de cogumelo, Holocausto e governos totalitários, crise de projetos utópicos como a igualdade prometida pelo socialismo e a liberdade prometida pelo capitalismo, entre outros eventos históricos. Se antes a humanidade sonhava com um progresso linear rumo à civilidade máxima, no amplo sentido sociopolítico-econômico ficou claro que, na verdade, a História é esse cortejo fúnebre de escombros sobre escombros (BOOKER, 1994; CLAEYS, 2017; BENJAMIN, 2020). Esse mundo em ruínas levou a uma crise de representação, e as artes

apareceram como mecanismo para atribuir sentido ao que se vivia no campo político – com *1984* (1949), de George Orwell, *O homem do castelo alto* (1962), de Philip K. Dick, e *Matadouro-Cinco* (1969), de Kurt Vonnegut –, no ambiental – com *Não verás país nenhum* (1982), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A parábola do semeador* (1993), de Octavia Butler – e no tecnológico – com *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *Laranja mecânica* (1962) de Anthony Burgess –, apenas para trazer à luz alguns exemplos de obras distópicas com repercussão entre leitores até hoje, mostrando o alcance da produção dentro do espectro distópico, sobretudo no pós-Segunda Guerra.

Segundo Claeys (2017), o termo distopia, *δυστοπία* ou lugar ruim, foi cunhado em 1747, mas o registro que se tornou conhecido foi quando o filósofo e economista britânico John Stuart Mill, em 1868, usou-o no Parlamento como sinônimo de cacotopia (lugar vil), por sua vez cunhado pelo filósofo e jurista britânico Jeremy Bentham, idealizador do conceito de panóptico explorado por Foucault que se popularizou na literatura com a figura do Grande Irmão (ORWELL, 2021). Distopia, assim, numa visão simplista, costuma ser pensado como o oposto de utopia, mas os gêneros trazem algumas semelhanças, já que podem fazer parte do mesmo projeto que começa com a crítica a uma sociedade e uma busca por mudanças. Nesse sentido, seria possível dizer que os parques da Disney contêm os dois modelos, ao mesmo tempo materialização do sonho americano que nos proporciona uma fuga do mundo real e prisão capitalista que nos aliena num mundo fantástico (BOOKER, 1994). Tudo depende do ponto de vista de quem vive a situação.

A ausência de construção historiográfica detalhada vista nas utopias literárias é também uma característica das distopias, mas com uma explicação que torna o efeito mais verossímil: o apagamento dos rastros é uma intenção dos regimes autoritários distópicos, pois numa sociedade sem memória é possível reescrever a História. Os cacos são descobertos somente quando o protagonista encontra um elemento contrastante e catalisador que o leva a questionar o *status quo* e começar seu processo de mudança. Assim, o sacrifício pessoal do humano evoluído em prol de um bem comum na utopia é algo que de certa forma vemos também nas distopias, de duas perspectivas: a primeira, quando ele ainda é personagem alienado, sua individualidade castrada para agir em conformidade com a engrenagens da máquina – ou seja, um documento de barbárie; a segunda, quando ele passa a rejeitar aquela realidade como a única possível e a traçar um novo caminho para si, mas que não é um caminho só seu, pois poderá

ser percorrido por outros depois dele, levando à revolução tal qual concebida por Benjamin.

Nem sempre a distopia tem um enredo que destaca claramente a crítica social. Como às vezes é difícil para uma pessoa enxergar problemas que fazem parte de sua própria realidade, porque para enxergar a barbárie ela teria que se afastar do seu próprio presente – ao qual está acostumada e que dá por algo certo –, a distopia, em vez de lançar mão do contraste bom x ruim da utopia, faz uso da desfamiliarização como ferramenta na construção do enredo (BOOKER, 1994). Assim, diante de um contexto estranho, o leitor torna-se capaz de ler nas entrelinhas da história, que em geral se passa num tempo interno e/ou espaço distante, e associar os fragmentos encontrados com o contexto histórico de produção da obra. Por isso, um dos formatos estéticos que combinam com o gênero é a sátira, que traz “humor baseado num senso de grotesco ou absurdo [e] destina-se ao ataque” (FRYE, 2014, p. 369).

Se o mundo utópico pode se vincular ao presente (vide More) ou ao futuro (vide Piercy), as distopias costumam acontecer no futuro, pois pretendem ser uma projeção do que o futuro nos reserva caso a humanidade não corrija seu curso no tocante a um ou mais aspectos (uma exceção é *O homem do castelo alto*, que é um presente alternativo). Outra diferença marcante entre utopias e distopias é o espaço: o “mundo do vilarejo” tranquilo, bucólico, perfeito para uma vida utópica, é substituído pelos espaços predominantemente urbanos, que colocam uma lupa na industrialização excessiva, na tecnologia excessiva, em tudo que o ser humano criou e que pode levar à sua destruição. Não à toa Benjamin critica, em suas teses de *Sobre o conceito de história* (2020), a crença na inevitabilidade do progresso, sentimento do qual ele não compartilha. Esse progresso a qualquer custo, que no capitalismo estabeleceu-se seguindo um “princípio fordista que se estende às novas formas de produção, da construção civil à comida industrializada”, alienando todos da cadeia produtiva, como apontou o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 263-4), só podia fazer a humanidade se tornar

[vítima] da civilização urbana e industrial, não [conhece] mais a experiência autêntica (*Erfahrung*), baseada na memória de uma tradição cultural e histórica, mas somente a vivência imediata (*Erlebnis*) e, particularmente, o *Chockerlebnis* (experiência do choque) que provoca [nas pessoas] um comportamento reativo de autômatos “que liquidaram completamente sua memória”. (LÖWY, 2005, p. 28)

Com o século XX, utopia e distopia começam a se entrecruzar (CLAEYS, 2020), e por isso faz tanto sentido que Atwood use o termo “ustopia”, que vem da mescla de utopia e distopia, para se referir às suas obras categorizadas como distopias pelo mercado e pela crítica. Ainda assim, nunca se questionou que *O conto da aia* é um romance distópico, por conta dessa visão bastante gráfica e alarmante do que o futuro será caso não haja uma reforma sociopolítica, em que a narradora é vencida por um regime totalitário. A própria autora, em artigo sobre o que determina se uma obra pode ser classificada como ficção científica, é categórica: “*O conto da aia* é uma distopia clássica” (ATWOOD, 2004, p. 516). Offred não se adequa àquele mundo e busca formas de sair dele, de criar para si um novo território, e, se impossibilitada de fazer isso fisicamente, cria-o em sua mente. Esmiuçando ainda mais, é possível ainda acrescentar que os capítulos “Noite”, quando Offred se lembra da filha sequestrada e da vida pré-Gilead, cabem na classificação de heterotopia, pois,

no contexto da literatura distópica, as heterotopias representam uma espécie de santuário para os protagonistas, muitas vezes situadas em suas lembranças, nos sonhos ou em lugares que, por algum motivo, estão fora do alcance do sistema de vigilância que em geral prevalece nessas sociedades. (CLAEYS, 2010, p. 18)⁸

E como Gilead se encaixa no conceito de mundo distópico para as narradoras de *Os testamentos*? Analisemos cada uma de suas narradoras, comparando com as distopias clássicas anglófonas mais famosas no século XX, a começar por tia Lydia. O fato de ela fazer parte do *status quo* não é um problema, pois essa condição é também a de Bernard Marx (*Admirável mundo novo*), Winston (1984) e Montag (*Fahrenheit 451*) (HUXLEY, 2009; ORWELL, 2021; BRADBURY, 1981). Eles têm cargos de relevância na sociedade até que um estopim os faz repensar tudo e se rebelar. E esse estopim é necessário porque esses protagonistas não conhecem o antes; aquela realidade é a única conhecida. Quando há alguma memória de um antes, ela é distorcida e a História, reescrita — como quando o chefe dos bombeiros afirma a Montag que casas sempre foram à prova de fogo ao ser questionado sobre a atuação dos bombeiros no passado (BRADBURY, 1981). O mundo em que vivem só se torna distópico, portanto, a partir do

8 No original: “Within the context of dystopian literature, heterotopias represent a kind of a haven for the protagonists, and are very often to be found in their memories, in their dreams, or in places which, for some reason, are out of the reach of the invigilation system which normally prevails in those societies”.

estopim. Tia Lydia, ao contrário deles, conhece o antes e foi vítima da mudança de estado do “mundo real” para o “mundo distópico”, quando todas as mulheres perderam o direito à posse e ao trabalho, quando foi deixada em um estádio esportivo quase sem acesso a comida, água e higiene básica, quando testemunhou sua amiga ser assassinada por se recusar a participar do novo regime. Essa sua vivência entre o mundo de antes e o depois, para comparação, assemelha-se à de Offred, que viveu uma distopia.

A tia, no entanto, traz esse relato no passado distante; seu presente na narrativa foi viver por anos ciente de que aquele mundo era pior para muitos, tanto que várias vezes sente necessidade de justificar seus meios questionáveis como parte imprescindível para atingir a finalidade de fazer Gilead começar a desmoronar por dentro. A diferença entre ela e Offred, entre ela e Marx, Winston e Montag, é a escolha de contribuir conscientemente para a distopia desse universo. Ela poderia ter colocado a própria vida em risco para alcançar a revolução anos antes, feito seu corpo de receptáculo para vazar as informações em micropontos que levariam à derrocada do sistema, algo que sua posição como líder no Centro Vermelho lhe permitiria fazer. No entanto, seu plano de vingança dura ao menos duas décadas de opressão às aias e entra em prática apenas quando os pais adotivos de Nicole, agentes do Mayday, morrem. E se eles não tivessem sido assassinados? Será que ela provocou também essas mortes para que Nicole se tornasse disponível para ir a Gilead? Nada nas narrações indica que sim, mas também não nega. Se “a função específica das distopias é nos alertar sobre sociedades que não desejamos habitar” (ATWOOD *apud* CLAEYS, 2017, p. 448), como tia Lydia não se aproveitou de seu cargo de confiança para sair, ou ao menos para tornar aquele lugar um pouco melhor de habitar às aias e às jovens que sofriam abuso sexual do dr. Grove, dentista da região e pai de Becka, com a ciência da tia? Várias resenhas de blogs defendem que há bondade no coração de tia Lydia, que os fins justificam os meios. Deixar jovens serem estupradas pelo dr. Grove fazia parte de qual plano sádico, já que nem comandante ele era? No fim, ela coloca em risco a vida de três jovens, levando uma à morte, e deixa a vida para entrar na História — e, com essa referência à carta-testamento de Getúlio Vargas, de modo algum a intenção é romantizar o suicídio, mas é uma leitura que pode ser feita de tia Lydia, que se compara à rainha Maria da Escócia e a uma fênix renascendo das cinzas, e acredita que morrer pelo suicídio seria mais honroso do que ser capturada e condenada à morte por seus inimigos.

Agnes, assim como os protagonistas das distopias clássicas, não conhece o antes. Apesar dos *flashes* de lembrança da floresta, de

quando foi arrancada de sua mãe biológica, ela não tem essa memória. Como diz, “Cruel a memória. Não conseguimos lembrar o que esquecemos. O que nos fizeram esquecer. O que tivemos que esquecer para fingir que vivemos em alguma normalidade” (ATWOOD, 2019, p. 330)⁹. Ao contrário deles, no entanto, seu estopim, que é a morte da mãe adotiva, não a leva a buscar uma revolução. Mas, mesmo sem saber que é possível haver um mundo diferente daquele totalitário, ela sente desconforto em viver ali nas condições que foram criadas para ela, uma filha de comandante: crescer, ser educada como bela, recatada e do lar e se tornar esposa de um comandante, dando prosseguimento ao ciclo. Não é como Offred, que não se adequa àquele mundo: Agnes não se adequa à condição de esposa, apenas. O assédio sexual que sofre em seguida é motivo para que sua vida mude de rumo, mas não no nível de tentativa de mudar a comunidade; diferentemente de Bernard Marx, Winston e Montag, ela age no nível individual ao optar por se tornar postulante, como parte do processo de formação de tia, pois seu único motivo é fugir do casamento com o comandante Judd. Em nenhum momento ela procura mudar a condição de outras meninas como ela, tanto que sua colega Shunammite acaba sendo a escolhida para se casar com o predador de jovens. Ela está disposta a viver em Gilead na condição de tia e contribuir para que as engrenagens continuem rodando, ao contrário da postura de Offred. Já no final da narrativa, mesmo quando age, a revolução não parte dela: Agnes apenas segue as instruções de tia Lydia; mesmo seu relato é uma entrevista, não é um subterfúgio arriscado para criar memória, como fez Offred.

Nicole passa a maior parte do relato no Canadá e só chega a Gilead já quase no terço final do romance. Ela, assim como os protagonistas das utopias, é a figura que viaja de um lugar comum ao leitor e chega a um espaço diferente, tornando possível a comparação entre os dois mundos no presente – só que, em vez de uma grama mais verde que é o mundo idealizado nas utopias, ela encontra um lamaçal que é Gilead. Esse papel não costuma ser o do protagonista distópico, que reconhece apenas beleza em sua vida até se dar conta do que realmente vive, e então parte em busca de corrigir os erros do passado, escovando a História daquele mundo a contrapelo. A narrativa de Nicole, portanto, está mais para uma aventura até um mundo com elementos distópicos do que para uma distopia. No entanto, como a obra é tratada como a continuação de *O conto da aia*, que indubitavelmente é um romance distópico, o mercado e a crítica a incluem

9 No original: “Such a cruel thing, memory. We can’t remember what it is that we’ve forgotten. That we have been made to forget. That we’ve had to forget, in order to pretend to live here in any normal way”.

na mesma categoria, apesar de suas características formais. Para o leitor, afinal, ali enxergamos uma distopia.

Assim, em *Os testamentos*, Gilead deixa de ser a comunidade utópica para os Filhos de Jacob e distópica para aias, não mulheres e outras pessoas subalternas ou que acabam no Muro. O Muro, aliás, que costuma ser um espaço de contenção nas distopias, é facilmente ultrapassado pelo vaivém de pérolas (jovens missionárias que viajam para o exterior com o intuito de angariar mais jovens para Gilead), folhetos de propaganda que se mostram verdadeiros *malwares* e informações em geral que acabam divulgadas na mídia canadense, como Nicole narra em:

Gravações de uma nova leva de execuções tinham sido contrabandeadas de Gilead e exibidas nos noticiários: mulheres enforcadas por heresia e apostasia e ainda pela tentativa de retirar bebês de Gilead, o que na legislação deles era traição à pátria. (ATWOOD, 2019, p. 48)¹⁰

Por termos uma narradora que faz parte do regime, sabemos que as tias têm poder irrestrito em um espaço dessa sociedade extremamente patriarcal e são responsáveis pela *commodity* mais preciosa que há ali, considerando que todo aquele sistema foi concebido por causa da baixa taxa de natalidade e que são as aias as únicas capazes, teoricamente, de gerar filhos pelos preceitos teocráticos ali seguidos. Essa comunidade imaginada pelos Filhos de Jacob, antes tão forte em *O conto da aia*, começa a mostrar sinais de vulnerabilidade em *Os testamentos*. Não à toa tia Lydia desabafa: “Gilead tem um problema antigo, você que me lê: apesar de ser o reino de Deus na Terra, tem uma taxa de emigração constrangedoramente alta” (ATWOOD, 2019, p. 112)¹¹. Isso mostra que não precisamos das utopias para imaginar como salvar o mundo: basta escovarmos a História a contrapelo.

10 No original: “Footage of a new batch of executions had been smuggled out of Gilead and broadcast on the news: women being hanged for heresy and apostasy and also for trying to take babies out of Gilead, which was treason under their laws”.

11 No original: “Gilead has a long-standing problem, my reader: for God’s kingdom on earth, it’s had an embarrassingly high emigration rate”.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ATWOOD, Margaret. *MaddAddam*. Toronto: McClelland & Stewart, 2013. (The Maddaddam Trilogy Book 3).
- ATWOOD, Margaret. *Oryx and Crake*. Toronto: McClelland & Stewart, 2003. (The Maddaddam Trilogy Book 1).
- ATWOOD, Margaret. The Handmaid's Tale and Oryx and Crake "In Context". *PMLA*, v. 119, n. 3, p. 513-517, maio 2004.
- ATWOOD, Margaret. *The handmaid's tale*. London: Vintage Books, 2017. [1985].
- ATWOOD, Margaret. *The testaments*. New York: Nan A. Talese; Doubleday, 2019.
- ATWOOD, Margaret. *The year of the flood*. Toronto: McClelland & Stewart, 2009. (The Maddaddam Trilogy Book, 2).
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3ª ed. Tradução de Sergio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. [1949]. 2 v. V.1.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Tradução de Adalberto Müller e Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Del Rey Book, 1981. [1953].
- BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004. [1962].
- BUTLER, Octavia. *Parable of the sower*. New York: Four Walls Eight Windows, c1993.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- CLAEYS, Gregory. *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CLAEYS, Gregory. *Utopia: the history of an idea*. London: Thames & Hudson, 2020. [2011].
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. (Eds.). *Encyclopedia of science fiction*. 2ª ed. New York: St. Martin's Press, 1995.
- CONTO da Aia, O [Seriado]. Direção: Kari Skogland *et al.* Produção de Bruce Miller. Toronto/Ontario: MGM Television, 2018. Streaming, cor.
- DICK, Philip K. *O homem do castelo alto*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2006. [1962].
- DICKENS, Charles. *Um conto de Natal*. Tradução de Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019. [1843].
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *Terra das mulheres*. Tradução de Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. [1915].
- HOBSBAWM, Eric. *Age of extremes: the short twentieth century*. London: Abacus, 1995.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2009. [1932].
- JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Tradução de Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- KERSHAW, Ian. *Hitler*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KOTHE, Flávio R. Mentiras na verdade da República. *Revista Estética e Semiótica*, v. 7, n. 2, 2017.
- LE GUIN, Ursula K. *Os despossuídos*. 2ª ed. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2019. [1974].
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. Edição digital.
- LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Regina Lúcia F. de Moraes. São Paulo: Global, 2013.
- MORE, Thomas. *Utopia*. 3ª ed. Editada e traduzida por George M. Logan e Robert M. Adams. New York/London: W.W. Norton & Company, 2011. [1516].
- ORWELL, George. 1984. Tradução de Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. [1949].
- PIERCY, Marge. *Uma mulher no limiar do tempo*. Tradução de Elton Furlanetto. Santana AP: Minna, 2023. [1976].

PLATÃO. *A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. [370 a.ÉC]. Edição digital.

UTOPIA. In: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/houaiss/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#1>. Acesso em: 27 ago. 2024.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. pp. 3-27.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A revolução faz o bom tempo: utopia e entropia. In: DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de; SALDANHA, Rafael. (Orgs.). *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Rio de Janeiro: Machado, 2023. Vol 2. pp. 24-46.

VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. New York: Dial Press, 2009. [1969].

ABOUT THEATER AND POLITICS: CONTRIBUIÇÕES DE ROBERT SCHENKKAN AO CENÁRIO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO

Ligia Lopes Pereira Pinho

O jogo político em cena

Primeiramente, é fundamental salientar que, apesar de movimentos artísticos e suas revoluções serem frequentemente associados a obras específicas ou a períodos definidos, é necessário compreender que tais transformações drásticas geralmente têm suas origens em pensamentos ou tendências precursoras. Nesse contexto, é relevante destacar que, embora o século XX seja amplamente reconhecido como o ponto de partida do teatro de militância, o século anterior já presenciava os primeiros sinais do uso da dramaturgia como veículo para a promoção de ideais políticos. Entretanto, como demonstra Silvana Garcia (1990) em seu estudo sobre o assunto, faltava ao século XIX certa motivação para a junção entre os elementos teatro e militância. Nas palavras da estudiosa,

[...] o que impulsiona não é prioritariamente o amor pela arte cênica mas o reconhecimento do teatro como veículo de ideias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social. [...] As formas teatrais do século XIX, que elegeram a linguagem simples do gesto grandiloquente, arrebanhando grandes massas para as plateias, ou, então, que resgataram para o teatro os temas sociais a partir da observação aguda da realidade, esbarram, sob a perspectiva de uma intenção transformadora da sociedade, na ausência de um arcabouço ideológico que permita ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação. (GARCIA, 1990, p. 3)

Isso quer dizer que ao contrário do século XIX, o século XX trouxe a mudança comportamental e política necessária para fundir o sentimento embrionário do desejo do fazer artístico com o agir político culminando num movimento que de fato passou a comunicar suas ideias, usando o palco como elemento disseminador de mensagens.

É importante ressaltar que, para Garcia, somente esse “desejo de atingir uma camada mais ampla da população não configurava um teatro de perfil político explícito” (GARCIA, 1990, p. 3). Com isso, pode-se dizer que motivação política não seria o único elemento necessário para a formação de um projeto concreto capaz de dar vida ao teatro de militância. Pois, para ela, não só a necessidade de certa clareza de propósitos como a existência de certa definição ideológica eram, também, partes cruciais para que tal movimento se consolidasse. E esses só poderiam ser “paulatinamente [...] forjados ao longo do processo de maturação de um movimento político particular” (GARCIA, 1990, p. 3). Então, em 1917, o mundo testemunhava tal corrente capaz de estimular “a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio através do qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária” (GARCIA, 1990, p. 3) – a Revolução Russa – na qual o Partido Comunista e o Estado teriam um papel preponderante para que o teatro de natureza política pudesse prosperar. Surge, então, apoiado pelo Departamento Soviético de Agitação e Propaganda, o teatro Agitprop, cujo intuito era “transformar a opinião em apoio ao regime soviético, e sua agitação visava despertar o espectador para ação política” (LEACH, 2008, p. 63). E este irá atravessar as fronteiras de seu local de nascimento e influenciar desde nomes que se tornarão eternos na história da dramaturgia, como Ervin Piscator e Bertolt Brecht, ao teatro norte-americano que do outro lado do oceano se consolidava na cena artística.

Nos primórdios do século XX, influenciado profundamente pelo marxismo, Bertolt Brecht, um destacado dramaturgo alemão da época, ganhou reconhecimento por sua inovação no mundo do teatro, que ficou conhecida como teatro épico. Brecht desafiou a função tradicional do teatro, indo além da dimensão artística e moralizante. Ele uniu o teatro à educação, redirecionando sua arte para servir à emancipação política e social da comunidade. O teatro didático de Brecht representou um estilo de atuação que buscava superar as convenções dramáticas aristotélicas, estimulando o público a desenvolver habilidades críticas e analíticas em relação aos problemas sociais (cf. ROSENFELD, 2012). No entanto, é crucial destacar que Brecht não foi o primeiro, nessa era, a desafiar a prática teatral em prol de uma abordagem política. Já nas primeiras décadas do século XX, Erwin

Piscator emergiu como uma figura proeminente no cenário dramático, desenvolvendo inovadoras técnicas teatrais que incluíam o uso de imagens e recursos de projeções cinematográficas. Seu trabalho era conhecido como teatro intervencionista de caráter documental, e trazia acontecimentos da vida real para o palco com o intuito de instigar uma análise crítica e questionadora nos espectadores em relação aos fatos documentados.

Protesto, teatro e arte: as mudanças do século XX

Ao examinar a história do teatro nos Estados Unidos, é evidente que um amplo espectro de obras desempenha um papel crucial na compreensão dos desenvolvimentos sociais e culturais em todo o país. Segundo a obra *American theatre: history, context, form* (2011), de Teresa Saxon, não é possível traçar um ponto de partida definido para o início da dramaturgia norte-americana. Inicialmente, há escassas evidências concretas de atividades teatrais nas colônias no final do século XVII e no início do século XVIII. De acordo com o professor de teatro e dramaturgo estadunidense Bruce Mcconachie, até a chegada de atores à parte leste do continente em 1749, o registro documental sobre a natureza e a prática do teatro é praticamente inexistente. No entanto, é sabido que o primeiro registro documentado de uma apresentação teatral nas Colônias Americanas ocorreu em 27 de agosto de 1665 na costa leste da Virgínia. Nessa ocasião, uma peça intitulada *Ye Bare and ye Cubb* foi encenada na taverna Fowkes por três residentes de Accomack: Cornelius Watkinson, Philip Howard e William Darby.

No século XIX, o teatro continuou a passar por mudanças significativas. Finalmente, ele foi amplamente aceito como uma forma de arte em todo o território dos Estados Unidos e começou a incorporar as características do pensamento econômico da nação. À medida que o ideal de lucratividade ganhava força, o teatro passou a ser associado aos negócios e à produção de espetáculos grandiosos, destinados a atrair um público em massa. Com isso, novos teatros passaram a ser construídos para acomodar públicos maiores. Ao mesmo tempo, as companhias teatrais expandiram-se para oeste com o movimento de colonização branca, ocorrido no período de 1790 a 1830. Apesar de a América pré-Guerra Civil demonstrar traços de pensamento divergente, não havia uma diferença essencial entre o teatro apreciado pelo público no Oeste e aquele desfrutado pelos habitantes do Leste. Profundamente influenciado pela arte europeia, o teatro americano adotou uma nova forma dramática que já era comum nos palcos

européus desde o século anterior: o melodrama. Essa forma teatral glorificou o nacionalismo republicano, expressando emoções intensas, enfatizando a apresentação cênica, explorando conflitos entre heróis e vilões, e enaltecendo a retidão e a virtude feminina. Porém, o fim do século demonstrava certa divisão ideológica nos centros urbanos dos Estados Unidos, que abrangiam diferentes formas culturais, estruturas sociais e grupos econômicos. Com isso, o teatro pós-Guerra Civil lentamente se passou a se transformar em um palco crítico para abordar e expor uma variedade de questões de forma pública. Como resultado, no limiar do século XX já se apresentava no teatro, de forma marcante, temas como escravidão, classe trabalhadora, gênero e comportamento social. Além das mudanças temáticas significativas, também se observavam evoluções nos gêneros artísticos. No final do século XIX, o realismo começou a superar o melodrama, que até então era muito explorado.

No início do século XX houve mudanças profundas na estrutura e na produção teatral. Inovações na configuração dos palcos, juntamente com o avanço das tecnologias de projeção de imagens em movimento, levaram a uma reavaliação do papel social da dramaturgia. Após a Guerra Civil, o poder econômico dos Estados Unidos passou a ser cada vez mais influenciado por práticas empresariais. Consequentemente, boa parte do que se via nos teatros regionais estava sob o controle de agentes de reserva com sede em Nova York.

Assim, o teatro nos grandes palcos americanos nos primeiros 15 anos do novo século refletia uma estrutura de negócios que resistia a mudanças e uma cultura literária que produzia poucas novas obras dramáticas. Isso ocorreu, em parte, devido ao maior interesse dos sindicatos em produções altamente lucrativas do que em textos que questionassem a situação social de grupos minoritários. No entanto, em contraste com o teatro comercial, o mesmo período também testemunhou o surgimento de uma nova abordagem teatral nos Estados Unidos. Movimentos que buscavam libertar-se das formas e métodos restritos dos grandes teatros comerciais estabeleceram pequenos centros de teatro experimental, Eugene O'Neill, o dramaturgo mais aclamado dessa época, foi um produto desse movimento, e juntamente com o grupo The Provincetown Players, desempenhou um papel fundamental na transição do melodrama para o realismo no teatro americano.

A apoteose da trajetória dramática de O'Neill e a "história" da mudança do teatro do melodrama para o realismo são encontradas em *Long Day's Journey into Night*, escrita entre 1939 e 1941 e publicada postumamente em 1956. A agenda realista e estética da peça representa uma rejeição desafiadora

da herança melodramática do teatro americano. [...] Na maioria das vezes, podemos encontrar elementos melodramáticos em formas realistas e elementos realistas em peças melodramáticas. A narrativa da progressão do melodrama sentimental para o realismo social baseia-se em uma afirmação de hierarquia: o realismo é construído, criticamente, como uma forma "melhor" do que o melodrama, uma construção ligada ao complexo de teatro, arte e dinheiro. Para os críticos, a necessidade do público feminino de consumir melodrama doméstico e sentimental levou a uma escassez de estilo e valor literário: o realismo regenerou a arte e trouxe de volta substância. (SAXON, 2011, p. 146-147)

Conforme mencionado anteriormente, os primórdios do século XX foram caracterizados por extensivas experimentações no âmbito da arte teatral. A despeito da prevalência do gênero melodramático nos grandes palcos, impulsionado pelo intuito de transformar o teatro em um empreendimento lucrativo, grupos de menor porte já se dedicavam à implementação de novas técnicas inspiradas no teatro europeu. Essa iniciativa visava reagir contra uma forma teatral empresarial que aparentemente negligenciava o compromisso artístico, dependendo de uma abordagem que alcançara seu auge no século anterior. Ao longo das três primeiras décadas, entidades como The Provincetown Players, Washington Square Players (que evoluiu para o Theatre Guild) e o grupo Neighborhood Players emergiram como catalisadores do teatro experimental nos Estados Unidos. Esses grupos, até então, conseguiram estabelecer um sutil equilíbrio entre vanguarda e convencionalismo, amalgamando elementos de ambos em seus repertórios. Ao introduzirem no teatro uma versão americanizada e humanizada do expressionismo, esses pioneiros adaptaram-se de maneira mais apropriada ao seu público, além de se alinharem com um sistema político democrático e um contexto econômico capitalista (cf. FLETCHER, 2018).

Na esfera social, a Crise de 1929, mais conhecida como Grande Depressão, teve impactos significativos em amplos segmentos da população norte-americana. A escassa assistência pública disponível para os necessitados, embora organizações de caridade privadas fizessem esforços louváveis, revelou-se inadequada diante da vastidão do problema.

Do ponto de vista político, o impacto econômico de longo alcance da Grande Depressão fortaleceu a credibilidade da crença marxista, que sustentava que o capitalismo estava intrinsicamente fadado ao fracasso. O marxismo oferecia uma explicação persuasiva para as raízes do colapso do sistema capitalista, ao mesmo tempo em que

delineava uma visão de uma ordem social alternativa. Essa perspectiva refletiu uma transição nas normas culturais norte-americanas, anteriormente centradas no individualismo rígido, em direção a um estilo de vida mais comunitário, especialmente no âmbito das artes. Como resultado desse contexto transformador, observou-se um aumento na adesão ao Partido Comunista dos Estados Unidos, o que culminou em uma crescente politização de muitos artistas. Estes procuraram trazer para os palcos norte-americanos os ideais daqueles que aspiravam criar uma forma distintiva de arte operária, emancipada dos valores burgueses e das tensões originadas pelo capitalismo, utilizando-a, além disso, como um meio de propaganda.

Após os estágios iniciais do teatro Agitprop na Europa, o Movimento de Teatro dos Trabalhadores (MTT) tornou-se o termo coletivo para grupos de teatro revolucionários de esquerda no período entre guerras. No entanto, as companhias de Teatro dos Trabalhadores desse período constituíam um movimento distinto em comparação com seus predecessores radicais. As organizações dramáticas que compunham o MTT passaram a estar exclusivamente alinhadas com o Partido Comunista, diferentemente do passado, quando grupos e organizações socialistas ou quase-socialistas mantinham uma afiliação vaga com o teatro radical nessas nações. Como resultado, a associação estreita do Partido Comunista ao Teatro dos Trabalhadores durante o período entre guerras conferiu ao movimento uma perspectiva global, uma organização mais coesa e um fervor político, caracterizando-o como um teatro voltado para a classe trabalhadora e produzido por ela. De acordo com o capítulo “A brief description of the workers’ theatre movement of the thirties” de Daniel Friedman, antes da década de 1930, um teatro da classe trabalhadora para a classe trabalhadora somente era encontrado entre grupos teatrais formados por imigrantes no território norte-americano.

A única atividade teatral entre os trabalhadores de língua inglesa antes da Grande Depressão eram as esquetes e desfiles realizados em conjunto com várias greves de membros do sindicato radical, os Trabalhadores Industriais do Mundo entre 1905 e 1920². O mais importante deles foi o Paterson Strike Pageant, realizado em 1913 por um elenco de 1.200 trabalhadores da seda em greve que reencenaram os principais incidentes de sua greve diante de uma multidão no Madison Square Garden. Tal atividade foi muito esporádica e breve e não conseguiu estabelecer uma tradição teatral autossustentável entre os trabalhadores de língua inglesa. (MCCONACHIE; FRIEDMAN, 1985, p.111)

Conforme analisado pelo autor, o teatro da classe trabalhadora, predominantemente formado por grupos de imigrantes, exibia características distintas das que se manifestariam posteriormente. De acordo com o estudioso, as representações teatrais nesse contexto eram, em sua maioria, limitadas a imitações das peças convencionais do teatro tradicional nas comunidades dessas classes. Embora a maioria das organizações sociais envolvidas nesses grupos demonstrasse alguma inclinação para a esquerda, pareciam não compreender plenamente o papel que desempenhavam na produção de um teatro operário esteticamente e politicamente diferenciado do teatro tradicional. Ao invés disso, viam sua atividade teatral como um meio de introduzir a alta cultura à classe trabalhadora (cf. MCCONACHIE; FRIEDMAN, 1985). De acordo com McConachie e Friedman (1985), três grandes transformações podem ser identificadas nas obras do grupo em questão após as duas primeiras décadas do século XX. Primeiramente, destaca-se o crescimento quantitativo desses grupos dentro da nação. Em 1930, vinte e um grupos foram bem-sucedidos na primeira tentativa de conectar os teatros dos trabalhadores, e quatro anos depois, a Liga dos Teatros dos Trabalhadores, uma organização nacional, já abrigava 400 organizações. Em segundo lugar, emergiu um número significativo de trupes de língua inglesa compostas por falantes nativos. Antes de 1929, havia apenas um teatro de trabalhadores falantes de língua inglesa em operação, porém, apenas três anos depois, esses teatros já superavam em número os grupos formados por não-nativos. O terceiro desenvolvimento significativo, talvez o mais crucial, foi tanto estético quanto ideológico. Previamente, a maioria dos teatros operários apresentava produções tradicionais de clássicos do palco profissional estabelecidos antes de 1930, a Era da Depressão fez com que a maioria dos grupos produzisse seu próprio material, tipicamente composto de breves esquetes políticos executados em estilos de apresentação distintos. Esses esquetes passaram a ser exclusivamente projetados para incentivar o público a aceitar soluções políticas radicais e motivá-los a agir de acordo com essas soluções. O gênero teatral conhecido como Agitprop, amplamente difundido no território europeu, finalmente se estabeleceu nos Estados Unidos.

A chegada dos grupos influenciados pela arte Agitprop, somada ao sentimento de insatisfação de uma nação dividida entre aqueles que sofriam severamente com a economia em colapso e os que continuavam a enriquecer e se beneficiar de uma sociedade desigual, revelou obras dramáticas que, pela primeira vez, retratavam em cena as condições dos desempregados e trabalhadores pobres, pois seu propósito ia além de simplesmente levar a América à reflexão; buscava incitar à ação. Como resultado desse contexto, na década seguinte

emergiram destacados dramaturgos, entre eles Lillian Hellman, Langston Hughes, Clifford Odets e Gertrude Stein, que apresentaram uma diversidade notável de formas, temas e conteúdo. Suas obras ofereceram explicações históricas e estéticas da riqueza e da complexidade da época, ao mesmo tempo em que proporcionavam uma ampla gama de opções estilísticas, tanto coletiva quanto individualmente (cf. FLETCHER, 2018).

A fusão entre drama e sociedade tornou-se uma máxima do crescente teatro político americano nas primeiras décadas do século XX. Em outras palavras, os palcos do país abriram suas cortinas para os conflitos e dificuldades da classe trabalhadora, que via no sistema vigente a causa de seus problemas: “A mudança da América para a esquerda política após o crash tornou o drama político mais palatável e mais popular do que nunca” (HERR, 2014, p. 283). Segundo Fletcher (2018), o trabalho de 1931 de Hallie Flanagan e Margaret Ellen Clifford, *Can you hear their voices? A play of our time*, exemplifica como a arte dos anos trinta carregava em seu cerne a tentativa de expor a luta do proletariado àqueles que estavam distantes dessa realidade. A peça se baseia em um conto que relata um incidente de janeiro de 1931, no qual fazendeiros arrendatários no Arkansas invadiram um escritório local da Cruz Vermelha em busca de alimento. O trabalho preserva em grande parte a narrativa, que descreve os efeitos do segundo ano da Grande Depressão sobre os agricultores de uma pequena cidade na zona rural de Arkansas. Cenas de Washington, DC, que retratam uma variedade de respostas à situação dessas fazendas, são intercaladas nessa narrativa. Para Fletcher (2018), a peça, onde cenas de agitprop se alternam com cenas de drama familiar, é uma obra capaz de captar a tensão de classe na sociedade da década vigente.

O estilo de puro teatro operário como o alemão Prolet-Bühne e performances sindicais locais, ao mesmo tempo, em que antecipa a polivocalidade, chama por “Strike!” e estrutura em mosaico de *Waiting for Lefty*, bem como o uso de notícias, cartazes, slides e assim por diante dos Jornais Vivos do Teatro Federal. (FLETCHER, 2018, p. 36)

Para Odets, a arte deveria ser incisiva, e seu teatro não fugia a essa máxima. *Waiting for Lefty* (1935), um ato elaborado às pressas para angariar fundos para o jornal esquerdista *New Theatre* (cf. FLETCHER, 2018), estreou em 1935 e se tornou uma das peças trabalhistas mais bem-sucedidas da década. Conforme observado pela autora, *Waiting for Lefty* é notavelmente simples em sua estrutura e mensagem política; essa simplicidade constitui uma parte significativa de seu sucesso instantâneo (cf. FLETCHER, 2018). A trama da peça se

desenrola em um sindicato de motoristas de táxi que se reúnem para discutir seus processos de radicalização. Conforme o tempo e o espaço avançam, vários personagens, membros de um comitê de greve, se levantam para compartilhar suas histórias enquanto os demais observam, transformando todos na sala em simultâneos atores e público. O assassinato do líder do comitê de greve é revelado ao final da peça, levando a plateia a entoar repetidamente a palavra “greve”. A obra segue a tradição de outras peças de propaganda de agitação, utilizando plantas de audiência e uma estrutura fluida para transitar de forma coesa entre o presente e o passado, culminando, sobretudo, em um chamado aberto à ação na conclusão da peça.

The Federal Theater Project (1935 – 1939)

Fundamentalmente, o Federal Theater Project (FTP) foi um programa governamental criado durante a Grande Depressão como parte da iniciativa do presidente Roosevelt que visava empregar profissionais do campo da arte tais como escritores, atores e etc., tendo como objetivo tornar o teatro mais acessível por todo o país. Ao longo de quatro anos, o projeto produziu inúmeras peças teatrais encenadas em diversos espaços, esforçando-se para criar um teatro socialmente significativo e politicamente consciente que refletisse os desafios e as aspirações da população americana durante a Grande Depressão. O FTP frequentemente abordava questões de pobreza, desigualdade e justiça social que muito influenciaram o teatro americano. Além de fornecer emprego e oportunidades educacionais para praticantes de teatro, o projeto introduziu métodos pioneiros de encenação, desafiando normas convencionais e facilitando a progressão do teatro americano nos anos seguintes. Importante notar que o FTP foi fundamental para promover a criatividade nas artes teatrais, oferecendo uma plataforma para dramaturgos, diretores e atores explorarem novas abordagens artísticas. Nomes influentes como Orson Welles, John Houseman e Arthur Miller foram notáveis beneficiários do FTP, ganhando reconhecimento e oportunidades precoces por meio de sua associação com o projeto. A missão do FTP, dedicada à produção de peças com comentários sociais e políticos, pode ser exemplificada por obras como *The cradle will rock* (1937), de Marc Blitzstein, que explorou temas de corrupção e ganância, e *It can't happen here* (1935), de Sinclair Lewis e John C. Moffitt, que alertou contra o autoritarismo.

Essas peças, juntamente com outras produzidas pelo FTP, ilustram o compromisso do projeto com um teatro socialmente relevante e politicamente engajado. Usando o palco para desafiar o cenário

da época, provocaram reflexão e discussão, deixando um impacto duradouro no teatro americano. Em suma, o FTP desempenhou um papel vital na consolidação do teatro como uma ferramenta política nas três primeiras décadas do século XX, proporcionando um espaço para o debate livre de ideias políticas e ideológicas na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Robert Schenkkan: herdeiro do século XX

O século XX não apenas transformou as práticas teatrais no território norte-americano, mas também consolidou sua influência no cenário mundial. Na virada do século e do milênio, não havia um estilo único, uma ideologia ou uma ortodoxia teatral dominante, nem um centro teatral prevaiente. Conforme o desejo de unificar uma sociedade diversificada evoluía para um modelo social diferente, o teatro refletia essas mudanças (cf. ARONSON, 2005). Como uma resposta às práticas teatrais empresariais, o teatro off-Broadway apresentou dramaturgos e dramaturgas cujos nomes permaneceriam notáveis na arte teatral. Como resultado, muitas das peças produzidas a partir da segunda metade do século XX em diante originaram-se de espaços off-Broadway e de teatros regionais. Esse movimento fora uma contribuição significativa para a diversidade e riqueza do cenário teatral, afastando-se das convenções comerciais mais tradicionais e proporcionando um espaço vital para a experimentação artística e a expressão diversificada de narrativas.

De cerca de 1965 em diante, como resultado dos efeitos combinados da Off-Broadway, dos teatros regionais e da invasão britânica, praticamente nenhuma peça de um autor americano além de Neil Simon que recebeu aclamação da crítica ou entrou para o “cânone” se originou na Broadway. (ARONSON, 2005, p. 139)

Em decorrência desse fenômeno, a última década do antigo milênio permitiu que os artistas de teatro explorassem temas relacionados à política de identidade, ao multiculturalismo, ao racismo, ao sexismo, à homofobia e várias outras preocupações em uma variedade de peças e locais, especialmente nos teatros sem fins lucrativos que ganharam destaque em todo o país. A década de 1990 representou o auge de um teatro gradualmente descentralizado, que incluía teatros off e off-off-Broadway, residenciais e regionais em todo o país. Esses teatros alternativos, operando com orçamentos menores e menos recursos, proporcionaram oportunidades para criar produções mais experimentais, atendendo a um público ávido por dramas intelectual

e emocionalmente desafiadores. Não surpreende, portanto, que muitos dos dramaturgos que deixaram uma marca na história do drama mundial, como Albee, Kushner, Vogel, entre outros, tenham estreado suas obras nesses espaços. Um exemplo notável é Robert Schenkkan, cujo drama histórico *The Kentucky cycle* (1991) foi agraciado com o Prêmio Pulitzer em 1992. Esse contexto reflete a vitalidade e a diversidade do teatro na última década do século XX, destacando o papel crucial desempenhado pelos teatros sem fins lucrativos na promoção de narrativas inovadoras e reflexivas.

Assim como muitos dramaturgos ao longo de suas carreiras, Robert Schenkkan estreou algumas de suas produções antes de receber sua primeira premiação. Inicialmente iniciando sua carreira como ator, antes de se aventurar na escrita de peças, ele apresentou seus primeiros trabalhos como dramaturgo na década de 1980. Sua primeira peça, *Final passages*, foi escrita em 1979 e teve sua estreia mundial no Arena Theatre, sob a direção de A.J. Antoon, sendo posteriormente escolhida para a Broadway. Antes de conceber *The Kentucky cycle*, Schenkkan escreveu duas outras peças, *Heaven on Earth* (1989) e *Tachinoki* (1987), além de várias peças de um ato publicadas, como *Conversations with the Spanish lady* (1993). No entanto, foi no início da última década do antigo milênio que seu ambicioso épico, abrangendo duzentos anos da história do leste de Kentucky e com seis horas de duração, ganhou atenção nacional. Resumindo, o ciclo de nove peças de Robert Schenkkan, dividido em duas metades, narra a história de três famílias que se entrelaçam em uma pequena área do leste de Kentucky, desde a época da Revolução até 1975. A trama inclui conflitos significativos entre nativos americanos e colonos europeus, do Norte e do Sul, conflitos raciais, lutas sindicais e exploração capitalista, especialmente pela indústria do petróleo, tudo visto a partir da perspectiva do final do século XX.

A peça inicia-se no ano de 1775 e se estende por 200 anos, desde a conquista europeia da fronteira de Cumberland até a usurpação da terra pelos negócios do Norte, causando um impacto desastroso tanto na terra generosa quanto em seus habitantes áspers. É um relato de violência que gera mais violência, de sonhos sendo destruídos por forças cada vez mais distantes. Na primeira metade de *The Kentucky cycle* são explorados temas como assassinato, infanticídio, parricídio e várias formas de traição familiar, culminando em uma reviravolta humilhante na qual os Talberts perdem a propriedade, forçando Rowen, Michael e sua família a se tornarem meeiros em suas próprias terras. A segunda parte da obra transporta o espectador para o período de mineração de carvão, no qual a imensa devastação da

terra e de seu povo parece ser minimizada diante de poços envenenados e campos salgados.

Posteriormente, Schenkkan estreou *All the way* (2012), uma peça que aborda a vida do ex-presidente norte-americano Lyndon B. Johnson e sua luta para aprovar a Lei dos Direitos Civis de Kennedy no Congresso dos EUA. O espetáculo, que recebeu o prêmio Tony de Melhor Peça em 2014, expõe o preconceito contra os afro-americanos que impulsionou a aprovação da Lei dos Direitos Civis de 1964. Mais tarde, a sequência *The great society* (2014) estreou no Oregon Shakespeare Festival e chegou à Broadway cinco anos depois. Esta última apresenta a batalha do presidente para lidar com o descontrole da Guerra do Vietnã e a luta contra a pobreza durante seu segundo mandato.

Building the wall (2017) marca uma mudança em sua escrita, passando de eventos históricos baseados em fatos para imaginar um próximo porvir. Conforme o próprio dramaturgo, “a peça se passa em um futuro próximo no qual duas pessoas tentam entender o passado imediato. É um dispositivo incomum, que seguramente define a ação fora da experiência imediata do público” (SCHENKKAN, 2017, p. 1). Resumidamente, a obra é ambientada em uma sala de interrogatório particular em uma prisão federal, e é composta apenas por dois personagens: Rick e Gloria. Rick, ex-chefe de um centro de detenção privado para imigrantes ilegais no oeste do Texas, está preso, condenado e aguarda sua sentença. Glória, uma historiadora afro-americana, é a primeira pessoa a quem Rick concede uma entrevista. Durante a peça, descobre-se que Rick era o chefe de uma empresa prisional privada, onde sua principal função era lidar com imigrantes ilegais detidos e posteriormente deportados para seus países de origem. A peça procura profeticamente retratar os anos do governo de Trump após a vitória nas eleições presidenciais, representando o que aconteceu nos três anos de mandato (2016 a 2019) do então presidente eleito.

Em uma entrevista concedida ao canal DG Copyright Management postada no YouTube em 2021, Schenkkan apresentou uma distinção no conceito de peça política, classificando-a em duas formas distintas. A primeira compreende aquelas que não são escritas com o intuito de influenciar uma decisão política específica em discussão na atualidade, mas sim com o propósito de explorar conceitos políticos fundamentais num âmbito específico, tais como raça, violência e governabilidade. A segunda forma abrange as peças produzidas visando educar o público sobre uma situação política em desenvolvimento, com a intenção de promover uma ação política específica para uma determinada circunstância. Nas palavras do mesmo:

All the way foi inspirado no legado de Lyndon Baines Johnson, que indiscutivelmente mudou a América, [...] fez um bem incrível e causou um dano terrível. Mas ao escrever essa peça não estou procurando influenciar uma decisão política específica sendo discutida na atualidade [...]. Estou muito mais interessado nas discussões complicadas e dolorosas em andamento sobre raça na América [...] mas não especificamente para influenciar uma ação política específica. (SCHENKKAN, 2021)

Entretanto, a peça *Investigation* fora sua

Interpretação do relatório de Robert Mueller, que acabou levando ao processo de impeachment e ao impeachment do presidente Trump, escrita especificamente para educar o público e incentivá-lo a entender com maior clareza as acusações que estavam sendo feitas contra o presidente Trump e incentivá-los a fazer lobby com seus representantes políticos para o impeachment. (SCHENKKAN, 2021).

Isso sugere que, de acordo com o dramaturgo, existem momentos cruciais na sociedade em que decidir permanecer em silêncio (ou não) é assumir responsabilidade pelo resultado catastrófico ou bem-sucedido nas decisões que orientam um povo e sua nação. Portanto, a obra *Building the wall* demonstrou que nas vésperas de uma eleição presidencial em que a própria ideia de democracia parecia estar em risco, cabia a ele entrar em ação uma vez que a arte pode ser uma aliada na educação política da própria sociedade. Nas palavras de Schenkkan:

Eu também escrevi esta peça muito rapidamente, completando o primeiro rascunho em uma semana. Eu escrevi *Building the Wall* em outubro, antes da eleição presidencial de 2016. Como muitas pessoas, eu esperava que o resultado das eleições fosse diferente. Mas ainda ali, eu achava que já havíamos passado do limite, que alguma coisa havia sido seriamente danificada. Eu sentia uma sensação de crise, sensação de urgência. Eu queria essa peça rodando o mundo o mais rápido possível, em teatros pequenos ou grandes, em estados republicanos ou democratas. (SCHENKKAN, 2017)

Em síntese, uma peça política (ou sobre a política) tem o poder de nos levar à reflexão, e seu criador tem nas mãos a oportunidade (ou responsabilidade) de, através das luzes da ribalta, esclarecer o que parece obscuro no jogo político no qual o homem comum parece não poder participar. Logo, as peças de Schenkkan aqui mencionadas não apenas iluminam eventos cruciais na história do país, mas

também oferecem uma análise penetrante dos desafios sociais e políticos enfrentados em diferentes períodos, consolidando sua contribuição significativa para o panorama teatral contemporâneo. Usando do palco como uma tribuna, uma escola capaz de educar seu público politicamente, e convidando o público (ao fechar das cortinas) à ação.

REFERÊNCIAS

ARONSON, Arnold. American Theatre in Context: 1945 – Present. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. (Eds.). *The Cambridge history of American theatre*. New York: Cambridge University Press, 2005. pp. 87-163. Volume three: post-World War II to the 1990s.

DG COPYRIGHT MANAGEMENT. *Writing politics with Robert Schenkkan*. YouTube, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3rod6ytR3FA&t=626s>. Acesso em: 05 jun. 2023.

FLETCHER, Anne. *Modern American drama: Playwriting in the 1930s. Voices, documents, new interpretations*. New York: Methuen Drama, 2018.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

HERR, Christopher. American Political Drama: 1910-45. In: RICHARDS, Jeffrey H. (Ed.). *The Oxford handbook of American drama*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 280-294. (Oxford Handbooks).

LEACH, Robert. *Theatre studies: the basics*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008.

MCCONACHIE, Bruce A.; FRIEDMANN, Daniel. (Ed.). *Theatre for working-class audiences in the United States, 1830 – 1980*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAXON, THERESA. *American Theatre: History, Context, Form*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

SCHENKKAN, Robert. *Building the wall*. New York: Arcade Publishing, 2017.

WERNICK, Jack. *Sense of Crisis: an interview with Robert Schenkkan*. 2017. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/sense-crisis-interview-robert-schenkkan/>. Acesso em: 20 de nov. 2023.

TORTO ARADO: O REGIONALISMO BRASILEIRO SOB A ÁRIDA SOMBRA DA CONTEMPORANEIDADE

Lívia Penedo Jacob

*Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada
Agora não espero mais aquela madrugada
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada
O brilho cego de paixão e fé, faca amolada*

Milton Nascimento¹

Em artigo intitulado “*Torto Arado é literatura regionalista?*”, publicado no *Diário do Nordeste* em agosto de 2021, Durval Muniz de Albuquerque advoga em prol do caráter universal da recente obra assinada pelo baiano Itamar Vieira Júnior (2019), refutando, com esse argumento, sua associação à literatura dita regional. Para o professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a crítica tende a relacionar toda a literatura nordestina com o regionalismo, interpretação que, conforme acredita, promove uma equivocada ideia segundo a qual somente escrever sobre o Rio de Janeiro ou São Paulo é falar a partir da nação. Esse olhar, ele diz, atiraria todas as demais produções do país para a periferia, transformando-as em literaturas menores. Dando sequência a seu pensamento, Durval Muniz responsabiliza os modernistas paulistas por terem criado essa tradição, afirmando que o movimento de 1922 se autoconsiderou cosmopolita, rejeitando, à sua época, a colaboração dos demais estados para a construção do Modernismo no país, porque “os modernismos surgidos em outros estados ou se nomeavam como regionalismo (como aconteceu com o movimento encabeçado por Gilberto Freyre, no Recife), ou se venderam como extensão do movimento paulista” (ALBUQUERQUE, 2021, s/p).

¹ NASCIMENTO, Milton Silva Campos do. *Fé cega, faca amolada*. In: *Minas* (álbum). Londres: EMI, 1975.

Para além da opinião de Durval Muniz, noto que a “paulicéia desvairada” se tornou alvo recente de revisionismos desde a aproximação do centenário da Semana de Arte Moderna, ainda no início de nossa década, como bem ilustram os recentes livros críticos a esse respeito, dentre os quais cito o de Ruy Castro, *As vozes da metrópole* (2021), e o de Luís Augusto Fischer, *A ideologia modernista: a semana de 22 e sua consagração* (2022). Sem o interesse de canonizar ou demonizar os modernistas de São Paulo, acho justo ponderar a ausência de correlação entre eles e a categorização historiográfica do regionalismo, aplicada à literatura brasileira pela primeira vez por Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de ficção* (1950). A mencionada autora, contudo, não teve o mérito de cunhar esse termo; tomou-o emprestado da tradição europeia e norte-americana, tendo em vista que essa tendência surgiu durante o Oitocentos, quando românticos irlandeses e escoceses inauguraram a tradição literária das “Regional novels”. Nessas obras, destacava-se uma preocupação reiterada com a paisagem local, em narrativas ambientadas fora do eixo citadino, valorizando-se, assim, o pitoresco e os costumes interioranos.

Segundo a enciclopédia da Universidade de Oxford, o termo “regionalismo” se espalhou para os Estados Unidos, onde, no final do século XIX, virou “sinônimo de ‘cor local’, [usado] para designar histórias ambientadas em áreas relativamente subdesenvolvidas, como a costa da Nova Inglaterra, o Sul, o Centro-Oeste e a Califórnia” (JOSEPH, 2023, s/p. Tradução minha.)². Mas a palavra também já teria sido empregada como categoria literária, segundo o mesmo texto, ainda depois da Guerra Civil (1861 – 1865), “embora muitos críticos localizem suas origens no período anterior à guerra, quando escritoras como Harriet Beecher Stowe ofereciam esboços da zona rural da Nova Inglaterra [...]” (JOSEPH, 2023, s/p. Tradução minha.)³.

Analisando a realidade nacional, é provável que a tradição literária escocesa servira como modelo para *Olaya e Júlio* (1830), de “autoria atribuída a Charles-Auguste Taunay” (SOUZA, 2020, p. 34), francês radicado no Brasil. Considerada a primeira obra escrita em nosso país a apresentar características regionalistas, a novela descreve a paisagem nordestina, conferindo-lhe nuances pitorescos, algo antes

² No original: “In the late 19th century, the term gets used interchangeably with “local color” to designate stories set in relatively undeveloped areas, such as coastal New England, the South, the Midwest, and California”.

³ No original: “regionalism originates in the post-Civil war era, but many critics locate its origins in the antebellum period, when women writers like Harriet Beecher Stowe offered sketches of rural New England, while Southwestern humorists promoted the storytelling style and wilderness settings of the nation’s frontier territories”.

inédito. A despeito dessa precedência, atribuo a Bernardo Guimarães o título de verdadeiro pioneiro dessa vertente na literatura nacional, embora o autor seja mais comumente lembrado por sua *Escrava Isaura* (1875) e pelo então polêmico *O seminarista* (1872). Em suas obras menos conhecidas – *O ermitão de Muquém* (1869), *O índio Afonso* (1872) e *Jupira* (1872) –, o escritor mineiro rompeu com alguns estereótipos românticos, inaugurando um novo estilo, conforme atesta Antonio Candido (2012, p.111), para quem *O ermitão de Muquém* marca a primeira fase do regionalismo nacional, “corrente que termina no decênio de 1870” e que se caracteriza pelo “incremento do pitoresco e um tratamento mais anedótico da personagem, cuja função parece a de servir de espetáculo para o homem da cidade”.

Sublinho, ainda, uma informação pouco comentada pelas análises críticas: os primeiros sertanejos de nossa literatura são, na verdade, indígenas mestiços ou retirados de suas aldeias e atirados à força para junto da “civilização”, assim figurados em *O índio Afonso* e em *Jupira*. Ou seja, se durante o Romantismo os personagens nativos foram quase sempre construídos como meras alegorias para um projeto de nação em construção, Bernardo Guimarães inaugura um indianismo menos idealizado e mais calcado na realidade social do país. Em *O índio Afonso*, por exemplo, o protagonista teria sido inspirado em histórias que ele, antes juiz em comarcas do interior, ouviu, segundo informa no preâmbulo da obra. A novela *Jupira*, por sua vez, foi inicialmente publicada em *Histórias e tradições da província de Minas Gerais*, ambientada na província natal de Bernardo Guimarães, que ele conhecia tão bem. Nos dois casos, o autor, embora incorra em uma série de estereótipos concernentes aos povos nativos, defende uma tese única, segundo a qual essas populações estavam postas à margem e dispostas à criminalidade devido ao descaso do Estado e da Igreja para com elas. Em suma, o escritor mineiro antecipou certas tendências, ao superar o “índio puro” e abordá-lo por um ponto de vista mais concreto, indicando sua gradual transmutação no sertanejo.

Além de Bernardo Guimarães, outros autores se dedicariam ao gênero no mesmo período, dentre eles José de Alencar e Franklin Távora. Em fins do século XIX, outros nomes se integrariam à corrente, a exemplo de Inglês de Sousa e do visconde de Taunay, e a vertente dita regionalista da nossa literatura não cessaria no começo do século subsequente, com obras ainda de influência naturalista, como as de Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto, culminando com a geração de 1930. Esse regionalismo, em sua gênese romântica, se relacionava com o dilema filosófico de base hegeliana que opunha o universal e o particular: as metrópoles, por seu cosmopolitismo, seriam o *locus* do

universal, enquanto as periferias atuariam como guardiães das particularidades do patrimônio cultural de cada nação, entendidas tais particularidades como substâncias específicas e “puras” de uma dada cultura nacional.

Tal ideia aparece na Carta-Prefácio ao romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, na qual ele estabeleceu a distinção entre “literatura austral”, produzida no que hoje chamamos Sudeste, e “literatura setentrional”, que, produzida fora do eixo metropolitano, representaria uma ramificação legítima e reconhecível da literatura brasileira. Quando reflete sobre o Norte (que à época incluía o Nordeste) do país, Távora (s/a, p. 5) o opõe ao Sul (aí incluído o Sudeste), concluindo, à maneira romântica, o seguinte: “A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão”. De certo modo, essas concepções de Távora mostram-se à frente do tempo quanto à consciência de peculiaridades culturais de cada região, bem como do caráter político subjacente à desvalorização das produções situadas fora do eixo metropolitano. Essa consciência social, aliás, moveu os escritores da chamada “Geração de 1930”, pois, afinal, se hoje rejeita-se o termo “regionalismo” como designação de uma literatura engajada nas questões políticas alheias ao Sudeste, no século anterior os autores encamparam esse movimento como uma possibilidade de dar voz aos sujeitos invisíveis oriundos dos grotões brasileiros.

E embora no referido período tenham sido publicadas obras ambientadas em outras zonas periféricas, como alguns romances do gaúcho Érico Veríssimo, essa postura afirmativa foi encabeçada sobretudo pelos autores nordestinos, a exemplo dos paraibanos José Américo de Almeida e José Lins do Rego, da cearense Raquel de Queirós, do alagoano Graciliano Ramos e do baiano Jorge Amado. A força desse movimento foi tamanha que chegou a influenciar a literatura de Além-Mar: tais influxos se fizeram sentir no Neorealismo português, segundo atesta José Carlos Seabra Pereira (2020), para quem as denúncias sociais brasileiras geraram grande impacto entre os lusitanos, já ávidos por novas formas estéticas capazes de sintetizar a oposição da classe artística ao regime salazarista. Ainda segundo Seabra, o caboverdiano Movimento Claridade (1936) e a angolana “crioulização” linguística promovida por Luandino Vieira, “discípulo confesso de Guimarães Rosa” (PEREIRA, 2020, p. 535), também teriam inspirações no regionalismo brasileiro.

Tamanha potência, como se pode ver, gerou uma pluralidade de produções que não comportam análises homogeneizantes, conforme

conclui Alfredo Bosi no ensaio “Sobre *Vidas Secas*”. Segundo o professor, embora o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos dialogue com *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, pela comum denúncia que fazem da violência estatal contra os camponeses, a escrita jornalística de Euclides não nomeia os sertanejos, designados de forma genérica como “jagunçada”. Graciliano, por sua vez, humaniza as personagens, ainda que não consiga romper por completo com as influências deterministas, já que, sob a ótica de um narrador onisciente, os filhos de Fabiano reproduzem os gestos hereditários do pai. Essas diferenças se radicalizam ainda mais quando *Vidas secas* é lido ao lado de *Grande sertão: veredas* (1956), porque, segundo o crítico, há, em Graciliano Ramos, uma simpatia pelo pobre que se dá exclusivamente sob o ponto de vista intelectual, enquanto na voz narrativa de Guimarães Rosa predomina uma empatia, refletida na voz dialógica de Riobaldo.

Acho importante ressaltar que, nos dois casos, os temas tratados pelos autores são universais. Para além do cenário árido que emoldura o enredo, *Vidas secas* narra como se dá a exploração do homem pelo homem a partir de relações sociais opressoras, trazendo à tona uma realidade comum a diversos países em desenvolvimento. A história de Fabiano, um vaqueiro sem-terra que, como tantos sertanejos nordestinos, migrava com a família de modo forçado para o sul do país após o patrão fechar as porteiras da fazenda onde trabalhava, é, sem dúvida, a mesma história de Severino, de *Morte e Vida Severina* (1955), escrita pelo poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Mas é também a história de inúmeras famílias mexicanas que morrem todos os anos tentando cruzar a fronteira dos Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. *Grande sertão: veredas*, por sua vez, ambienta diversas questões caras à filosofia ocidental – a oposição entre o bem e o mal, a gênese humana, o confronto da subjetividade frente ao amor, entre outras – no Norte de Minas. Em resumo, se nos primórdios do Romantismo retratava-se o “regional” quase sempre em oposição ao “universal”, há muito tempo a literatura rompeu com essa distinção ao apresentar temas de amplas dimensões humanas, encenados fora da ambientação urbana. Essa indistinção, aliás, é antiga também na produção estrangeira, a exemplo de *Dublinenses* (1914), de James Joyce, e de *Orgulho e preconceito* (1813), de Jane Austen, obras consideradas regionalistas nos países de origem, mas conhecidas por seus *topoi* comuns a múltiplas culturas.

Dessa maneira, o que observamos entre nós, no Brasil, é uma generalizada incompreensão do que venha a ser a literatura regional, vertente muitas vezes associada de maneira equivocada a uma

“literatura menor” pelos próprios escritores. Esse parece ser o caso do amazonense Milton Hatoum, para quem a noção de romance regional está datada porque opõe periferia ao centro, uma ideia que, segundo acredita, não se aplica à maioria dos escritores oriundos de províncias, como Flaubert, Gabriel García Márquez e Kafka⁴. Ora, associar o regionalismo a toda escrita produzida por autores oriundos de regiões periféricas é um equívoco capaz de esvaziar um conceito vivo em nossa historiografia, pois, afinal, se por um lado a cearense Ana Miranda não ambienta seus enredos nas paisagens locais, persistem, em nosso país, tradições cujas estéticas resistem aos modismos literários do Sudeste, a exemplo dos cordelistas. O romance regional, portanto, não precisa se limitar a temas locais nem se define pela origem do autor, mas assim se classifica quando, dentre outros elementos, apresenta enredo enraizado em geografias e culturas muito particulares, cenários onde também cabem amplas reflexões estéticas sobre questões humanas e sociais de caráter francamente universal.

Desse modo, creio ter demonstrado que a rejeição dessa vertente literária por boa parte de autores e críticos contemporâneos se deve à falta de uma definição clara do que venha a ser regionalismo. Um problema antigo, segundo indica André Tessaro Pelinser, em artigo intitulado “Guimarães Rosa e o Regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene”, no qual constata que a recepção de *Sagarana* (1946) foi marcada por uma série de vacilações por parte da crítica especializada, porque a “problemática posição ocupada pelo Regionalismo e a falta de definição teórica a respeito do tema produzem fricções quando se trata de compreender o lugar da obra na tradição literária” (PELINSER, 2017, p. 5). Segundo Pelinser (2017, p. 2), abordar a obra de Guimarães Rosa como “regionalista” implica, para o pesquisador, ter que enfrentar “resistência e por vezes reprovações explícitas de colegas a quem causa surpresa ver tais adjetivos atrelados ao nome canônico do autor”. Para o professor, quando se fala de regionalismo literário no Brasil, as análises sempre partem de um postulado negativo, o que se deve a duas situações: os motivos regionais muitas vezes serviram para justificar as falhas estéticas de algumas obras; e nas obras regionais consideradas bem realizadas, os motivos regionais estão em segundo plano e o êxito tende a ser atribuído a outros aspectos. No caso de *Sagarana*, a estética e o teor filosófico da obra causaram essa celeuma entre os críticos da época:

4 Ver: COLOMBO, Sylvia. “Milton Hatoum contesta conceito de literatura regionalista”. *Folha de São Paulo*: Ilustríssima, 14 de fevereiro de 2009. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/02/503813-milton-hatoum-contesta-conceito-de-literatura-regionalista.shtml>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Verifica-se no discurso crítico um palpável desconforto face à necessidade de reconhecer na literatura de Guimarães Rosa a presença do local, da região, do sertão e de populações pobres e analfabetas a quem é negada a capacidade de refletir sobre o mundo, ao mesmo tempo em que busca afirmar a qualidade propriamente literária das narrativas. (PÉLINSER, 2017, p. 4)

Tendo antes já visto que os modernistas paulistanos não foram responsáveis por demonizar o regional, prescrito outros possíveis vilões desse enredo. Para Luís Augusto Fisher, em *Duas formações, uma história* (2020), a concepção unitarista de literatura que permeia o imaginário brasileiro se deve, ao menos em partes, à obra teórica de Antonio Candido, que tornou secundária a produção situada fora do centro hegemônico do país (Sudeste), diminuindo a relevância das produções ditas regionalistas, termo que, aliás, o professor gaúcho refuta, pois, a seu ver, implica certa depreciação.

Ora, de fato Antonio Candido rejeitou os aspectos provincianos da literatura nacional ao estabelecer, em *Formação da literatura brasileira* (1957), que o processo de formação do sistema literário nacional, composto pela tríade autor-obra-público, teria seu ponto de chegada em Machado de Assis, que, para Candido, foi capaz de superar o dilema entre localismo e universalismo, tratando-se, pois, do “escritor mais brasileiro que jamais houve, e certamente o maior” (CANDIDO, 1975, p. 115-118).

Em suma, a partir de Machado, a literatura produzida no Brasil teria desprendido das produções europeias, ganhando contornos próprios graças à criação de uma estética única que não abandonou as questões grandiosas presentes nos clássicos universais. A valorização desses dois aspectos também aparece nas primeiras análises que o professor uspiano fez do já citado *Sagarana*, de Guimarães Rosa, obra que classificou como a “volta triunfal do regionalismo do Centro”, pois com ela volta “o coroamento. De Bernardo Guimarães a ele, passando por Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Amadeu de Queirós, Hugo de Carvalho Ramos, assistimos a um longo movimento de tomada de consciência, através da exploração do meio humano e geográfico” (CANDIDO, 1991, p. 245). Nessa crítica, inicialmente publicada n’*O jornal*, em 21 de julho de 1946⁵, o professor coroava Guimarães Rosa como representante máximo do regionalismo em detrimento de toda a tradição que o precedeu, pois,

segundo avaliava, o escritor mineiro fora capaz de criar uma vivência nacional e ao mesmo tempo universal.

Não deixa de ser curioso que em *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*, Luís Augusto Fisher, com o intuito de refutar parcialmente as ideias postuladas por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, proponha que a nossa literatura se formou em dois momentos: 1º – aquele indicado por seu predecessor, isto é, a partir da produção machadiana, que Fisher associa à “plantation”, forma de economia historicamente relacionada ao desenvolvimento do sudeste brasileiro, e 2º – a produção consolidada por Guimarães Rosa, associada por Fisher ao “sertão”, e assinalada pelo chamado “perspectivismo ameríndio”, expressão que adota com base nos estudos antropológicos de Eduardo Viveiros de Castro. Desse modo, para o professor gaúcho, a especificidade da literatura brasileira não se configuraria só por suas diferenças em relação a influxos externos, mas também por um dinamismo próprio, isto é, interior, proveniente dos brasis não atlânticos.

A proposta teórica de Luís Augusto Fisher segue o já citado antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para quem, no conto de Guimarães Rosa intitulado “Meu tio, o Iauaretê”, a ausência de interlocutor na narrativa, construída na primeira pessoa do singular, mas dirigida não se sabe bem a quem, expressa uma interdição do falante ao diálogo. O antropólogo conclui que a “fala sobre a fala é muito importante no conto, que, sob certos aspectos, poderia ser pensado também como uma transformação do célebre diálogo cerimonial entre o matador e o cativo no ritual antropofágico tupinambá” (CASTRO, 2018, p. 10). Desse modo, comprova-se, na construção do personagem narrador Macuncozô, ao menos nuances de um pensamento indígena, possível referência aos terenas, com os quais Rosa teve contato durante seu trabalho no Serviço de Proteção ao Índio, entre 1933 e 1935. No entanto, diferentemente do antecessor Bernardo Guimarães, com exceção desse conto, Rosa pouco explorou as singularidades das culturas nativas em sua literatura, não me parecendo coerente associá-lo à criação de uma nova tradição permeada por esse olhar. Tampouco devemos esquecer que o conto em pauta despertou pouco interesse entre a crítica especializada até a publicação, em 1983, do texto “A linguagem do Iauaretê”, de Haroldo de Campos. Publicado inicialmente na *Revista Senhor* (1961) e republicado em *Estas histórias* (1969), “Meu tio, o Iauaretê” tanto se manteria por longo tempo à margem dos estudos críticos sobre seu autor, como também não alcançaria imediata popularidade entre os leitores.

5 Ver: O jornal (RJ) – 1940 a 1949. *Hemeroteca Digital Brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2023. https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34130. Acesso em: 17 nov. 2023.

Propostas aparentemente inovadoras como a de Fischer atiram o regionalismo para o mesmo limbo teórico de sempre, sobretudo ao desconsiderar que essa vertente literária, conforme demonstra a historiografia, tem genealogia calcada no Romantismo europeu. Surpreende, nesse sentido, a seguinte afirmação do professor:

É certo, sem dúvida, que nas cidades litorâneas, e fortemente no Rio de Janeiro da época de Machado, é que se concentrava a vida letrada e, portanto, a literatura; mas olhando a coisa em perspectiva ampla, que não estacione no século 19 e queira acolher o Brasil de até hoje, até mesmo aqueles iletrados do sertão têm de entrar na conta, porque desde então tinham algum tipo de narrativa, algum tipo de poesia, quase tudo em circulação oral e, portanto, indocumentada pelos meios clássicos (livro e jornal). Essa narrativa e essa poesia chegarão à forma escrita, na obra dos “regionalistas”, prosadores e poetas, dos cancionistas e folcloristas, até alcançar o ponto maduro de Guimarães Rosa e sua geração. (FISCHER, 2021, p. 321)

Do trecho citado, percebe-se a clara confusão entre literatura oral e regionalismo, categorias que, embora dialoguem, não se confundem, já que 1) parte da literatura que circula de forma oral decorre de uma produção previamente escrita, a exemplo dos romances de cavalaria cantados no Nordeste brasileiro e na Península Ibérica⁶; 2) muito da literatura não regional decorre da oralidade; 3) grande parte de autores outrora chamados “regionalistas” nem sempre beberam somente em fontes orais para compor suas obras. Ao rejeitar o termo “regionalismo”, buscando substituí-lo por outras categorias contemporâneas – como o perspectivismo ameríndio –, as abordagens teóricas recentes revelam uma verdade pouco conveniente: mesmo estudiosos tendem a interpretar o termo “regional” – isto é, o que é próprio da margem, da periferia – como designativo de algo inferior na escala dos valores. Ora, essa atitude, ainda que à revelia de quem a adota, não faz senão referendar hierarquias que convém rejeitar, tanto no plano estético como nos planos cultural e político, pois, como ensinou o próprio Guimarães Rosa, “o sertão é do tamanho do mundo”⁷.

Mas a questão que ronda este ensaio persiste: como definimos o que vem a ser “literatura regional”? Nesse sentido, destaco os estudos teóricos de Lígia Chiappini Leite (1995, p. 155), para quem o

6 A respeito dos antecedentes escritos do romance oral “Paulina e Dom João”, versão cantada por Dona Militana Salustiano (cf. GURGEL, 2012, p. 26).

7 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 17ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970, p. 68.

regionalismo “sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano”; afinal, os autores regionalistas, conquanto em geral conhecedores da região que retratam, o fazem a partir de um ponto de vista deslocado e para o público citadino. E nessas obras existe uma oposição ao modo de vida urbano, seja em crítica subjacente ao progresso – traço comum ao regionalismo romântico –, seja em denúncia ao modo de produção capitalista, que tende a manter as periferias subdesenvolvidas em prol dos núcleos de poder.

No ensaio “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, Chiappini Leite (1989, p. 155) propõe uma sucinta definição da questão, que julgo válido reproduzir:

A obra literária regional tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (‘costumes, credences, superstições, modismo’) e vinculando-as a uma área do país [...]”. No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar. Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e neles situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas.

Seguindo esse olhar, a professora nos lembra que o regionalismo, “como toda tendência literária, não é estático” (LEITE, 1995, p. 157), daí que tenha acompanhado as flutuações românticas (no século XIX), o Realismo (fins do XIX e início do XX) e o Modernismo (geração de 1930 até a década de 1960), tornando-se, por fim, mais uma expressão da literatura contemporânea. A esse respeito, conclui que “hoje, em muitos países, inclusive aqui, [o regionalismo] reaparece discutindo questões de identidade problemática e de ecologia” (LEITE, 1995, p. 156). No contexto da atualidade, ela prossegue, a defesa das particularidades locais ressurgiu como “reação aos riscos de homogeneidade cultural, destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no ‘paraíso neoliberal’” (LEITE, 1995, p. 156).

Esse é, sem dúvida, o caso de *Torto arado*, cujo título revela a permanência, no Brasil atual, de estruturas sociais arcaicas, oriundas de um passado escravista. Remonta também às difíceis condições de vida do homem camponês, marcada por uma instabilidade que

serviu de matéria lírica para Tomás Antônio Gonzaga tecer *Marília de Dirceu*:

A devorante mão da negra Morte
Acaba de roubar o bem que temos;
Até na triste campa não podemos
Zombar do braço da inconstante sorte.
Qual fica no sepulcro,
Que seus avós ergueram, descansado;
Qual no campo, e lhe arranca os brancos ossos
Ferro do **torto arado**
(GONZAGA, 2004, p. 41. Grifo meu.)

A narrativa transcorre no sertão baiano, na Fazenda Água Negra, onde remanescentes quilombolas são mão-de-obra barata para um regime de violenta exploração capitalista. Embora o tempo de transcorrência da história não seja claro, é possível situá-lo entre os anos 1960 e 1970 por uma série de elementos apresentados, dentre os quais a menção a uma Ford Rural (carro produzido até os anos 1970) e à chegada da televisão às casas da fazenda, índice do advento de uma modernidade tardia, visto que o local não possuía energia elétrica e os aparelhos dependiam de geradores. Esse anacronismo se repete na paisagem, bem como nas relações entre os personagens, que, habitando casas de barro, seguem um modo de vida tradicional, calcado na agricultura e ritualizado pela espiritualidade afro-brasileira.

No referido cenário, duas irmãs, Bibiana e Belonísia, têm respectivamente sete e seis anos quando encontram uma faca com cabo de marfim pertencente à avó, Donana, com a qual provocam um acidente. Movidas pela curiosidade infantil, ambas colocam o instrumento na boca, mas somente Belonísia tem a língua decepada. Esse trágico fio condutor determina o destino das personagens, pois, quando a caçula já não consegue falar, cabe à primogênita atuar como sua tradutora. A tensão emerge das fricções entre o “eu” e o “outro”: se as meninas antes já se pareciam devido à pouca diferença de idade entre elas, essa relação se radicaliza quase ao ponto de uma simbiose, sob a qual se precipitam a culpa de uma, o ressentimento de outra e o comum desejo de explorar as próprias subjetividades, tarefa árdua frente ao peso das demandas coletivas.

Ora, o tema da disputa entre irmãos é *leitmotiv* universal, calcado na própria mitologia cristã – lembremos de “Caim e Abel” e “Esaú e Jacó” – e antes explorado tanto na literatura brasileira, a exemplo de *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, como em produções de outros países, dentre os quais se sobressai *Rei Lear* (1603), de Shakespeare.

Indo além, é possível correlacionar Bibiana e Belonísia com os contos de fadas europeus sobre irmãos, histórias que, diz Bruno Bettelheim, simbolizam o processo de formação da personalidade da criança, de início indiferenciada. Nesses contos, argumenta o autor, os irmãos “vivem juntos e sentem de modo semelhante; em resumo, são inseparáveis, [...] então, num dado momento do crescimento, um deles começa uma existência animal, e o outro não” (BETTELHEIM, 1980, p. 99-100). Sem língua, Belonísia se metamorfoseia não em bicho, mas em uma outra espécie de gente, distinta do grupo ao qual pertence.

O que torna *Torto arado* obra criativa é, portanto, a inserção do enredo no contexto específico do sertão baiano, onde a mudez de Belonísia se torna representativa do estado de opressão geral sofrida pelos trabalhadores rurais. A opressão, exercida primariamente pelo dono da terra, é transferida para a figura do gerente que, à semelhança dos antigos feitores, controla e explora a população local:

Sutério pegou a maior parte da batata-doce com as duas mãos grandes que tinha e levou para a Rural que havia deixado em nossa porta. Pilhou também duas garrafas de dendê que guardávamos para fazer os peixes miúdos que pescávamos no rio. Lembrou a meu pai da terça parte que tinha que dar da produção do quintal. Mas as batatas não eram produção do quintal. Da terra seca não brotava nem pasto, muito menos batata. E a secura era tanta que nem as várzeas estavam sendo cultivadas. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 85)

Se a árida realidade do sertão obriga Bibiana e Belonísia a se manterem unidas em prol da sobrevivência, as diferenças vão aparecendo de maneira inevitável à medida que crescem, surgindo, assim, crises e tensões entre elas. A temática do conflito entre irmãs é espelhada nas vizinhas gêmeas Crispiana e Crispina, que deixam de se falar por disputarem o amor de um mesmo homem, Isidoro. Ainda na juventude, também as protagonistas de *Torto arado* começam a se afastar pela admiração comum que nutrem pelo primo Severo, divergência que culmina com a fuga dele e de Bibiana, grávida aos dezessete anos. A cisão se concretiza: enquanto a primogênita prossegue sua vida na cidade, onde se forma professora, a caçula escolhe permanecer na terra.

A fragmentação da obra em três partes ilustra o afastamento das protagonistas. A primeira parte, intitulada “Fio de corte”, é narrada por Bibiana, a segunda, “Torto arado”, por Belonísia, e a terceira, “Rio de sangue”, traz a voz de Maria Rita Pescadeira, entidade encantada dos cultos afro-brasileiros. Nos três casos, a linguagem dispensa

rebuscamentos, e, assim como o nome da fazenda – Água Negra – remete à cor da pele dos quilombolas, também a geografia local externaliza a aridez cotidiana enfrentada pelos personagens:

Se esvaía toda a coragem de que tentei me investir para viver naquela terra hostil de sol perene e chuva eventual, de maus-tratos, onde gente morria sem assistência, onde vivíamos como gado, trabalhando sem ter nada em troca, nem mesmo o descanso, e as únicas coisas a que tínhamos direito era morar lá até quando os senhores quisessem e a cova que nos esperava fosse cavada na Viração, caso não deixássemos Água Negra. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 128)

Tendo em vista se tratar de romance regionalista contemporâneo, natural que *Torto arado* siga as tendências de sua geração. Assim, a obra atende às demandas da agenda identitária atual ao se concentrar em questões raciais e de gênero, que se sobrepõem ao longo da narrativa. Conforme já mencionado, os personagens descendem dos quilombolas que se estabeleceram no sertão baiano, e sendo as protagonistas mulheres, o leitor se vê diante de uma série de questões incontornáveis sob o ponto de vista dessas particularidades. Por exemplo, quando Belonísia se casa ainda adolescente com um compadre de seu pai, logo se vê transformada em uma espécie de empregada de luxo, obrigada a servir o marido na mesa e na cama todos os dias. Não demora para que esse homem, propenso ao alcoolismo, se torne cada vez mais violento, à semelhança de outro morador da fazenda, Tobias, conhecido por espancar com frequência a esposa indígena, Maria Cabocla.

Difícil ler o romance sem correlacioná-lo à interseccionalidade, conceito segundo o qual “as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outros – são interrelacionadas e moldam-se mutuamente” (COLLINS; BIRGE, 2021, p. 15). Pensando a interseccionalidade a partir da realidade brasileira, algumas pesquisas constataam a maior vulnerabilidade da mulher negra frente a diversos riscos sociais, dentre os quais enumero: 1) maior probabilidade de fazer aborto, em todas as idades, em comparação com mulheres brancas⁸; 2) maior vulnerabilidade a agressões físicas, também no confronto com o que se

8 Ver: TOURINHO, Raiza. Mulheres negras apresentam uma probabilidade 46% maior de fazer um aborto, em todas as idades, com relação às mulheres brancas. *Fiocruz – Portal de Notícias*. Publicado em 26/09/2023. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/estudo-aponta-que-mulheres-negras-sao-mais-vulneraveis-ao-aborto-no-brasil>. Acesso em: 19 nov. 2023.

passa com mulheres brancas⁹; 3) quanto à população negra em geral, constata-se maior índice de deficiências em geral, no cotejo com o que se passa entre os brancos¹⁰. Ou seja, em uma sociedade excludente, marcada pelo racismo estrutural e que historicamente empurra as pessoas negras para as camadas mais pobres da população, esses mesmos sujeitos postos à margem se vulnerabilizam a outras condições sociais desfavoráveis para além da pobreza.

Com esse mote, Itamar Vieira Júnior insere seu romance na “ordem do dia” da agenda identitária: no seu fio da navalha caminham negras deficientes (Belonísia), vítimas de violência doméstica (Maria Cabocla) e mães precoces que se veem atiradas para fora do mercado de trabalho (Bibiana) devido à maternidade. Essa faca de dois gumes fica ainda mais afiada quando o leitor descobre que Belonísia perdeu a língua com o mesmo instrumento antes usado pela avó Donana para matar o próprio marido. Trata-se, pois, de enredo que responde de forma afirmativa à pergunta proposta por André Pelinser, em artigo no qual analisa os romances regionalistas contemporâneos: “não seria justamente esse o papel do Regionalismo, de estar à margem e falar com e por aqueles que não têm acesso ao centro?” (PELINSER, 2020, p. 07). Ao lado de outras obras regionalistas embebidas de estéticas e questões contemporâneas – como os recentes *A vida e as mortes de Severino Olho de Dendê* (2022), obra de ficção científica com referências nordestinas escrita pelo baiano Ian Fraser, e *Redemoinho em dia quente* (2019), da cearense Jarid Arraes –, *Torto arado* profetiza o que nem Riobaldo previu: enquanto o mundo caminha devagar, o sertão galopa à frente.

9 Ver: ENGEL, Cíntia Liara. *A violência contra mulher* (cartilha). Brasília: IPEA, 2010. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/190215_tema_d_a_violenca_contra_mulher.pdf. Acesso em: 19 nov. 2023.

10 Ver: Novembro Negro: um panorama sobre a população negra com deficiência no Brasil Publicado em 09-11-2023. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. Brasília: Governo Federal, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/novembro/novembro-negro-um-panorama-sobre-a-populacao-negra-com-deficiencia-no-brasil>. Acesso em: 19 nov. 2023.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. Torto arado é literatura regionalista? *Diário do Nordeste*, Coluna Opinião, publicada em 31 de agosto de 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniaocolumnistas/durval-muniz-de-albuquerque-jr/torto-arado-e-literatura-regionalista-1.312950>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOSI, Alfredo. Sobre Vidas Secas. In: SCHWARZ, Roberto. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 149-153.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. 2 v.
- CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 243-247.
- CANDIDO, Antonio. Literatura, espelho da América? *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária/Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp. Campinas, número especial, p. 105-113, dez., 2012. [1999]. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3563/0>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/65767/39718> Acesso em: 18 nov. 2023.
- COLLINS, Patricia; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- COLOMBO, Sylvia. Milton Hatoum contesta conceito de literatura regionalista. *Folha de São Paulo*: Ilustríssima, 14 de fevereiro de 2009. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/02/503813-milton-hatoum-contesta-conceito-de-literatura-regionalista.shtml> Acesso em: 17 nov 2023.
- FISHER, Augusto. *Duas formações, uma história*: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- GURGEL, Deífilo. *Romanceiro Potiguar*. Natal: Luz Comunicação, 2012.
- JOSEPH, Philip. Regionalism in American Literature (verbete). *Oxford bibliographies online*. Oxford: Oxford University Press, 2023. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199827251/obo-9780199827251-0197.xml>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 153-159, jan./jun. 1995. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1989/1128>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- PELINSER, André Tessaro. Guimarães Rosa e o Regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene. *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 42, n. 74, p. 2-19, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/8605>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- PELINSER, André Tessaro; ALVES, Márcio Miranda. A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea. *Revista estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 59, p 1-13, jan/abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018593>. Acesso em: 19 nov. 2023.
- PEREIRA, José Carlos. *As literaturas em língua portuguesa*. Macau: Gradiva, 2020.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Nacionalismo e regionalismo na literatura brasileira. In: *Como e por que sou professor de literatura*. Chapecó: Argos, 2020. p. 31-50.
- TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, sem ano. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34130. Acesso em: 17 nov. 2023.
- VIEIRA JR., Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

O MANGUE NA FELIZ CIDADE: TEATRO OFICINA, OSWALD DE ANDRADE E A ÓPERA DE CARNAVAL

Luciana C.B. Ferreira

Prólogo

Na trajetória do Teatro Oficina, história e espaço estão intimamente ligados. A primeira montagem profissional do grupo, em 1961, ocorreu na Rua Jaceguai, nº 520. Desde então, o endereço do coletivo teatral permanece o mesmo. Para assegurar permanência no local, foi necessário superar uma série de obstáculos.

Em maio de 1966, um incêndio de grandes proporções destruiu o teatro. Esse acontecimento fez com que o Oficina iniciasse diversas mudanças, que iam além da reconstrução do espaço físico. Paralelamente às ações voltadas para a reforma do teatro, os integrantes iniciaram pesquisas práticas e teóricas, buscando um novo direcionamento em seu fazer cênico. Surge, então, a procura por uma montagem que refletisse as mudanças do grupo. De acordo com o diretor do Oficina, José Celso Martinez Corrêa (1937 – 2023): “O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira” (CORRÊA, 1998, p. 85).

O Oficina, que até então havia encenado apenas textos de autores estrangeiros, decide encenar *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade (1890 – 1954). As obras de Andrade tiveram bastante destaque durante a década de 1920, mas, com o passar do tempo, o escritor foi relegado a segundo plano no panorama literário. Sua obra conta contemplou diversos gêneros textuais, dentre elas três peças de teatro publicadas na década de 1930, mas nenhuma delas havia chegado aos palcos. Para Corrêa, a leitura coletiva de *O rei da vela* em 1967

“iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável” (CORRÊA, 1998, p.85).

O professor Armando Sérgio da Silva conta que o processo criativo para realizar a montagem de *O rei da vela* possibilitou uma reunião do Oficina com a cultura brasileira, levando o coletivo a “encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar com a realidade de um país” (SILVA, 2008, p. 151). Para encenar o espetáculo, o diretor José Celso Martinez Corrêa recorreu à proposta de antropofagia formulada por Oswald de Andrade em 1928. A antropofagia oswaldiana une elementos novos e tradicionais, brasileiros e estrangeiros, e se caracteriza pela combinação “da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila” (NUNES, 1979, p. 21). Na montagem, Corrêa se utiliza da antropofagia para criar uma linguagem cênica tão radical quanto aquela proposta por Oswald em sua escrita: “A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre” (SILVA, 2008, p. 145).

A relação entre o Oficina e Oswald de Andrade, iniciada em 1967, continua até os dias de hoje. O Oficina se apropriou da antropofagia para buscar uma linguagem cênica que fosse, ao mesmo tempo, nacional e de vanguarda. Nacional, porque se preocupava com questões políticas, históricas e culturais brasileiras e porque utilizava formas artísticas que faziam parte da cultura popular do país, como o circo, a chanchada e o teatro de revista, bem como outros elementos populares, como o carnaval. E de vanguarda porque recorria às propostas artísticas inovadoras, como as do *Living Theatre* (grupo de teatro experimental norte-americano, que veio ao Brasil e com o qual José Celso conviveu por um curto período de tempo), do Cinema Novo e do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud para construir uma nova forma de fazer teatro.

A quantidade de montagens feitas pelo Oficina a partir da obra oswaldiana indica um cuidadoso processo de reflexão por parte do grupo. O mesmo pode ser dito do processo criativo, que pode demorar meses, anos ou décadas, entre a leitura e seleção dos textos, pesquisa artística, e montagem teatral. As diversas montagens feitas a partir do mesmo texto podem ser compreendidas como um trabalho em que o grupo reflete sobre a própria criação e, ao mesmo tempo, procura levar a obra de Oswald de Andrade para diferentes tipos de público, em diferentes épocas, mostrando a atualidade e a relevância da obra oswaldiana para o cenário cultural brasileiro.

Dessa maneira, podemos afirmar que o Oficina cria um método de encenação em que as potencialidades, a atualidade e a radicalidade dos textos de Oswald de Andrade são identificadas e, a partir disso, desenvolve-se uma forma cênica que leve a proposta estética e intelectual de Oswald para o público. O trabalho do Oficina, diante disso, se torna relevante para que os textos de Andrade possam ser fruídos pelo público de uma nova maneira, a partir do contato com a montagem teatral. Esse processo permite uma nova possibilidade de relacionamento com a obra oswaldiana. Em poucas palavras, é possível dizer que o Oficina deu aos textos de Oswald de Andrade a teatralidade, sendo esse termo definido como: “o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito” (BARTHES *apud* PAVIS, 2019, p. 372).

Esta pesquisa surge nesse contexto, considerando o diálogo estabelecido entre o teatro e a literatura, mais especificamente na relação que o Oficina constrói com a obra de Oswald de Andrade. Concentramo-nos no texto *O santeiro do Mangue: mistério Gozozo em forma de ópera* (1935 – 1950), encenado com o título *Mistérios Gozósos*. O texto, um poema dramático, teve publicação póstuma e precisou percorrer um longo caminho até ser publicado comercialmente. Conforme conta Renato Cordeiro Gomes em sua dissertação *Plural de vozes na festa (?) do Mangue* (1985), *O santeiro* teve diversas versões ao longo dos quinze anos nos quais foi elaborado. Apenas em 1976, mais de duas décadas após a morte do escritor, o poema circulou com uma pequena tiragem, mimeografada. Depois, em 1985, ele foi publicado como anexo na dissertação de Gomes. Apenas no ano de 1991 uma das versões do texto foi publicada como livro, *O santeiro do Mangue e outros poemas*, pela editora Globo.

O poema de Oswald de Andrade mostra o cotidiano de miséria na zona de baixo meretrício carioca que era conhecida como “Mangue” durante boa parte do século XX. O local se tornou um símbolo da exclusão e da marginalização impostas a uma boa parte das mulheres que não se adequaram ao padrão social, econômico e de comportamento da época. Em um momento em que a cidade se modernizava, o Mangue, zona de baixo meretrício, era o emblema da sujeira, parte que devia ser ignorada e escondida para que as classes dominantes pudessem mostrar um pretense desenvolvimento e uma pretensa higienização do espaço urbano. O Mangue oswaldiano mostra uma das consequências mais cruéis do projeto urbano proposto pelas classes dominantes durante as primeiras décadas do século XX: pessoas submetidas à miséria, à marginalização e à violência. Sem outra alternativa, as mulheres do Mangue vendiam seus corpos para garantir

a subsistência. Em meio a esse horror, o alcoolismo, as doenças e o suicídio fazem parte do cotidiano. Andrade denuncia de forma contundente uma cidade que buscava apresentar um modo de vida supostamente civilizado às custas da exclusão e do massacre de uma grande parcela da população.

No presente trabalho, a proposta é apresentar o percurso que levou às primeiras montagens de *Mistérios Gozósos*, criadas pelo Oficina a partir do texto de Andrade nas décadas de 1980 e 1990. Buscamos pensar as relações que o coletivo teatral estabelece com o texto e, de forma semelhante, procuramos entender como cada momento influencia a forma final das respectivas montagens.

Território

Os diversos registros das montagens de *Mistérios*, que ocorreram ao longo de mais de três décadas, remetem ao longo período de escrita de *O santeiro*. As duas obras, o poema e a peça de teatro apresentam um primeiro ponto em comum: seu processo de criação, que inclui múltiplas camadas construídas com o passar do tempo, e que vão compondo, aos poucos, obras palimpsésticas, em camadas, sobreposições, rasuras e improvisos.

A história de *Mistérios Gozósos*, montagem cênica feita a partir do texto *O santeiro do Mangue*, começa no início da década de 1980 e tem relação com o território do Oficina, o endereço localizado na Rua Jaceguay, nº 520, bairro do Bixiga, cidade de São Paulo. Para contextualizar melhor, precisamos abordar a relação entre o Oficina, grupo de teatro, e o local em questão, ou seja, o endereço físico onde fica o Teatro Oficina.

O professor Armando Sérgio da Silva explica que o endereço do Teatro Oficina é o mesmo desde 1961, ano que marcou a profissionalização do grupo com a montagem do espetáculo *A vida impressa em dólar*. Na época, o imóvel passou por uma reforma cujo objetivo era, entre outros, expandir as possibilidades de criação e de apresentação dos trabalhos: “mais que uma reforma para abrigar um elenco cênico, tais obras criaram, no Brasil, uma nova forma de espaço teatral: a combinação de arena com o palco italiano, permitindo o uso de cenários, o contato direto e a proximidade dos atores com o grupo” (SILVA, 2008, p. 24).

Nos anos seguintes, o grupo teria diversas montagens de sucesso, como *Quatro num quarto* (1962), *Pequenos burgueses* (1963), *Andorra* (1964) e *Os inimigos* (1966). Neste último ano, o grupo já havia recebido prêmios no Brasil e no Uruguai (SILVA, 2008, p. 38-39). Além disso,

Sábato Magaldi e Yan Michalski, dois importantes nomes da crítica teatral brasileira, já haviam reconhecido a importância do Oficina para o panorama cultural do país (SILVA, 2008, p. 41, 44).

Em maio de 1966, um incêndio de grandes proporções destruiu o teatro. O grupo, então, elabora um programa de ação cujo objetivo é “Construir um teatro dentro dos mais modernos requisitos técnicos e das concepções estéticas mais avançadas e com um grande número de lugares, que permitissem a realização de um teatro efetivamente popular” (SILVA, 2008, p. 45-46). Além disso, o Oficina também se compromete a realizar outras atividades voltadas para o desenvolvimento das artes cênicas, como a construção de uma escola teatral, um núcleo de pesquisas, festivais de teatro, feiras de cultura, receber temporadas de companhias teatrais internacionais de vanguarda, entre outros. Havia, também, a ideia de fazer um “Teatro de Repertório”, isto é, do maior número de produções anuais apresentadas revezadamente” (SILVA, 2008, p. 46).

Nesse mesmo período, o grupo inicia um processo de reestruturação que vai além da reforma do espaço físico. Paralelamente às ações voltadas para a arrecadação de fundos para reconstrução do teatro, os integrantes iniciam pesquisas práticas e teóricas, buscando um novo direcionamento para sua trajetória.

A inquietação leva o grupo a “mergulhar em estudos sobre a realidade do país e da cultura brasileira, sobretudo a ‘Semana de Arte Moderna de 1922’” (SILVA, 2008, p. 47). Surge, então, a busca por uma montagem que refletisse as mudanças do grupo, tanto no sentido espacial quanto na mudança de pensamento: “O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira” (CORRÊA, 1998, p. 85). O texto que oferecia a possibilidade de “encontrar o aqui-agora” (CORRÊA, 1998, p. 85) foi *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, obra que, para o Oficina, “iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável” (CORRÊA, 1998, p. 85).

No manifesto *O rei da vela*, publicado originalmente em 1967, José Celso Martinez Corrêa explica que, ao ler o texto de Andrade, o grupo encontrou “o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: “Esculhambo, logo existo. [...] Tudo isso não cabia no teatro da época [...]. Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro” (CORRÊA, 1998, p. 85). Para o diretor, toda a simbologia de *O rei da vela* busca a realidade de uma nação que não conhece a própria história, motivo pelo qual “a história real somente se fará com a devoração total da estrutura [...]

onde só a fecundidade da violência poderá parir uma história” (CORRÊA, 1998, p. 89). No seu manifesto, José Celso esclarece, ainda, que a única fidelidade possível a Oswald de Andrade, no que diz respeito à montagem teatral, é utilizar a liberdade de criação para “tentar reencontrar um clima de criação violenta, em estado selvagem, na criação dos atores, do cenário, do figurino, etc.” (CORRÊA, 1998, p. 89).

Dando prosseguimento a essa postura criativa, o Teatro Oficina escolhe levar a proposta antropófaga de Oswald de Andrade para o campo cênico, se alimentando de diversos gêneros teatrais para criar um espetáculo anti-ilusionista e inovador através do sincretismo de diversas linguagens performáticas como o circo, o teatro de revista e a ópera.

O grupo de teatro desejava, ainda, dar visibilidade à denúncia social que Oswald de Andrade fazia em seu texto. Para alcançar esse objetivo, o Oficina se volta para a violência expressa na metáfora da devoração e se propõe a fazer um “teatro da crueldade brasileiro” (CORRÊA, 1998, p. 98). A expressão faz referência ao teatro da crueldade, de Antonin Artaud (1896 – 1948). Patrice Pavis explica que o teatro da crueldade não está ligado à violência física imposta ao ator ou espectador; trata-se de recorrer a diversos meios de expressão artísticos para despertar, no público, novas possibilidades de interpretação que não estejam necessariamente ligadas à racionalidade. Em outras palavras, trata-se de uma tentativa de criar apresentações cênicas capazes de fazer com que “o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência ética e estética original” (PAVIS, 2019, p. 377).

Martinez Corrêa, em entrevista concedida no ano de 1968, afirma que o teatro racionalista não tem mais eficiência para conscientizar o público, uma vez que atores e público pertencem a uma mesma classe social, formando um circuito fechado de comunicação. Portanto, “somente a violência e principalmente a violência da arte [...] poderá captar os pontos sensíveis dessa plateia morta e adormecida” (CORRÊA, 1998, p. 98). Para o diretor do Oficina, era necessário criar um espetáculo que deixasse o público (composto principalmente por pessoas das classes média e alta) desconfortável ao ser confrontado com o próprio cinismo: “a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileiro – do absurdo brasileiro –, teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos” (CORRÊA, 1998, p. 98).

A partir de 1967, portanto, o Oficina parte da antropofagia oswaldiana, que se alimentava de elementos novos e tradicionais, para

formular uma antropofagia cênica, que se realiza ao criar uma forma de fazer teatro que fosse, ao mesmo tempo, nacional e de vanguarda..

Caderneta de campo

Todo o processo de tentar garantir a permanência do Oficina no endereço da rua Jaceguay aparece registrado em *Caderneta de campo* (1983), um vídeo realizado pelo Oficina em parceria com a TV Cultura nos anos de 1982 e 1983.

O objetivo da *Caderneta* era registrar o cotidiano e o processo de trabalho do Oficina: “a série ‘Caderneta de Campo’ é uma espécie de registro da vivência cotidiana no teatro. [...] os ‘comunicadores’ do ‘Oficina’ passam a registrar em vídeo suas vivências coletivas e, principalmente, esboços e rascunhos de novos projetos” (SILVA, 2007, p. 122). O vídeo mostrava diversos projetos que o Oficina tinha a intenção de realizar em um futuro próximo. Alguns deles, como a montagem de *Os Sertões*, iriam esperar até o início dos anos 2000 para chegar aos palcos. Outros, como *O homem e o cavalo*, texto para o teatro escrito por Oswald de Andrade, continuariam a aguardar por tempo indeterminado.

A *Caderneta* é fragmentada e não linear, apresentando uma superposição de diferentes momentos, cenas, ensaios, entre outros:

O vídeo contém cenas do dia a dia no teatro, passeatas na cidade de São Paulo, ‘te-atos’, trechos de peças, ensaios, fragmentos de outros filmes, acontecimentos políticos, partidas de futebol, desfiles de escolas de samba, rituais de candomblé, manifestações políticas, reuniões em órgãos públicos, saques a supermercado, além de trechos de imagens documentais das viagens do “Oficina” pelo Brasil, como a participação no ritual de ingestão de Ayahuasca em uma comunidade do Acre. Devido a essa multiplicidade de assuntos é difícil conseguir definir um trabalho como “Caderneta de Campo”. O que é possível afirmar é que se trata de um trabalho coletivo que não é facilmente enquadrado em gêneros como documentário, videoarte, videoperformance ou ficção. (SILVA, 2007, p. 123)

Na época, José Celso Martinez Corrêa já tinha experiência com a linguagem do vídeo e com o cinema. Antes da *Caderneta de campo*, o diretor já tinha participado ativamente do processo de produção de pelo menos três filmes, a saber: *Prata palomares* (1971), *O parto* (1975) e *O rei da vela* (1982). De acordo com a pesquisadora Isabela da Silva (2007, p. 50), na década de 1970, o audiovisual se tornou uma

linguagem privilegiada e experimental para que o grupo de teatro pudesse refletir sobre seu próprio trabalho. Sendo assim, a aparente ausência de organização do vídeo dificilmente pode ser considerada um acaso. Pelo contrário, ao que tudo indica, a *Caderneta* tem um direcionamento estético que é propositalmente caótico e sem uma sequência linear, apresentando diversos fragmentos que compõem uma espécie de mosaico sobre os trabalhos e projetos do Oficina.

A *Caderneta* contém os primeiros registros das encenações que se tornaram, mais tarde, a peça *Mistérios Gozósos*. Em aproximadamente cinco minutos foram apresentadas algumas cenas com o título: “OSWALD DE ANDRADE – MISTÉRIO GOZOZO À MODA E ÓPERA 1935-1950”. As filmagens mostram: o Coro das Mulheres de Jerusalém cantando os versos “Gonorréia/ Tenho fome”; as cenas “Looping” e “A polícia põe as calças” (ambas assinaladas pela legenda eletrônica no vídeo, que correspondem aos respectivos trechos homônimos de *O santeiro*); e uma cena intitulada “Repouso das Mulheres de Jerusalém”, título inexistente no poema. Esse trecho, ao que tudo indica, é uma encenação de “Páscoa das Putas”, pois apresenta as mulheres ajoelhadas perante Jesus das Comidas, pedindo que não falte “o pau nosso de cada dia” (CADERNETA, 1983).

O trecho que mostra o Coro das Mulheres de Jerusalém é intercalado pela apresentação de uma orquestra sinfônica, regida pelo maestro Eleazar de Carvalho (1912 – 1996). A música se mescla às vozes das mulheres, de forma que, durante cerca de 10 segundos, vemos a orquestra e seus sons eruditos mesclados às vozes do coro feminino, que repete as palavras: “Vam fudê, vam/ Vam buchê, vam” (CADERNETA, 1983). Com esse recurso de superposição, o Oficina transporta para a linguagem audiovisual a proposta oswaldiana, que “Leva a ópera para o lado marginal; incita-a a falar de um mundo colocado à margem da sociedade burguesa de que ela é a expressão e forma de divertimento” (GOMES, 1985, p. 75).

A imagem de uma orquestra evoca o espaço de salas de concerto, local onde tradicionalmente as vozes não são ouvidas. A tendência é que as pessoas evitem ao máximo falar para que seja possível apreciar os sons dos instrumentos. Na *Caderneta de campo*, a imagem da orquestra parece ser utilizada para destacar ainda mais as vozes das mulheres que compõem o coro. As vozes parecem estar em um volume pouco mais alto que os instrumentos, indicando a relevância daquilo que é cantado em oposição aos sons que são tocados. As palavras cantadas, de caráter chulo, “Vam fudê, vam!/ Vam buchê, vam!”, parecem se opor violentamente ao espaço burguês da orquestra.

Os figurinos parecem operar em um sentido semelhante: os instrumentistas vestem fraque, tradicional traje a rigor masculino, nas cores preto e branco. Essa indumentária contrasta violentamente com os vestidos, roupa fortemente associada ao feminino, todos de um colorido vibrante que são utilizados pelas mulheres no Mangue. Para além disso, vale notar que a superposição das duas imagens, a da orquestra e a do coro de mulheres, parece dialogar com a intenção oswaldiana de carnavalizar a ópera, ou de criar uma “ópera degradada” (GOMES, 1985, p. 74). A montagem cênica segue as indicações do poema ao se apropriar de um gênero dramático associado às elites para colocá-lo no Mangue, em meio ao canto e às palavras de baixo calão que fazem parte do cotidiano na zona de meretrício.

Outra cena que queremos comentar é “A polícia põe as calças”. Inicialmente, vemos um homem, no cenário do Mangue, tocando saxofone. A seguir, aparecem Edeleia e Olavo. O santeiro parece estar bastante embriagado. A sequência é interrompida pelas imagens de um desfile de escola de samba. Nada é dito ou cantado nesses momentos, o único som que continua é o do saxofone, com uma melodia lenta. Em seguida, tem início a briga do casal, que, no poema, causa a prisão de Olavo. A duração total do trecho é de, aproximadamente, 120 segundos.

Aqui podemos notar novamente o contraste entre imagem e som, cada um com sentidos opostos. A parte que se passa no Mangue evidencia os rostos dos indivíduos através de recursos como a troca de olhares entre os atores, os rostos, as expressões faciais. Em um polo oposto, temos a filmagem em plano geral, distanciada, de uma grande escola de samba, com adereços grandes e brilhosos, evocando a multidão e o anonimato. Seria uma tarefa muito difícil conseguir distinguir rostos ou gestos de uma determinada pessoa. Além disso, há o contraste de significados que cada uma das cenas carrega. A violenta briga de casal contraposta à alegria e ao divertimento associados ao carnaval.

A análise das duas cenas citadas permite perceber que o diretor José Celso já havia começado a pensar *Mistérios Gozósos* como uma “Ópera de Carnaval” (CORRÊA, 2015), conceito que foi desenvolvido posteriormente, nas montagens das décadas de 1990 e 2010, conforme veremos posteriormente. Contudo, cabe notar que a musicalidade desse *Mistério* de 1983 é bastante diferente daquela que será apresentada em *Mistérios Gozósos* (2015).

Não sabemos qual versão do poema *O santeiro* foi utilizada por José Celso para encenar as cenas do vídeo, nem como se deu seu contato com o texto. Uma hipótese é que Corrêa tenha utilizado a versão mimeografada, aquela que circulou em 1967. Vale lembrar que, neste

ano, a relação entre o Oficina e Oswald de Andrade estava em evidência devido à montagem de *O rei da vela*. Outra possibilidade é que o próprio José Celso tenha conseguido acesso a um dos cadernos com o poema de Oswald de Andrade, através de algum amigo ou conhecido. Até onde foi possível verificar, não há registros que permitam saber qual foi a versão do poema utilizada para as cenas de *Caderneta*, nem como ou quando José Celso teve acesso a ele, de forma que qualquer conjectura não pode ser comprovada.

Independente de ter havido ou não uma montagem do texto integral de *O santeiro* na década de 1980, só podemos analisar aquilo que conhecemos: os fragmentos preservados na *Caderneta de campo*. Esses trechos permitem perceber que, se *O santeiro*, poema de Oswald de Andrade, se caracteriza pelo “plural de vozes que se orquestram sem perder a autonomia” (GOMES, 1985, p. 38), o *Mistério Gozoso* de 1983, pensado por José Celso, é pensado e apresentado como uma obra cuja multiplicidade de pontos de vista é ampliada pelos recursos audiovisuais.

Ao que tudo indica, *Mistério* começa a ser concretizado em pequenos fragmentos, ou trechos. De forma análoga à estrutura do poema de Oswald, a montagem teatral é composta de “parte-cenas” (GOMES, 1985, p. 36) sem que haja um ordenamento claro. Ao utilizar novas tecnologias, como o vídeo, em linguagem performática, o Oficina evoca os procedimentos da escrita experimental, híbrida, fragmentada de Andrade, que concebe “o Mangue tentacular” (ANDRADE, 2021, p. 270). Para Renato Gomes, a expressão é significativa, pois “realiza ainda o sentido de experimentação embutido no adjetivo tentacular (do latim científico ‘tentaculu’, de ‘tentare’, experimentar, apalpar): o experimento do texto; os experimentos e o apalpar do Mangue” (GOMES, 1985, p. 37).

Após o tombamento ocorrido na década de 1980, o terreno onde fica o teatro tornou-se público, passando a ser de propriedade do estado de São Paulo sob administração do Oficina. Porém, o edifício onde aconteciam as apresentações estava condenado, havendo a necessidade de reconstrução. Tem início a segunda reforma do Oficina, que propunha uma mudança radical no espaço.

Para José Celso, “o Teatro, lugar em si, é uma metáfora arquitetônica e urbana de uma postura diante do teatro e do espetáculo do mundo” (CORRÊA, 1999). Por isso, sua intenção era criar um local capaz de abrigar uma grande quantidade de pessoas. A criação arquitetônica foi inspirada pelas palavras de Oswald em “Do teatro, que é bom...”, texto que integra *Ponta de lança* (1945), livro organizado pelo próprio Andrade, com artigos e conferências. O texto em questão é escrito em forma

de diálogo e apresenta algumas das principais ideias de Andrade sobre o teatro da época. São colocados em oposição o teatro de câmara e o teatro para as multidões. O teatro de câmara se caracteriza pelo intimismo, pela individualidade e pela proximidade entre ator e plateia (PAVIS, 2019, p. 382). Ele aparece, para Andrade, ligado ao teatro francês moderno, que apresentava inovações trazidas por Jacques Copeau, Louis Jouvet e Jules Romains (ANDRADE, 2004, p. 153).

O teatro como espetáculo de estádio, para Andrade, aparece associado a “Meyerhold e as fabulosas transformações da cena russa a fim de levar à massa, o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo...” (ANDRADE, 2004, p. 154). Esse segundo tipo de teatro está ligado à “grande linha dos gregos, a Goldoni, à *Commedia dell’Art*, e ao teatro de Molière e Shakespeare” (ANDRADE, 2004, p. 154). Para o interlocutor que defende os espetáculos para as massas, o teatro teria perdido muito de sua potência ao deixar de ser encenado para um grande número de pessoas:

Como a pintura desceu do mural, abandonou as paredes das igrejas e se fixou no cavalete, o teatro deixou o seu sentido inicial, que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados. Daí sua decadência enorme em todo o século XIX. (ANDRADE, 2004, p. 154)

De acordo com Nanci Freitas, o diálogo do texto reflete “as divergências entre Oswald de Andrade e um porta-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista que atuou nos anos quarenta sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado, tendo recusado a proposta do autor de *O rei da vela* para a montagem de seu texto” (FREITAS, 2020, p. 112). Dessa forma, o interlocutor que defende o teatro de câmara se coloca ao lado das tendências teatrais “que exerceram influência sobre o processo de modernização da cena brasileira, em especial na década de 1940” (FREITAS, 2020, p. 113), ao passo que o segundo interlocutor, aquele que defende o teatro para as massas, “reflete a postura ideológica de Oswald de Andrade, intelectual – temporariamente – engajado ao Partido Comunista” (FREITAS, 2020, p. 113). Isso explicaria a ênfase na “utopia de um mundo novo socialista, no qual as artes e os esportes, integrados aos meios de comunicação e aos avanços tecnológicos, cumpririam um papel decisivo na educação e na luta contra as forças nazifascistas” (FREITAS, 2020, p.113).

Para fazer o seu Teatro de Estádio, José Celso contou com a colaboração de Lina Bo Bardi, arquiteta que já havia trabalhado com o Oficina anteriormente, tendo projetado os cenários para os espetáculos

Na selva das cidades e Gracias, señor. Em 1984, o arquiteto Edson Elito, um dos coautores da *Caderneta de campo*, se juntou ao projeto. O resultado da colaboração foi um espaço com múltiplas funcionalidades, flexível, que permitia o uso de diversos recursos tecnológicos ao mesmo tempo. É interessante notar que, em “Do teatro, que é bom...”, Andrade sintetiza o passado e o futuro do teatro, ao evocar as apresentações populares antigas, o uso de inovações tecnológicas, como as máquinas. De acordo com Elito (1999), Lina Bo Bardi propõe a união entre passado e futuro ao contrapor no mesmo espaço as ruínas do antigo teatro, com tijolos aparentes, e as estruturas de aço, que evocam a inovação.

A concepção de espaço do Oficina está bastante relacionada com as ideias de Oswald de Andrade para o teatro, de acordo com o próprio José Celso. Ao comentar os planos para reforma do teatro, no início da década de 1980, o diretor explica que determinados espetáculos e projetos tinham a necessidade de uma configuração arquitetônica diferenciada:

O Corpo-Santo do Oficina: os Coros do Mangue, Bacantes & Sertanejos encantam-se com o projeto. **As personagens das putas e michês exigiram a rua do Mangue**. Abaixo a arquibancada de contemplação. Que viesse o Canal do Mangue, passarela de escola de samba. “O Homem e o Cavalo” de Oswald também queria o teatro de estádio. Quebrar paredes, deixar entrar a luz natural, sair da Caixa Preta. Espaço urbano. Cosmos. Teto aberto para o céu da encruzilhada do hemisfério sul. Terra de canteiro, água de cachoeira. E todas as tecnologias. (CORREIA, 1999. Grifo nosso.)

O trecho acima indica que o novo espaço do Oficina foi pensado a partir de alguns projetos para encenações, citados pelo diretor, como *As Bacantes*, *Os Sertões* (indicado pela palavra “Sertanejos”) e *Mistérios Gozósos* (assinalado pela expressão “Coro do Mangue”). Sendo assim, a primeira montagem de *Mistérios* tem dois pontos de contato com a história do espaço ocupado pelo Oficina. O primeiro é que o espetáculo começa a ser pensado em meio ao tombamento do terreno, marco importante para que o teatro pudesse continuar a ocupar o endereço da rua Jaceguay. O segundo ponto de contato é o fato de que o desejo de um espaço que pudesse se transformar, entre outras coisas, na “rua do mangue” (CORREIA, 1999) ou em “passarela de escola de samba” (CORREIA, 1999), deu origem ao espaço arquitetônico atual do Teatro Oficina. Apesar disso, ainda levaria um tempo para que *Mistérios Gozósos* fosse montado na íntegra.

Ópera de carnaval

A estreia do novo teatro ocorreu dez anos após a *Caderneta de campo*. Nesse espaço de tempo, novas parcerias são forjadas, com artistas que passam a fazer parte de um ou de vários espetáculos montados pelo Oficina. Três atores, Marcelo Drummond, Denise Assunção e Vera Barreto Leite, estarão presentes nas duas montagens de *Mistérios Gozósos*, em 1994/1995 e em 2015.

Outro nome que terá um grande impacto nas montagens de *Mistérios* durante a década de 1990 e 2010 é José Miguel Wisnik, professor de literatura da USP, músico e compositor. Wisnik se une ao Oficina a convite de José Celso, em 1991. Não foi possível ter acesso a registros do processo de musicalização feito para *Mistérios* (1994). Mas alguns elementos indicam que Wisnik contribuiu bastante para a sonoridade da peça realizada em 2015. No texto da encenação de 1994, não há indicação de créditos para cada música individualmente. Consta apenas: “Música: Zé Miguel Wisnik e Zé Celso Martinez Corrêa” (TEATRO OFICINA, 2012), indicando a colaboração feita para a montagem.

Em depoimento sobre sua participação no Oficina, Wisnik aborda a parceria com o diretor do grupo: “Por ser músico – cantor, pianista e compositor – Zé Celso, quando descreve a música que deseja para um espetáculo, faz parecer que ela já está pronta no ar e virtualmente ali” (WISNIK, 2020, p. 103). Wisnik conta, também, que compôs três músicas a partir de poemas que integram *O santeiro do Mangue*, a saber: “Noturno do Mangue”, “Flores horizontais” e “Coração do mar”. As duas últimas foram gravadas pela cantora Elza Soares, “a diva dionisiaca da tragycomediaorgia que Zé Celso preconiza” (WISNIK, 2020, p. 102). “Flores Horizontais” é a primeira faixa do álbum *Do cóccix até o pescoço* (2002), que teve direção artística de Wisnik. Já “Coração do Mar” é a última faixa de *A mulher do fim do mundo* (2015).

Wisnik também fala sobre o ensaio de *Mistérios Gozósos*. Além da peça ter sido apresentada na Praça da Sé, região central de São Paulo, durante o carnaval, ao menos um dos ensaios aconteceu no espaço público:

Um dos momentos sublimes que eu vivi em toda a minha experiência com o Oficina foi no ensaio geral de *Mistérios gozósos* em praça pública, ensaio que atravessou a noite e terminou, para variar, quando o dia nascia. Só naquela hora conseguimos passar pela primeira vez o espetáculo inteiro. Populares já circulavam pela cidade, e o movimento do dia, mesmo sendo um domingo de carnaval, começava em ritmo e luminosidade de ainda madrugada. Curiosos paravam diante da pista erguida em palco, na qual se

movimentavam atores e atrizes cercados de refletores e música. O texto de Oswald é forte e ataca com crueza expressionista os temas da prostituição e da pobreza, nada estranhos à região onde estávamos. Mas era estranha aquela exposição obscena – no sentido também de fora da cena teatral e do público que lhe corresponde –, exposição nua e crua dos temas, dos corpos, das palavras. (WISNIK, 2020, p. 102)

O texto de Wisnik permite vislumbrar uma interessante relação que o Oficina estabelece entre *O santeiro* e o espaço urbano. O Mangue, região geográfica, surge em meio a um debate público sobre quais pessoas tinham ou não o direito de habitar e de transitar pela cidade. Oswald, por sua vez, submete o Mangue a um processo de carnavalização, fazendo com que o espaço seja capaz de abrigar diversas contradições, como os pares: sagrado/profano, sublime/grotesco; divino/humano; vida/morte (GOMES, 1985, p. 58). Como resultado, vemos “um diálogo, um jogo de forças entre esses dois mundos: o oficial e o carnavalesco. Um não anula o outro; um fala o outro pelas diferenças que não são abolidas” (GOMES, 1985, p. 58).

O Mangue que vai sendo construído no teatro retoma as questões sobre o espaço urbano, uma vez que as questões territoriais enfrentadas pelo Oficina permeiam as montagens realizadas. O *Mistério* da década de 1980 foi escolhido para comemorar o tombamento do terreno, fato decisivo para a permanência do grupo no endereço atual. A forma escolhida para o espetáculo é igualmente importante. Ele foi concebido de forma híbrida, misturando as linguagens de teatro e de vídeo: na *Caderneta*, é possível notar elementos da linguagem teatral, bem como a presença de um pequeno grupo de espectadores, mas houve também edição das cenas, com recursos pertencentes ao vídeo, como a sobreposição de imagens em mais de uma locação diferente. Além disso, as cenas que podemos ver hoje só estão disponíveis devido ao registro e à gravação do acontecimento.

Aqui vale a pena lembrar das categorias de convívio e tecnovívio, apontadas por Jorge Dubatti. Para o autor, o convívio é condição fundamental para que o teatro exista, uma vez que o espetáculo cênico é um acontecimento que entrelaça convívio, *poiesis* e expectativa. O tecnovívio, por outro lado, tem como principal característica a vivência virtual, sem a presença física, mediada pela tecnologia. Para Dubatti, o tecnovívio é marcado pela desterritorialização e pela “supressão do vínculo dialógico com o outro, porque o outro pode ou não estar do outro lado da intermediação tecnológica” (DUBATTI *apud* MENDONÇA, 2012, p. 3). O autor constata, ainda, que embora as duas categorias não sejam mutuamente excludentes e que, “sem dúvida, convívio e tecnovívio

podem cruzar-se produtivamente na cena teatral” (DUBATTI, 2016, p. 134), é preciso ter em mente que “convívio e tecnovívio propõem paradigmas existenciais muito diferentes” (DUBATTI, 2016, p. 130).

Ao decidir realizar o *Mistério* de 1983 de duas formas, ao vivo e no vídeo, o Oficina evidencia dois paradigmas existentes para as artes performáticas: o convívio associado ao teatro e linguagens como a performance e o *happening* e o tecnovívio associado à televisão, ao vídeo e ao cinema. Essas duas formas diferentes de fazer com que a obra chegue ao espectador (ou tecno-espectador), neste caso, se cruzam de forma produtiva, possibilidade prevista por Dubatti.

A peça *Mistérios*, de 1994/95, também traz em seu bojo questões relacionadas à ocupação da cidade. A peça é encenada em dois espaços: a praça pública e o teatro. É possível entender que *Mistérios*, dessa forma, transita entre o espaço urbano e o interior da casa de espetáculos, estendendo a proposta de expansão do próprio grupo Oficina, que havia começado a realizar diversos projetos no entorno do terreno localizado na Rua Jaceguay.

O espaço escolhido para a apresentação de carnaval é a Praça da Sé, onde fica a Catedral Metropolitana de São Paulo. O local apresenta uma dupla relação com o texto de Oswald de Andrade: a primeira é a apresentação realizada na praça pública, em frente a uma igreja católica, da mesma forma que os *Mistérios* medievais. A segunda é a escolha de um lugar onde os temas que permeiam o texto de Andrade (pobreza e prostituição) fazem parte do cotidiano.

A montagem de *Mistérios* de 1994 é feita em meio a uma nova etapa da disputa territorial entre o Oficina e o grupo de Sílvio Santos. O espaço físico do teatro já está construído e em funcionamento, aberto ao público. O terreno vizinho ao teatro, entretanto, continua a pertencer ao empresário Sílvio Santos. Ele pretendia utilizar o local, que então era o estacionamento de uma loja do Baú da Felicidade, para a construção de diversos prédios.

O Teatro Oficina tinha planos diferentes para o local. O projeto, batizado de *Parque Anhangabaú da Feliz Cidade*, pretendia ligar o teatro da Rua Jaceguay com o Vale do Anhangabaú, local da paisagem urbana que aparece no primeiro livro de poesias de Oswald de Andrade, *Pau Brasil*. Em Andrade, é possível notar a oposição entre elementos da natureza e a modificação provocada pelo processo de industrialização:

Anhangabaú

Sentados num banco da América folhuda
O cowboy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No Viaduto de ferro.
(ANDRADE, 2021, p. 75)

As propostas de ocupação urbana formuladas pelo Oficina são colocadas na canção “Inverno”, de José Miguel Wisnik. De acordo com o compositor, “*Inverno* foi feita mais tarde para a temporada de *Mistérios* gozosos no Oficina, completando um ciclo de quatro canções, todas elas referidas de algum modo à vida da companhia em cada momento e, no caso desta, descortinando o Anhangabaú da feliz cidade” (WISNIK, 2020, p.102). A letra, criada por Wisnik, aborda diversas questões relativas ao espaço urbano:

INVERNO

a minha casa é uma caixa
de papelão ao relento
brasa dormindo contra o vento
semente plantada no cimento
criança na calçada

a minha casa é geladeira-televisão
sem nada dentro
fogo que se alimenta do seu próprio alimento
corpo com corpo dando alento
pra campanha do agasalho

o meu cenário é a fria luz da madrugada
dando espetáculo por nada
calçada da infâmia iluminada
pela eletropaulo

a minha casa é a maloca rasgada no futuro
é o inverno é o eterno enquanto duro
osso duro osso duro que ninguém
há de roer

a minha casa é o céu e o chão caroço bruto
catado no vão do viaduto
dando pro anhangabaú

da felicidade
 ah anhangá anhangabaú
 ah anhangá anhangabaú
 ah anhangá anhangabaú
 da felicidade

[tupã deus do brasil
 que o céu enche de luz
 de estrelas de luar e de esperança
 ah tupã tira de mim essa saudade]*

*citação: *Canto do pajé* de Villa-Lobos e Paula Barros (WISNIK, 2016)

Podemos perceber que *Inverno* e *O santeiro* tratam do mesmo problema: a população pobre, deixada às margens do processo de urbanização. Os grandes centros urbanos, em constante transformação para abrigar os interesses das classes dominantes, têm como consequência condições de vida precárias para um grande contingente de pessoas pertencentes às classes sociais mais baixas. A essas mazelas sociais, a letra entrelaça a história do grupo Oficina pelo próprio espaço e a proposta alternativa de ocupação urbana, contrária àquela planejada pelo Grupo Silvio Santos. Todas essas questões são sintetizadas na expressão “anhangabaú da felicidade” (WISNIK, 2020).

A data escolhida para a estreia de *Mistérios*, o carnaval, faz pensar na estrutura do texto *O santeiro do Manguê*. Conforme indicado pelo próprio José Celso Martinez Corrêa (2012), a pesquisa de Renato Gomes (1985) foi fundamental para a realização da montagem. De acordo com Gomes, o conceito de carnavalização, formulado por Bakhtin, é crucial para compreender *O santeiro*. De acordo com Renato Gomes (1985, p. 36), a estrutura de *O santeiro* é concebida “como um grande polvo, cujas partes-poemas, partes-cenas, são apêndices móveis, não articulados, ou seja, sem ligaduras entre si”, constituindo uma “multiplicidade de vozes e dicções que dialogam num jogo intertextual em que a coexistência simultânea de vários textos implica o fato de que não há um texto ‘original’” (GOMES, 1985, p. 37). Para realizar esse objetivo, Oswald realiza um processo criativo em que “a literatura é submetida a um profundo processo popularesco de carnavalização” (GOMES, 1985, p. 38), através da postura antropofágica, que se alimenta de diversos gêneros, criando uma “superposição de poemas, diálogos, cenas, trechos em prosa, rubricas cênicas, paródias de orações, de ladainhas, ‘sketches’ que se sucedem à maneira de oratório sacro, de teatro de revista ou de espetáculo de

circo” (GOMES, 1985, p. 38), em um “compósito paródico de gêneros, produzindo um texto que não conhece leis, nem hierarquias” (GOMES, 1985, p. 38).

Embora Bakhtin deixe claro que a carnavalização se refere a todas as festividades de caráter carnavalesco, aqui no Brasil o carnaval é uma das maiores festas populares do ano, sendo particularmente significativo para a cultura brasileira. Andrade frequentemente faz referências diretas ou indiretas ao carnaval em diferentes trabalhos. A festa popular aparece diretamente ligada à religião nos dois manifestos escritos durante a década de 1920. Em *Pau-Brasil* lemos: “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo” (ANDRADE, 2021, p.619). Já no *Manifesto antropófago*, Andrade sintetiza a relação entre religião e colonização no aforismo: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 2021, p. 629). Para Beatriz Azevedo (2012, p. 129), o carnaval, nesse aforismo, pode indicar uma “rejeição à catequização”. Nesse contexto, é preciso considerar a visão que Andrade tem do carnaval. Para o autor, a festa pode ser um resultado da resistência indígena em aceitar o modelo de pensamento imposto pelos europeus, “como se a ‘inconstância da alma selvagem’, a ‘incapacidade’ do ameríndio em aderir disciplinadamente ao programa judaico-cristão imposto pelos Jesuítas, ‘escapasse’ e fosse parar, justamente, no Carnaval e na Bahia” (AZEVEDO, 2012, p. 129). Dessa forma, de acordo com Azevedo (2012, p. 130), “o autor afirma que não foi através da ‘resistência organizada’ que fugimos da catequização, mas ao contrário, foi através da ‘existência desorganizada’, do carnaval”.

Na montagem feita na Praça da Sé, o Oficina aprofunda a carnavalização proposta em *O santeiro*. A peça, apresentada em meio à festa popular e que também tem uma forte perspectiva política, pode ser entendida como uma estratégia elaborada pelo grupo de teatro para debater os problemas urbanos sem deixar de lado a “existência desorganizada” (AZEVEDO, 2012, p. 130) que permite insubmissão, a resistência.

Há, ainda, o aspecto religioso ligado ao carnaval, festividade que “marca o momento intermediário entre as festividades natalinas, do nascimento de Cristo, e a Quarta-feira de Cinzas, que define o início da Quaresma e do período do martírio que leva à crucificação do Messias” (RAMOS, 2016,). Justamente por marcar um “momento de passagem entre a alegria e a dor [...] o carnaval é um período de suspensão das leis de convivência e das regras de comportamento,

de inversão dos sexos e das posições sociais” (RAMOS, 2016). Essa suspensão de regras associada ao carnaval é transposta para o texto *O santeiro*, através de diversos procedimentos de carnavalização. Dentre eles, queremos destacar a “desierarquização do mundo oficial” (GOMES, 1985, p. 58); a religiosidade representada “pelo crivo da gozação, da zombaria, a fim de revelar um mundo às avessas, sob a tônica do sarcasmo” (GOMES, 1985, p. 45) e a inversão paródica do gênero de teatro medieval *Mistério*, que “sofre uma ruptura, submetida aos processos de inversão encontrados na dicção paródica da carnavalização” (GOMES, 1985, p. 43). Ao que tudo indica, o Oficina realiza sua criação cênica a partir desses traços para a apresentação de 1994. Dentre eles, vale destacar a “desierarquização do mundo oficial”, que extrapola os limites do palco e chega à plateia. Conforme apontado por Wisnik (2020, p. 102) em seu depoimento sobre a montagem realizada na Praça da Sé, boa parte do público presente não era aquele que, tradicionalmente, frequenta o teatro. Em uma crítica da época, o jornalista Nelson Sá (*apud* OFICINA, 1995) afirma que: “na terça-feira gorda, de carnaval, uma apresentação de teatro derrubou finalmente a barreira do público de elite, branco, e high brow e terminou com alguns milhares de pessoas dançando e cantando, muitas delas no palco, numa grande massa de atores e público”. A crítica de Mário Victor Santos, feita no ano seguinte, aborda a relação entre religiosidade e paródia percebida na montagem: “*Mistérios Gozozos* questiona o dogma religioso, inacessível à razão, duvida da justiça divina, de sua assexualidade e de sua inocência diante da tragédia humana.” (SANTOS *apud* OFICINA, 1995).

O *Mistério* contemporâneo em praça pública impressionou algumas pessoas pela temática e pela quantidade de nudez: “A encenação impressiona pela vitalidade e energia. Foi um pequeno milagre dionisíaco. A orgia em praça pública, com livre exibição de nus indignou conservadores. [...] Zé Celso criou uma montagem carnal, visceral, de que ainda ouviremos falar” (GUZIK *apud* OFICINA, 1995). De acordo com outro jornalista, “Sexo explícito, como prometido não teve, em compensação, muito espectador saiu sentindo-se íntimo das atrizes Cristiane Tricerri e Alleyona Cavalli, que bateram recordes de nudez em praça pública” (PAIANO *apud* OFICINA, 1995). Aqui vale, ainda, uma observação: um espetáculo com cenas de teor sexual e de nudez em espaço público, muito provavelmente só foi autorizado devido à data da apresentação, o Carnaval, período em que se torna socialmente aceitável a nudez dos corpos em público.

Outro momento em que é possível notar a paródia religiosa transposta para o campo cênico é o registro de um fato ocorrido

quando *Mistérios* foi apresentada na cidade natal de José Celso, Araquara, em junho de 1995. Conforme reportagem de *A Folha de São Paulo* (ROCHA, 1997), o padre Oswaldo Baldan tentou abrir um processo contra José Celso e o elenco da peça com base no artigo 208 do Código Penal, por “vilipendiar atos e objetos de culto religioso”. A principal motivação para isso teria sido a cena em que Jesus das Comidas oferece uma banana, símbolo fálico, no palco, em uma paródia da eucaristia católica. O caso acabou arquivado pela justiça, dois anos depois. Alguns registros feitos da peça de 1995 permitem notar o jogo cênico que utiliza elementos essenciais para o poema de Oswald, como a comicidade, o jocoso e a paródia.

Epílogo

Na conclusão de sua pesquisa sobre *O santeiro do Mangue*, Renato Gomes (1985, p. 112) afirma que o poema foi criado para o teatro, de forma que o texto é um “projeto já impregnado da substância teatral”. Oswald de Andrade, conforme lembra Sabato Magaldi (2013, p. 173), foi o “único autor modernista que havia tentado o teatro, depois de 1922”. Ao longo de seus trabalhos, é possível notar que Andrade buscou, em diferentes momentos e de diversas formas, estabelecer um diálogo com o palco. Porém, devido à incompatibilidade entre aquilo que seus textos teatrais propunham e o momento técnico das artes cênicas em nosso país (sem esquecer também do momento social e político), as peças de teatro de Oswald precisaram esperar mais de trinta anos para que fosse materializada a teatralidade proposta nos textos.

Coube ao Oficina o resgate da obra de Oswald de Andrade, iniciado com a montagem de *O rei da vela* na década de 1960. O diálogo entre a obra oswaldiana e o trabalho do coletivo teatral, desde então, tem sido uma constante. Para Corrêa, a criação cênica a partir das obras oswaldianas não se restringe ao ato de realizar montagens cênicas a partir dos textos teatrais. O diretor do Oficina encontrou nos textos de Andrade um caminho para o seu próprio processo criativo, devorando a antropofagia literária para elaborar um fazer teatral antropófago. Dessa forma, José Celso conduz o Oficina à realização de espetáculos capazes de estabelecer múltiplas relações com a história do país, com o momento atual, com a cultura brasileira, com a cultura mundial, com as tendências de vanguarda, com a cultura popular e com o próprio trabalho do Oficina, entre outros elementos.

No delicado processo de concretizar a teatralidade, uma das propostas de *O santeiro*, o Oficina se apropria da referência aos mistérios medievais, já presentes no texto de Andrade, para criar no palco um espetáculo que nasce a partir da leitura, passando pela reflexão sobre as questões trabalhadas pelo autor no passado, entremeando-as à visão ética e estética do coletivo teatral no presente, sempre em um generoso processo antropofágico. O resultado, como aprendemos com a antropofagia, é o fortalecimento – individual e coletivo – daqueles que se permitem acompanhar esse mistério gozoso: o processo poético resultante da relação entre Oswald de Andrade e o teatro Oficina.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. Do Teatro, que é bom... In: ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. São Paulo: Ed. Globo, 2004.
- ANDRADE, Oswald. *Obra incompleta/Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021 (Coleção Archivos, 37).
- AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. 2012. 199f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CADERNETA de Campo. S.I: Teatro Oficina e TV Cultura, 1983. (58 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uiogSqq5ngw>. Acesso em: 16 jun. 2023.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela. In: STAAL, Ana Helena Camargo de e CORRÊA, José Celso. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Teatro Oficina, Osso duro de roer. In: BO BARDI e ELITO. *Teatro Oficina*. Lisboa, Editora Blau, 1999. Volume não paginado.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Aposta no milagre impossível dos Mistérios Gozósos. In: TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA. *Programa da peça Mistérios Gozósos*. 2015.
- DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos – Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- ELITO, Edson. Uma rua chamada teatro. In: In: BO BARDI e ELITO. *Teatro Oficina*. Lisboa, Editora Blau, 1999. Volume não paginado.
- FREITAS, Nanci de. Presença oswaldiana no Teatro Estádio de José Celso Martinez Corrêa: antropofagia, mestiçagem cultural, terreiro eletrônico. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 109-117, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011109>. Acesso em: 16 jun. 2023.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Plural de vozes na festa (?) do Mangue – uma leitura de O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade*. 1985. 202 f. Dissertação (Mestrado) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1985.
- MAGALDI, Sábado. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2013.
- MENDONÇA, Renato. Entrevista com Jorge Dubatti. *Cena*, [S. l.], n. 10, mar. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/26187>. Acesso em: 16 jun. 2023

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

RAMOS, Jorge Renato. *Mesmo proibido, olhai por nós!* 2016. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=jorge04>. Acesso em: 16 jun. 2023

ROCHA, Daniela. *Acusação contra Zé Celso é arquivada*: juiz José Maurício Garcia Filho, de Araraquara, rejeita denúncia contra o diretor e seis atores do Oficina. *Folha de São Paulo*. 19 fev. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq190207.htm>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SILVA, Armando. *Oficina: do teatro ao te-ato*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. *Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina*. 175f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA. *Blog do Zé Celso: Mistérios Gozozos à moda de ópera*. 2012. Disponível em: <https://blogdozelso.wordpress.com/2012/06/29/misterios-gozozos-a-moda-de-opera/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Mistério Gozozo: à moda de ópera*. 2012. Texto dramático. Disponível em: https://blogdozelso.files.wordpress.com/2012/06/misterios_gozozos.pdf. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *O que foi publicado sobre Mistérios Gozozos*. 1995. Disponível em: <https://teatroficina.com/1995/03/19/o-que-foi-publicado-sobre-misterios-gozozos/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

WISNIK, José Miguel. *Inverno* (José Miguel Wisnik). São Paulo: Circus Produções Culturais & Fonográficas: 2000. CD (04 min.).

WISNIK, José Miguel. Over sim, cover jamais. *Sala Preta*, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 95-104, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185010>. Acesso em: 16 jun. 2023.

WISNIK, José Miguel. *Zé Miguel Wisnik - Inverno [Anhangabaú da Felicidade]* (CD São Paulo Rio). 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xVRVGUjdrlo>. Acesso em: 27 ago. 2024.

WHAT DO THEY MEAN WHEN THEY CALL A MULTIPLE KILLER A MONSTER?

Luciano Cabral

For those familiar with the biography of American serial killer Ted Bundy (1946-89), it is known he fought for his life until the last minute. He pleaded not guilty, escaped cleverly from prison twice, and filed appeals for almost a decade to avoid the death penalty. In the end, he directly confessed having murdered more than thirty women. But, in his last interview the day before his execution, Bundy placed the blame for his atrocities on an addiction to violent pornography:

Ha ... (laugh) There is ... absolutely ... no way ... to describe... First ... the brutal ... urge to do that kind of thing ... and then ... what happens is once it is more or less satisfied, and, receded you might say, or spent, like that sense, that kind of energy ... at a level receded... and basically I became myself again. And I want people to understand this too ... I'm not saying this [inaudible], it is important that people understand this: that basically, I was a normal person. Uh ... I wasn't some guy hanging out in bars, or a bum. I wasn't a pervert in the sense that, you know, people look at somebody and say, "I know there's something wrong with him" and just tell! ... I was essentially a normal person. I had good friends, I ... led a normal life, except for this ... one ... small, but very potent and very destructive segment of it that I kept very secret and very close to myself, and didn't let anybody know about it. [...] Those of us who are ... who have been ... so ... much influenced by ... violence ... in the media, in particular, pornographic violence, are not some kinds of inherent monsters. We are your sons and we are your husbands and ... we grew up in regular families, and pornography can reach in and snatch a kid out of any house today... it snatched me out of my ... it snatched me out of my home twenty-thirty

years ago. And as diligent as my parents were ... and they were diligent in protecting their children ... and as good a Christian home as we had, and we had a wonderful Christian home ...¹

This interview was carried out by Reverend James Dobson, an influential conservative psychologist then engaged in a public anti-porn crusade. Dobson was soon accused by criminologists of being too biased, and the public of being too naïve for swallowing a serial killer's lines² on his "deathbed". All in all, what is worth emphasizing about this last interview is that blaming pornography had ultimately given Bundy the chance to remove the monster figure out of his self and move it into somewhere else. Bundy was still trying to hold onto life, so he needed to convince (whoever inclined to empathetically buy his rationalization) he was only the means to violence, not its cause.

Bundy's maneuver to blame pornography seems to be his last-ditch attempt to cut off any association with a monster. He openly claimed he was not a monster because he probably knew that, when it comes to multiple killers, this word (as well as "monstrous" and "monstrosity") is commonly used to qualify, and to excoriate openly, criminals like him. There are numerous examples of this association, be it titles of newspaper articles³, killers' nicknames (such as "The Monster of Florence" or "The Monster of the Andes"), killers nicknaming themselves (such as serial killer David Berkowitz signing his letter as "Mr. Monster"), or books about the matter, such as former FBI agent Robert Ressler's *Whoever Fights Monsters* (1993) and *I Have Lived in the Monster* (1997) – not to mention Peter Vronsky's *Serial Killers: the method and madness of monsters* (2004), the movie *Monster* (2003), based on female serial killer Aileen Wuornos, and novels, such as Dan Wells's *Mr. Monster* (2010).

Likewise, fictional characters also utilize this word to describe this kind of killers. In *The Silence of the Lambs*, Jack Crawford instructs

1 This putative official transcript can be found at <https://serialkillersinfo.com/documents/ted-bundy-final-interview-transcript/>. There is also a Youtube video of his interview, under the title "Ted Bundy full final interview from 23rd January 1989 + Interview with Dr. James Dobson" at <https://www.youtube.com/watch?v=7C-9eOb30L4>. Last accessed on November 20th, 2023.

2 Dr. William Wilbanks's article "Expert Warns: Don't Swallow Bundy's Lines" can be read here: <https://www.sun-sentinel.com/news/fl-xpm-1989-02-05-8901070504-story.html>. Last accessed on November 20th, 2023.

3 For instance, an article from *The Washington Post* presents this title: 'Green Sleeper' serial killer sentenced to death for 'monstrous crimes'. Link to the news: https://www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2016/08/10/grim-sleeper-serial-killer-sentenced-to-death-for-monstrous-crimes/?noredirect=on&utm_term=.61f41b5cca72. Last accessed on November 20th, 2023.

Clarice Starling to avoid giving Hannibal Lecter any personal information. Crawford reminds her that Lecter gutted another agent to near-death with a linoleum knife, and succinctly qualifies the psychiatrist killer: "I know he's a monster. Beyond that, nobody can say for sure" (HARRIS, 1991, p. 6). In *American Psycho*, Patrick Bateman, the yuppie serial murderer, labels himself as the "monster of reality" (ELLIS, 2006, p. 304) while torturing the escort girls Torri and Tiffany. Although Lecter and Bateman are qualified as monsters, these entities have been traditionally linked to extraordinary, supernatural beings. Mass killers, spree killers, and serial killers contrariwise are real threats of our real world. So, what do journalists, criminologists, moviemakers, and writers mean when they call a multiple killer a monster?

In the novel *Exquisite Corpse*, by Poppy Z. Brite, serial killer protagonist Andrew Compton complains about being called a monster:

Some may think killing is easy for men like me, that it is a thing we murderers do as casually and callously as brushing our teeth. Hedonists see us as grotesque cult heroes performing mutilations for kicks. Moralists will not even grant us a position in the human race, can only rationalize our existence by calling us monsters. But monster is a medical term, describing a freak too grossly deformed to belong anywhere but the grave. Murderers, skilled at belonging everywhere, seed the world. (BRITE, 1997, p. 70)

Not only does Compton's remark substantiate the common qualification of multiple killers as monsters, but it also calls to mind that the word has been linked to abnormality. In the excerpt above, the protagonist highlights that "monster" is a medical term which defines a deformed freak. In fact, the medical term is teratology, the study of anomalous formations of the body and deviations from a normal type of organism, as the Greek *teras* stands for "abnormal" or "different from standard". In sum, the essence of monsters is abnormality.

Any light we shed on the nature of monsters⁴ should also concern alterity, a word defined as "the state of being other or different; diversity, otherness" (ASHCROFT *et al.*, 1998, p. 11). This definition calls our attention to the fact that our identity is shaped comparatively, based on deictic grounds: "The existence of others is crucial in defining what is 'normal' and in locating one's own place in the world" (ASHCROFT *et al.*, 1998, p. 169). There is only an "I" in comparison to a "you"; and there is only a "we" in comparison to a "they". Alterity comes

4 Part of this approach to monsters comes from my article "Medo e Monstruosidades". In: *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Julio França (editor), 1st edition, July 2017, pp. 201-24.

into play to help us recognize how the difference is closely and inevitably related to monsters, and why abnormality essentially defines them. For deviating from the norm, monsters incorporate differences, deformities, and aberrations. For the same reason, we believe that monstrosity is in the other, never in us (see COHEN, 1996, p. 7).

We can trace the connection between monsters and abnormality as far as to ancient Greece. In Aristotle's *De Generatione Animalium* (possibly the oldest scientific treatise about monsters), abnormal features play a key role. In this study on living beings, Aristotle examines differences and similarities between parents and offspring. At a certain point of his treatise, he wonders why some newly-born children look more like animals than like humans, condition known as monstrosity, according to the philosopher. I want to say that the conclusions reached by Aristotle on that particular issue is irrelevant for my purposes. What matters is the fact that this ancient study tells us what monsters are all about: both a deformity and a blend of the categories of humans and animals (ARISTOTLE, 1984, p. 769b11-769b21).

This Aristotelian treatise, whose goal was nothing but providing a description of the fauna as Aristotle knew it, is important because it unveils that, in the Classical period, abnormality was already the essence of monstrosity. Any offspring possessing characteristics other than those carried by their parents would be taken as different, anomalous and unnatural. According to Aristotle, monstrosity manifests itself through the violation of the natural codes in typical operations (ARISTOTLE, 1984, p. 770a30-770b27). Living beings transgressing such typicalities, be it humans, animals or plants, should be labeled monsters. On the other hand, the violation could be taken as normal as long as it occurred again and again.

Another important ancient text coping with monster is Saint Augustine's *The City of God*. It is Augustine's effort to answer critical questions of Christian theology, such as the original sin, the suffering of the righteous and the existence of evil. At a certain point, Augustine posits that monstrosity is a natural occurrence, for it is in accordance with God's will. Addressing his reply to pagans who stated that the human body was unable to endure the hellfire eternally, Augustine answers that the human body was immortal before the original sin. This argument leads the theologian to claim that, if the body substance has been modified before, it is reasonable to believe that it can be modified once again. At God's will, the body would gain its immortality back, so it can bear endless punishments in Hell (see AUGUSTINE, 1909, p. 303).

Augustine's claim is certainly grounded on the book of Psalms. The creation of a variety of living beings, including monsters, can be found there. The biblical creature Leviathan (illustrated by William Blake as a giant sea serpent), for instance, is told to be God's creation:

O LORD, how manifold are Thy works! In wisdom hast Thou made them all: the Earth is full of Thy riches. [So is] this great and wide the sea, wherein [are] things creeping. Innumerable, both small and great beasts. There go the ships: [there is] that Leviathan, [whom] Thou hast made to play therein. (PSALMS 104:24-26)

In the words of king David, Leviathan is nothing but a playful living thing. Nonetheless, in the previous book, God offers Job a different kind of monster. In order to make sure of his omnipotence, God praises his creation by describing it as a horrifying beast:

Who can open the doors of his face? His teeth [are] terrible round about. [His] scale [are his] pride, shut up together [as with] a close seal. [...] Out of his mouth go burning lamps, [and] sparks of fire leap out. Out of his nostrils goeth smoke, as [out] of a seething pot or cauldron [...]. (JOB 41:14-20)

God goes on describing Leviathan: it is fearless, has a heart as hard as a stone, sneezes shining lights, breathes kindled coals, and throws flames out of its mouth. Although this description is intimidating, the creature is still celestial. However, the Holy Bible is not straightforward when it comes to monsters: sometimes they are god-made, other times they are devilish beasts of Satan. This Bible's controversy is evidenced when the two testaments are confronted. In the Old Testament, Leviathan is a heavenly creation. But, in the apocalyptic Book of Revelation, this monster is detached away from God altogether, becoming a threat to all things as we know them:

And there appeared another wonder in heaven; and behold a great red dragon [Leviathan⁵], having seven heads and ten horns, and seven crowns upon his heads.

And his tail drew the third part of the stars of heaven, and did cast them to the earth: and the dragon stood before the woman which was ready to be delivered, for to devour her child as soon as it was born. [...]

5 For translating the koine Greek *drakon*, the words "Leviathan" and "dragon" (and also "sea monster") are taken as synonyms (see BEAL, 2002, p. 79-80).

And there was war in heaven: Michael and his angels fought against the dragon; and the dragon fought and his angels,

And prevailed not; neither was their place found any more in heaven.

And the great dragon was cast out, that old serpent, called the Devil, and Satan, which deceiveth the whole world: he was cast out into the earth, and his angels were cast out with him. (BOOK OF REVELATION 12:3-9)

There is no other place in the Bible where monsters are so pervasive. The prophecies are full of monstrous beings: lion-headed horses, human-faced grasshoppers, beasts having numerous heads and horns, and so on. Monsters here are not only abnormal, but also evil. In this apocalyptic scenario, monsters curse, blaspheme, destroy, and shed blood. Their actions are always vicious, resulting in horror and death upon the world. For this reason, the red dragon/Leviathan could only be a creature belonging to Satan, the quintessential personification of evil. Leviathan, as a consequence, has its association to a god-made creature broken. As the apotheosis of unconditional good, God could never allow such beast to come along by his side. Saint Augustine's claim in favor of monsters (supported by a playful Leviathan in Psalms) turned to be inadequate after those dreadful revelations about the end times, the end times precipitated undoubtedly by evil monsters.

In all likelihood, The Book of Revelation put into question Augustine's effort to prove that every monster should be presumed a godly creature. It confirms that at least part of the biblical teratology, the apocalyptic branch, is imbued with ungodly attributions. It must be stressed that, circa fourteenth century, "abnormal or prodigious animals were regarded as signs or omens of impending evil"⁶. Some monsters, stripped of their celestial feature, dichotomically acquired a whole new essence, viz., a devilish and an evil one. Abnormality, the violation of natural codes, started to correspond also to communing with Satan, so the equation: abnormality + evil = monster.

6 The second half of the entry on the online etymological dictionary is: "Abnormal or prodigious animals were regarded as signs or omens of impending evil. Extended by late 14c. to fabulous animals composed of parts of creatures (centaur, griffin, etc.). Meaning 'animal of vast size' is from 1520s; sense of 'person of inhuman cruelty or wickedness, person regarded with horror because of moral deformity' is from 1550s. As an adjective, 'of extraordinary size', from 1837. In Old English, the monster Grendel was na *aglæca*, a word related to *aglæc* 'calamity, terror, distress, oppression'. **Monster movie** 'movie featuring a monster as a leading element', is by 1958 (*monster film* is from 1941)". Link to the entry: <https://www.etymonline.com/word/monster>. Last accessed on November 20th, 2023.

It seems that the biblical revelations to John made an important contribution to turn monsters into evil abnormalities. No wonder fiction has been creating countless of these creatures – vampires, werewolves, witches, ghosts, to name but a few, are the materialization of that equation. This type of monsters will mean horror and, for being a threat to life, will then arouse a corresponding affect. One of the important scholars who amalgamate abnormality and evil is art philosopher Noël Carroll. In *The Philosophy of Horror or Paradoxes of Heart* (1990), he strives to define the horror genre, and in so doing he also explains what a monster, or to put it more specifically, what a horror monster is.

Noël Carroll follows in other theoreticians' footsteps by claiming that the horror is a modern genre whose earliest meaningful source was Horace Walpole's gothic novel *The Castle of Otranto* (1765). Based on Montague Summers's fourfold scheme, Carroll brings out the gradients of gothic: historical, equivocal, natural/explained, and supernatural. Then, he makes clear that the supernatural gothic is "of great importance for the evolution of the horror genre proper [...] in which the existence and cruel operation of unnatural forces are asserted graphically" (CARROLL, 1990, p. 4). It is for this reason that he contends that Matthew Lewis's *The Monk* (1797) foreshadows what the horror genre was about to become later. For Carroll, more than an enormous helmet crushing a prince to death, it was the existence of a demon, and the cruel operation of an impalement of a priest, which drew the outlines of the genre.

Be it in painting, sculpture, drama, moving pictures, or literature, the horror genre is defined primarily by the emotional effects it aims at arousing in audiences. Not surprisingly, Carroll lets us know that he follows Aristotle's lead, though he does not expect to be as authoritative as the ancient philosopher is in his *Poetics*. If Aristotle could offer the grounds for tragedy in relation to the catharsis of pity and fear, Carroll believes he can similarly offer a significant account of the horror genre concerning an emotional effect he labels "art-horror". This effect has to do with a particular emotion artistically excited, an emotion caused by art forms, all of which presenting some sort of supernatural manifestation or non-explainable scientific incident. In order to help us grasp what he means by art-horror, Carroll provides a list of examples ranging from Mary Shelley's *Frankenstein*, Robert Louis Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, and Stephen King's *Pet Sematary* to Andrew Lloyd Weber's *Phantom of the Opera*, George Romero's *Dawn of the Dead*, to H. R. Giger's paintings. He

emphasizes that this emotional effect is awoken when the audience is in touch with this type of works of art.

For my purposes, the importance of such a poetics lies in its definition of the monster. Carroll (1990, p. 27) explains that the word “monster” stands for “any being not believed to exist now according to contemporary science”; and, for him, art-horror is an emotional effect “entity-based”, that is, “my definition of horror involves essential reference to an entity, a monster, which then serves as the particular object of the emotion of art-horror” (CARROLL, 1990, p. 41). In other words, the horror genre is an artistic category grounded in the effect of horror aroused by the presence of a monster. Therefore, in the examples given above, Frankenstein, Mr. Hyde, the resurrected family, the Opera Ghost, the zombies, and Giger’s aliens are the objects of the emotion of art-horror. At bottom, the horror monster is the driving force of the genre, and it is so because, for Carroll, a horror monster must be composed of three ingredients: abnormality, lethality, and impurity.

Concerning the emotion of art-horror, it is not enough to define monsters as non-explainable creatures. Even though they are abnormal, some monster may be threatening without being horrifying whereas others may be neither threatening nor horrifying. To fall under the category of horror, a monster must be portrayed as a physical (perhaps moral and social as well, Carroll adds) threat to life. Then, horror monsters are threatening because, according to Carroll, the human characters in the story evaluate them as such. Because those monsters are abnormal entities, the characters assume they are lethal.

Like the apocalyptic creatures of the Book of Revelation, monsters of the horror genre embody evil. But their threat stems from yet another element Carroll adds to their conceptual design: impurity. Taking from Mary Douglas’s anthropological study on pollution⁷ (and more specifically on her interpretation of the abominations of Leviticus), Carroll (1990, p. 34) concludes that “[...] monsters are not only physically threatening; they are cognitively threatening. They are threats to common knowledge”. His conclusion is based on the fact that interstitial beings, such as ghosts, werewolves, cyborgs and haunted houses, are impure because they violate culturally established parameters as they join together mutually opposed categories: ghosts are, at once, dead and alive; werewolves are, at once, human and animal; cyborgs are, at once, human and machine; and haunted houses are, at once, inanimate and animate.

⁷ DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*. New York: Taylor & Francis, 2001 (originally published in 1966).

When monsters are described in a horror story, we many times come across terms such as “filth, decay, deterioration, slime and so on” (CARROLL, 1990, p. 22) uttered by the narrator and/or the human characters. These terms ratify the monster’s contradictory nature, a nature able to be made of categories that should have remained apart from one another. In the presence of the horror monster, therefore, disgust and repulse come along with the feeling of horror, forcing the victims to avoid touching or being touched by the creature. As a response, the human characters often try to protect themselves from the monster’s touch: they tremble, crouch down, flinch back, and run away. The physical contact with the monster seems to imply a hazardous outcome, something that ultimately would cause the victim’s death.

The presence of the horror monster causes certain emotional responses in the human character: shudder, scream, paralysis, revulsion or the like. Carroll then says that the audience’s response is supposed to ideally mirror those of the characters. As he expects to join together the philosophy of art and the philosophy of mind, Carroll claims that the monster triggers a horrified reaction in the audience, and then adds that both emotions – the characters’ and the audience’s – should be running along. In the philosopher’s standpoint, his so-called mirroring-effect is crucial for two reasons: (i) only few genres can be characterized by a close relationship between the emotional state of characters and the audience’s response; and (ii) it gives us the chance to define art-horror objectively (instead of doing so based on our subjective responses), by grounding our assumptions upon the way human characters react to the presence of monsters in horror narratives.

Such an entity-based theory has the added advantage of moving away from idiosyncratic receptions of a genre, especially the one marked by emotional effects. And yet, it has been objected strenuously from the start for having too restricted boundaries. A theory of horror whose monster is defined as non-explainable leaves out virtually all the psycho stories. These narratives present characters popularly regarded as monstrous as the supernatural or otherworldly beings. Concerning psychos, Carroll admits that Norman Bates is a monster (or at least, Bates is on the verge of being one), but he does so because he sees this killer as impure. Bates is Nor-man, that is, neither man nor woman, or rather the merger of these two genders: “He is son and mother. He is of the living and the dead. He is both victim and victimizer. He is two persons in one. He is abnormal, that is, because he is interstitial” (CARROLL, 1990, p. 39). Though Bates is free from any biological and/or supernatural trait, Carroll still spots impurity in his psychological derangement. Surely threatening for

being a serial killer, Bates becomes a monster for carrying opposed categories within.

Once we encompass Carroll's definition as it is, no other multiple killer but Norman Bates can fall under the category of horror monster. Carroll says that he roots his notion in the ordinary language (CARROLL, 1990, p. 13), in an idea of horror which has been thought of and used with a great deal of consensus. As shown before, monster and multiple killers have been frequently interwoven in the media, books and everyday speech. In ordinary language, multicide is also linked to the monstrous phenomenon. However, Carroll does not qualify, for instance, Hannibal Lecter as a monster.

A philosopher who objects to this restriction is Berys Gaut, who insists that psycho stories are examples of horror. Gaut maintains that the horror genre is not necessarily populated with impossible monsters all the time. To this, Carroll replies that psycho stories are understood as horror because they are science fictions of the mind, not of the body (CARROLL, 1995, p. 68). Bates, Lecter and the like are ultimately horrifying for being portrayed as fanciful or mythological beings: they are not the types of psychos we usually find in real life. These murderers, Carroll puts it, are extrapolations of actual multiple killers, so they become as impossible as supernatural or otherworldly monsters. Gaut responds in turn that a portrayal of fictional killers as an extrapolation of real ones is not a guarantor of their impossibility (see GAUT, 1995, p. 284).

If we ever compare, say, Jeffrey Dahmer to, say, Norman Bates, it is not surprising to take the former as more horrific for his cannibalistic rampage than the latter for his psychotic behavior (even if we recollect the opening dialogue, in Robert Bloch's novel, between Bates and his dead mother). Also, the criminal biography of Ed Gein, who inspired Bloch to create his killer villain, is more horrific than his fictional counterpart. Gein was a body snatcher who furnished his house with human heads, covered his furniture with human skin, and sewed clothes with human flesh. What Gaut fundamentally means is that extrapolated psycho characters may be depicting real multiple killers very closely. Some beings, actual or fictional, can affect us without being fanciful or mythological – in sum, without being impossible. So, in order to include multiple killers under the category of monsters, a definition of horror monsters based on entities should concede to be also based on events.

Restricted all along to an extraordinary background, the nature of horror monsters as Carroll puts it seems too narrow to embrace the changes of teratology. Not only Berys Gaut, but also Fred Botting

and Jeffrey Jerome Cohen⁸ argue, overtly or covertly, that a solely entity-based concept of horror monsters (bound by biological and/or supernatural principles) disregards the myriad of sources of fear with which we struggle in the world. Just as the gothic setting has evolved from haunted castles and secret chambers to the maze of city streets and violence at homely premises, the monster has also evolved from a supernatural to a natural being, in narratives of murders, psychopaths and multicides. I want to bring alterity to the fore once again to make it clear that the monster phenomenon is far reaching. If we ever take the other into deep consideration, moving closer and closer to moral deviations to debate the essence of monsters, a broader perspective come into play, a perspective with, among other fields, historical, cultural, psychological, and sociological significance.

It is for their deviant actions, and not for any biological-supernatural impurity, that multiple killers are called monsters by journalists, criminologists, moviemakers, and writers. When debating serial killers, David Punter and Glennis Byron (2004, p. 265) claim they are “the monster that dominates the last part of the twentieth century”. Their series of murders, paraphilic urges, and motiveless (or scarcely motivated) brutality have turn them into the contemporary American fear, the reason for their painful source of suffering. The multicial is Mr. Hyde taken as a moral monster, that is, all of those ordinary individuals who manage to go about their unsuspected lives while committing one hideous murder after another. Or as Philip Simpson (2000) notes, in another literary analogy:

The elegant, aristocratic vampire as a product of nineteenth- and twentieth-century literature, for example, transmogrifies quite easily into the contemporary serial killer beloved of journalistic tabloids, hit movies, and best-selling novels. He is the neo-Gothic villain and demon lover. (SIMPSON, 2000, p. 14-5)

Doppelgängers or vampires, or even a bomb track about to explode (in the case of mass murderers), the monstrosity of multiple killers has been, at least in the United States, discussed more frequently and excitingly than any other modern (and/or postmodern) horror creature.

⁸ See, for instance, Botting's introduction to his *Gothic*. The new critical idiom. Oxfordshire: Routledge, 1996; and also Cohen's article “Monster Culture (Seven The- ses)”, in: COHEN, Jeffrey Jerome. (Ed.). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3-25.

I have said earlier that multiple killer Ted Bundy struggled to dissociate his self from monstrosity. Blaming pornography had been his desperate attempt to pull the monster both out of and away from himself. Not surprisingly, in his interview, he reiterates he is “a normal person”. It seems that, from his answers, Bundy is aware that his background fits standard references of normality for he maintains he is not “a pervert in the sense that people look at somebody and say, ‘I know there’s something wrong with him’”.

On the day he was electrocuted, the newspaper *The New York Times*⁹ published an article which focused on the public reaction to his execution. Bundy is said to have “boy-next-door good looks and intelligence” as well as “good looks and soft-spoken charm”. Elsewhere in the article, Bundy is said to be a “central mystery” because nobody could possibly answer how a “handsome, articulate, urbane young man” turned into “one of the most savage and unpredictable killers in the nation’s history”. Finally, Jerry Blair, one of the prosecutors of the Bundy case, has his comment on Bundy’s intelligence quoted: “He probably could have done anything in life he set his mind to do, but something happened to him and we still don’t know what it was”. All of the assertions about Ted Bundy revolve around a standard reference of normality. Bundy’s description is all positive: white, heterosexual, intelligent, handsome, and articulate. On the other hand, he was put to death for the murder of more than thirty women, killed over a span of about five years. Bundy becomes a mystery because such a moral deviance is not expected from someone who displays so many “bright” qualities.

In her analysis on Ted Bundy, visual artist and professor Alexa Wright (2013, p. 145) raises an interesting question: “But what happens when the monstrousness behind the modern monstrosity [...] resists representation of any kind?”. Asked another way, how can we surely spot a monster when it carries no alterity? The monster which resists falling under the dichotomy I/you or we/they may prove to be the most mysterious. Wright brings up Foucault’s lecture “The Dangerous Individual” to point out that, in the nineteenth century, legal and scientific attention switched from the crime to the criminal; speaking otherwise, “from the criminal act to the character of the individual” (WRIGHT, 2013, p. 146).

9 Jon Nordheimer’s article, “Bundy is Put to Death in Florida After Admitting Trail of Killings”, January 25th, 1989, can be read here: <https://www.nytimes.com/1989/01/25/us/bundy-is-put-to-death-in-florida-after-admitting-trail-of-killings.html>. Last accessed on November 20th, 2023.

The early history of true crime narratives in the US seems to strengthen Foucault’s point. In colonial New England, true crime narratives known as execution sermons focused on the spiritual condition of the convicted murderer rather than on the details about the murders (HALTUNNEN, 1998, p. 2). Colonial capital criminals were the epitome of original sinners, put to death outdoors in the marketplace to repent as well as to discipline the community. From the late eighteenth century on, however, these narratives had become more secular as they kept their eyes on the crime itself: nature of the violence, time and location of the crime, arrest of the criminal, criminal’s motives and sentence given (HALTUNNEN, 1998, p. 2). One of the oldest true accounts about murder in the United States, the compilation *Pillars of Salt* (1699), by New England historian Cotton Mather, lacks pieces of information about criminals and refuses to offer a minute inspection of crimes. For the most part, these accounts do not go any further than treating those capital criminals as exemplary sinners, as those who chose to keep away from God’s will, and thus must be punished to serve as a “warning”, as Mather puts it in the long title¹⁰ of the compilation. In the eighteenth century, nonetheless, true crime narratives, such as Barnett Davenport’s putative confession, would spend most of its pages letting readers know of his crime. Davenport, the first-known American mass killer, had his brief account published in 1780. This crime confession offers Davenport’s biography, and tells in details about his murders.

Although seventeenth-century execution sermons fail to depict the capital criminal as a monster, late eighteenth-century ones seem to show otherwise. *A Brief Narrative of the Life and Confession of Barnett Davenport*¹¹ demonstrates that even religious discourses had held onto the rhetoric of monstrosity. The earliest documentation about a mass murderer in the US, Barnett Davenport’s confession is a biographical narrative¹² which encompasses Davenport’s life incidents

10 The full title reads: *Pillars of Salt. An history of some criminals executed in this land, for capital crimes; with some of their dying speeches; collected and published, for the warning of such as live in destructive courses of ungodliness; whereto is added, for the better improvement of this history, a brief discourse about the dreadful justice of God, in punishing of sin, with sin.*

11 My version of Davenport’s life narrative and confession is downloaded from the website *University of Michigan Digital Library Text Collections*. Its first pages are unnumbered and its numbered pages go from six to fifteen. For being a short text, I have decided not to refer to pages in my quotes. The link to this version is: <https://quod.lib.umich.edu/e/evans/N13253.0001.001?rgn=main;view=fulltext>. Last accessed on November 20th, 2023.

12 There is a news item about Davenport’s mass killing at the online newspaper *Hatford Courant*: <https://www.courant.com/news/connecticut/>

from birth, in the town of New Milford, Connecticut, to death at Gallows Hill. Working under bound service as a farmhand for the Malloy family, Davenport assaulted Jane Mallory, her husband Caleb, and their eight-year-old granddaughter in their sleep, beating them to death with a swingle. After killing the family, he set the house on fire, burning both the three dead bodies and Mallory's five- and six-year-old grandsons who were still alive in another bedroom.

Just like in Cotton Mather's religious reports, the title of Davenport's confession is long enough to sum up what the sermon is all about. What is eye-catching at first glance is its sensationalistic tone. Davenport's quintuple homicide is introduced as "[...] a series of the most horrid murders, ever perpetrated in this country, or perhaps any other [...]". The body of the text follows the same strategy, so readers come across a swarm of hyperboles, such as "the most shocking", "horrid plan", "shocking crime", "the most vile, ungrateful, and detestable returns", "the blackest crimes that ever mortal committed", "bloody, land-defiling, soul-ruining, and heaven-daring plan", and so on. Moreover, the night of the murder is "A night with uncommon horror", and in similar fashion the crime scene is "this most tremendous, cruel, bloody, and amazing scene". These phrases, replete with negative connotations, seem to force this true account to move closer to the sensations of horror literature than to the salvation-oriented drives of early execution sermons.

As a public speech, *A Brief Narrative of the Life and Confession of Barnett Davenport* must serve didactical purposes. Its preface then tells us that "The following account [...] may be of some service to mankind". In addition, the course of small sins to explain the mass murder is eagerly sought in Davenport's confession. So, bad language, profanity, ill-temperance, telling of lies, pilfering, stealing, avoidance of family prayers and public worships made up the list of offenses that, when combined, led the criminal to multicide:

Here I was guilty of pillaging a neighbour's garden, stole some water-melons, &c. However small these crimes may appear to some, yet, when viewed in the light of eternity, and as leading to the most dreadful enormities, they must appear awfully fearful.

From the very beginning, Barnett Davenport paints his own image as though he had always been abnormal of some sort. His

hc-xpm-2011-02-07-hc-mallory-murders-0208-20110208-story.html, and also at the website *Gizmodo US*: <https://gizmodo.com/in-1780-americas-first-mass-murder-was-a-crime-of-unc-1706814529>. Both items are based on the study by New Milford historian Michael-John Cavallaro. Last accessed on November 20th, 2023.

narrative lists his small sins coming down to his capital crime, but it does not explain why he has become a sinner. In fact, it insinuates that Davenport is an inherent deviant, a helpless wrongdoer given to blaspheming since his early days of childhood:

As they tell me, I was born at New-Milford, the 25th of October, 1760, and lived with my parents until I was about nine years of age. By this time, I was become quite expert in using bad language, having been accustomed to profaneness, from the time I was capable of forming articulate sounds. How early was the infernal dialect become habitual!

Apparently, this inherent tendency to evildoing was not to be detached from his self whatsoever. Firstly, Davenport was born in a very poor family, had little opportunity (as he makes it clear) to go to school, and was not able to read or write – much likely, his parents had offered him to wealthy families for bound service due to lack of financial resources. However, in his confession, Davenport does not call his social condition into play to justify his sins. A sociopathic behavior is what emerges from his words, especially for his inability to stay long with the families for whom he works. Secondly, it is striking that, as his confession unfolds, his sociopathy changes into psychopathy. His lack of empathy becomes conspicuous by the murderous thoughts he admits to have been bearing: "I was haunted and possessed with the thoughts of murder, from the time of my first entertaining them, both day and night". Soon enough, readers realize that, for Davenport, homicide should be committed just for the sake of it:

While I lived here, I once laid a plan to murder Mr. Stillwell, and how to conceal it, in the following manner: When we were in the field, drawing logs, and Mr. Stillwell was stooping down to put the chain round the log, I took up the ax to knock him on the head, and then designed to draw the log over him, tear him to pieces, and so conceal the murdering of him. But my heart then failed me, not being yet so hardened in sin, as to carry into execution my horrid plan, and perpetrate the shocking crime.

Like a pile of events being placed on top of each other until the highest one becomes the heaviest, his consecutive small sins and murderous thoughts culminate in actual multicide. This moment in the narrative is preceded by Davenport's explanation on his motivations to kill the entire family: "I determined upon the murder of Mr. Mallory and his family, the first opportunity; and this, merely, for the sake of plundering his house; without the least provocation, or prejudice against any of them". I should shed some light upon two points

here: (i) in the text, his murderous thoughts come before his plan to rob the house; and (ii) he underscores he bears no animosity towards the family – thus the adverb “merely” may be the keyword to downplay his robbery as motivation. These points appear to be the circumstances to substantiate Barnett Davenport’s psychopathy. If an early Puritan sermon expectedly reproached a capital criminal to save her or his soul right after, a late eighteenth-century one unexpectedly promoted the murderer’s condemnation to turn him or her into a monstrous figure. During the graphic description of the mass killing, Davenport is nothing but a pitiless, heartless, and remorseless multicial:

But I continued paying on; feeling no remorse at killing my aged patrons and benefactors. For the child, I seemed to feel, some small relentings, without remitting in the least, my execrable exertions. This anger was cursed, for it was most barbarous and cruel. Probably this child was at this time mortally wounded; for she gave a few terrible shrieks, which (one would think) were enough to pierce the hardest heart, and reach the center of the most obdurate sinner’s soul: And then she lay still, sighing and groaning in the most affecting manner.

A confession is the telling of a life story as a series of faults, misdeeds, tribulations or crimes. It is ideally a first-person life tale. Davenport confesses to his sins with the pronoun “I” all along, but, in the preface, we learn that what we are about to read is a transcription: “The narrative is penned from the criminal’s mouth, though not always exactly in his own words. Some moral reflections are interspersed”. According to New Milford historian Michael-John Cavallaro, the written confession is possibly the work of Judah Champion, a very esteemed reverend in Litchfield County, jotted down while Davenport was in prison:

The confession was not written by Davenport, who was illiterate, but most likely transcribed during Davenport’s jail time by the “very well-known and much-loved” Rev. Judah Champion of the First Congregational Church in Litchfield, says Cavallaro. It didn’t just detail what happened that night. It also explained the history of the 19-year-old killer¹³.

In the segment above, Cavallaro indicates that the reverend details the night of the murders and explains Davenport’s background. But what I think it is worth calling attention to is that Judah

¹³ Please, check previous note at *Hatford Courant*. The quotes come from the original text.

Champion mentions that the confession is not a word-for-word transcription. This failure opens up some speculations on the intentions of the judgmental charges we find in Davenport’s words. Reverend Champion, imbued with the moral urges clergymen commonly foster and preach, splashes (or intersperses, as he declares) those negative connotations aforementioned all over the narrative, producing a double outcome: (i) he admonishes Davenport on his mass murder; and by doing so, (ii) he turns the murderer into a monster. What is more, Champion may have deliberately chosen to unbalance the confession to give more emphasis to Davenport and his crimes than to a gospel lesson. In the end, the reverend apparently just gave up spending pages and pages on a typically threefold sermon (composed of doctrines, reasons and uses) because he understood that, as the crime had been so atrocious, its pathological and sensationalistic power would win over more effectively. By recurring to techniques to expose a multicial’s monstrosity, *A Brief Narrative of the Life and Confession of Barnett Davenport* demonstrates that the religious discourse would no longer suffice to touch readers.

In “The Dangerous Individual”, Foucault tells a short story of a rapist who, during a trial in 1975, in Paris, seldom speaks. At a certain moment, the judge asks him a question about the nature of his crime: “Why, at twenty-two years of age, do such violent urges overtake you?” (FOUCAULT, 1978, p. 1). The rapist does not answer anything and remains silent to all of the judge’s interpellations. Then a juror impatiently interrupts and requires the accused to “For heaven’s sake, defend yourself” (FOUCAULT, 1978, p. 1). Foucault posits that the reason why the criminal (charged with five rapes and six attempted rapes) remains silent is not for the facts or the circumstances of his crime; he does silence because of his inability to answer any question about his self. According to Foucault, the very question the rapist evades answering is “Who you are?”.

The shift of attention from the crime to the criminal in the nineteenth century provides a new possibility. Under a knowledge system interested in the core of the individual, the criminality, dangerousness and threat of the criminal could be scrutinized for the sake of being explained rationally, and for disseminating the results afterwards. That knowledge system included the fields of criminology, psychology, criminal anthropology and the particularly important field of psychiatry: “All these areas of expertise were used to account for the behaviour of a particular individual by attempting to explain the causes of his or her monstrously incomprehensible actions within a psychological and social context” (WRIGHT, 2013, p. 146). By virtue of

this shift of attention, criminal justice has still been taking criminals as relevant as their crimes, or rather, in Foucault's words:

Legal justice today has at least much to do with criminals as with crimes. Or more precisely, while, for a long time, the criminal had been no more than the person to whom a crime could be attributed and who could therefore be punished, today, the crime tends to be no more than the event which signals the existence of a dangerous element – that is, more or less dangerous – in the social body. (FOUCAULT, 1978, p. 2)

Foucault emphasizes that there was a double concern to validate the criminal over and above the crime (FOUCAULT, 1978, p. 3). On the one hand, rationality could be added to the legal practices, in an attempt to reduce subjectively biased sentences, and on the other, general law and its codes could be conformed to social reality, especially in the dialectic matter between the rich and the poor. Consequently, the traditional question “what must be punished and how?” (FOUCAULT, 1978, p. 3), which had guided judges and jurors so far, changed into “whom you think you are punishing?” (FOUCAULT, 1978, p. 3). But, due to the introduction of this new question, the criminal-over-crime legal punishment was faced with a crisis. Some nineteenth-century criminal psychiatrists¹⁴ would frequently refer to a handful of murder cases of the same pattern: (i) in Paris, Henriette Cornier kills her neighbor's daughter and throws her head out the window; (ii) in Vienna, Catherine Ziegler murders her child, but is acquitted on grounds on insanity. She pleads to be kept in prison because, once released, she knows she will murder again. Months later, she gives birth to a child whom she immediately kills; (iii) in New Hampshire, Abraham Prescott strikes his foster parents with an ax and pleads not guilty, for he alleges he did so in a fit of sleepwalking. Months later, Prescott strikes his foster mother to death with a wooden stake; (iv) and in Cramond, John Howison breaks into a house and murders an old woman with a garden spade.

These cases were compelling not only for their gruesomeness, but primarily for revealing killers who resisted falling under the insanity prescription – or any other plausible motivation to kill. In that period, insanity had still been fundamentally connected to mental disturbances such as dementia, hallucination, imbecility or furor. Nevertheless, the murders mentioned above (and other similar cases which could also be cited) did not result from mental derangement or

14 Foucault cites the psychiatrists Metziger, Hoffbauer, Esquirol and Georget, and finally William Ellis and Andrew Combe.

passion. The victims were either unknown (or hardly known) or intimately known. In both scenarios, our reasoning finds no motivation for the crimes. Besides, no material profit is reported to have motivated such cruel assaults:

Finally, all of these crimes were committed without reason, I mean without profit, without passion, without motive, even based on disordered illusions. In all the cases which I have mentioned, the psychiatrists do justify their intervention by insisting that there existed between the two actors in the drama no relationship which could help to make the crime intelligible. (FOUCAULT, 1978, p. 5)

The dangerous individual with which psychiatrists needed to cope rationally and judges needed to punish fairly were far removed from those traditional criminals whose abnormality was to be identified through their alterity. In *An Account of the Behaviour, Confession and Execution of John Howison*¹⁵, we learn that Howison was in fact a serial killer. The last paragraph of his account reports he had murdered seven people: a Jew, four boys, one girl, and the old woman aforementioned. What is equally telling is that it is said that people were permitted to visit Howison in prison to come to terms with a murderer who would carry no trace of insanity, being as ordinary as any other citizen in town: “The most prevailing opinion, however, by all those who had the best opportunities of forming any, correctly, was, that the more was seen of him, the more he seemed to be perfectly sane [...]”. This observation matches the conclusions reached by Foucault in his lecture. The dangerous individual is what he calls ‘the great monster’:

The individual in whom insanity and criminality met in such a way as to cause specialists to raise the question of their relationship, was not the man of the little everyday disorder, the pale silhouette moving about on the edges of law and normality, but rather the great monster. (FOUCAULT, 1978, p. 5)

I will assent with Alexa Wright on the choice of Ted Bundy as the quintessence of the contemporary great monster. The figure of Bundy confuses the question “whom you think you are punishing?” and resists representation because he cannot fit those previous

15 The brief report on Howison's case, *An Account of the Behaviour, Confession and Execution of John Howison, who was executed at Edinburgh, this morning, Saturday, the 21st January, 1832, for the Inhuman Murder of an old Woman, in her own house, at Cramond*, can be found at <https://digital.nls.uk/broadsides/view/?id=14578>. Last accessed on November 20th, 2023.

backgrounds anticipated for other multiple killers. Perhaps, Ted Bundy is the instance of the event-based monster in the extreme, for having offered no way to unveil his monstrosity other than the brutal homicides of which we knew only after his arrest. Similar to John Howison, Bundy seems perfectly sane. His skin color and handsomeness furnished him with the normality to run his murderous errands above suspicion as much as his self-defense during his trials attested to his intelligence and high verbal skills. It is not thus any wonder that friends and workmates would react incredulously to Bundy's arrest in 1975.

In *The Only Living Witness* (1999), Stephen Michaud and Hugh Aynesworth quote the voices of some friends and workmates who knew Ted Bundy in order to prove how perfectly Bundy, in other people's eyes, would fit the "normal" parameters. Warren Dodge said to unbelieve Ted could have been charged with kidnap and attempted rape: "He was too quiet, too intelligent, too much a nice guy, too much a gentleman to have possibly done anything like that" (MICHAUD; AYNESWORTH, 1999, p. 162). The former aide to Governor Evans, Ralph Munro, said to be shocked and incredulous. Larry Diamond, with whom Ted Bundy worked at the Department of Emergence Services, learned about the arrest from inquiring reporters: "My impression was [...] 'No, it couldn't be'. It could be like one of us" (MICHAUD; AYNESWORTH, 1999, p. 162). Finally, two of Bundy's friends, Gwen Grim and Susan Reade, from the 1972 election campaign, had talked about the news until late at night: "It just freaked us out [...]. We thought, well, how well did we really know him?" (MICHAUD; AYNESWORTH, 1999, p. 161). The image of a clean-cut handsome young man was totally at odds with so monstrous attitude as Bundy's visual appeal and social behavior met the expectations of the "normal" members of society. In the end, what makes Ted horrifying is the fact that it is hard to make him a monster as we know it.

The traditional tools to recognize a human monster as the alien other, bodily blemished by monstrosities of any sorts (be it poverty, family dysfunction, homosexuality, paraphilia, insanity, etc.) seem to be ineffective when we are threatened by a multiple killer such as Ted Bundy. Recollecting Cohen's theses, the ordinary-looking but vicious killer may be the monster that the cultural moment of the US has engendered. Thus, the American contemporary fear possibly emerges in the face of ordinary monsters who refuse being easily recognizable. Maybe, in order to grasp which monstrous creatures the US have been producing, journalists, criminologists, moviemakers, and writers must keep revising, time and time again, their meaning of

monster. The existence of Ted Bundy may have taught US society that it must conform, follow the rules, and avoid crossing boundaries. But on top of that, Bundy may be forcing them to reassess their long-established sense of normality, or abnormality. With no such reassessment, an ordinary all-American well-spoken John Doe may become the next in line in wanting to kill as many as thirty women while playing the guy next-door – and Americans may never know it.

REFERENCES

- AUGUSTINE, Saint. *The City of God*. A translation into English by John Healey. Edinburgh: John Grant, 1909. V. 2.
- ARISTOTLE. *The Complete Works of Aristotle*. Jonathan Barnes (Org.). Princeton: Princeton University Press, 1984. V. 1. Book IV: Generation of Animals.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Key Concepts in Post-colonial Studies*. New York: Routledge, 1998.
- BEAL, Timothy. *Religions and its Monsters*. New York: Routledge, 2002.
- BRITE, Poppy Z. *Exquisite Corpse*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1997.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of Heart*. New York: Routledge, 1990.
- CARROLL, Noël. Enjoying Horror Fictions: A Reply to Gaut. *British Journal of Aesthetics*, v. 35, n. 1, p. 67-72, Jan. 1995.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: COHEN, Jeffrey Jerome. (Ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3-25.
- ELLIS, Bret Easton. *American Psycho*. New York: Vintage Books, 2006.
- FOUCAULT, Michel. About the Concept of "Dangerous Individual" in 19th Century Legal Psychiatry. *International Journal of Law and Psychiatry*, v. 1, p. 1-18, 1978.
- GAUT, Berys. The Enjoyment Theory of Horror: A Response to Carroll. *British Journal of Aesthetics*, v. 35, n. 3, p. 284-289, July 1995.
- HALTUNNEN, Karen. *Murder Most Foul: The Killer and the American Gothic Imagination*. Massachusetts: London: Harvard University Press, 1998.
- HARRIS, Thomas. *The Silence of the Lambs*. London: Mandarin Paperbacks, 1991.
- HOLY BIBLE. *The King James Version (KJV)*. Da Vince [Public Domain]. Originally published in 2001. Revised in 2004.
- MICHAUD, Stephen G; AYNESWORTH, Hugh. *The Only Living Witness: The True Story of Serial Sex Killer Ted Bundy*. Texas: Authorlink Press, 1999.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- SIMPSON, Philip. *Psycho Paths: Tracking Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2000.
- WRIGHT, Alexa. *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*. London: New York: I. B. Tauris & Co., 2013.

O FUNDO DO CANTO DE ODETE SEMEDO: MEMÓRIA, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA NO CANTO-POEMA GUINEENSE

Luís Carlos Alves de Melo

Tcholonadur di Bissau, Odete Semedo é, como tantos guineenses, uma sobrevivente dos tempos do caos e da dor; é espelho de todas as dores que não puderam ser choradas no chão-pátria. Primeira mulher a editar um livro individual de poesia na Guiné-Bissau – juntando-se a Domingas Samy, que foi a primeira mulher guineense a se lançar como escritora e publicar uma obra literária resultante da recolha de três curtos contos intitulada *A escola* (1992) – Semedo é, indubitavelmente, uma das principais e mais conhecidas expoentes da literatura guineense contemporânea, além de importante porta-voz da poesia do conflito e da resistência.

Portadora de biografia de alto nível, que a coloca entre os melhores quadros intelectuais da Guiné-Bissau, Odete Semedo é dona de densa obra teórico-literária dividida entre artigos, trabalhos publicados em antologias literárias, textos em jornais e revistas dedicados ao estudo da literatura e cultura africana, em especial a bissau-guineense, tanto no país como no estrangeiro. Essa obra transita entre o reencontro da autora com sua identidade ancestral e o encontro com a resistência literária através da memória do conflito armado.

No que diz respeito à sua obra literária propriamente dita, os escritos de Odete Semedo germinaram entre a poesia e a prosa de ficção (contos), com predominância maior da primeira em relação à segunda. Em ambos os casos, nota-se um certo vigor nas composições que levam os leitores a experimentar os sabores e dissabores representados em seu traçado; ora mergulhando na tormentosa memória dos conflitos bélicos, alcançando os soluços e dor do chão-pátria; ora respirando a pureza do perfume da tradição ancestral, centrada no reencontro da autora com sua própria identidade. Não obstante, sua literatura é, na verdade, composta de estilhaços de seu próprio ser, de

suas fragmentações identitárias, dos seus risos e de suas dores, das chagas que tatuam o chão de sua terra e da força que sua luta converte em resistência. Dito isso, optamos por concentrar nossa análise em sua produção lírica, embora seja importante registrar a destreza e habilidade com que Odete Semedo consegue transitar pelos mais variados gêneros literários e produzir obras de fôlego com olhar acurado e temáticas atemporais.

Tendo isso em mente, nosso olhar será direcionado à segunda obra individual da autora, o livro *No fundo do canto* (2007).

O canto-poema de Bissau

No fundo do canto (2007) configura-se como uma das mais representativas composições contemporâneas guineenses. Isso porque na assinatura dos poemas transparecem traços identitários, que dão à obra um tom intimista e engajado. Nela, Odete Semedo cumpre difícil papel ao materializar-se já nos primeiros versos como a grande mensageira do apocalipse, o próprio *tcholonadur*, que anuncia em sua poesia o princípio de uma história que está prestes a mudar toda a vida na nação guineense. A obra traz à tona os traumas, medos e tristezas decorrentes da guerra que colocou muitos cidadãos em situação de diáspora forçada, bem como ocasionou muitas mortes. O conflito ao qual a autora faz referência deu-se a partir da insatisfação popular, recorrente no país, que já havia vivenciado várias crises políticas, gerando posteriormente uma rebelião militar contra o presidente da república. Durante onze meses ou trezentos e trinta e três dias, conforme recorrentemente reproduz Semedo, os guineenses viram-se em tempos de brutalidade e exceção, com militares senegaleses em Bissau, o que os obrigou a se deslocar para o interior, buscando fugir do epicentro dos conflitos. Após esse momento trágico da história do país, a relativa paz conquistada experimentou abalos constantes, por conturbações político-sociais, e nunca alcançou a plenitude.

Dialogando com seu próprio tempo, Odete Semedo apresenta poeticamente uma história que ainda está sendo contada e que, ao que nos parece, está longe de ver seu fim chegar. Ao proceder de tal maneira, Semedo faz “ecoar um canto *sui generis* que recupera, a seu modo, vivências individuais e coletivas que vão muito além do momento traumático da guerra”. (AUGEL, 2007a, p. 48). O resgate da memória retrata os infelizes momentos vividos por todos no país, para reclamar a “nação” dos guineenses, para construir uma narrativa em prol da unidade nacional. Sua poesia, entretanto, não é apenas um

reconto do passado, de uma memória ou lembrança; é também, e, acima de tudo, uma indagação do futuro.

O livro possui cerca de 78 poemas, divididos em quatro segmentos: “No fundo no fundo”, “A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas”, “Concílio dos Irans” e “Os embrulhos”, sendo essa última parte dividida em três outros segmentos: “primeiro embrulho, segundo embrulho e terceiro embrulho”. A primeira parte ou prelúdio contém 27 poemas nos quais a autora apresenta os preliminares de um conflito que estava por vir, um adiantar do “prenúncio dos trezentos e trinta e três dias” (SEMEDO, 2007 p. 24). Esses poemas são o “prenúncio” de uma história que está prestes a ver seu curso mudar. Na segunda parte, estão dispostos 17 poemas que contam a história de uma “guerra” que se instalou no país entre 1998 e 1999. Os poemas revelam os momentos vividos pelo sujeito poético diante do conflito armado, assim como seu espanto, tristeza, desnorteio diante das desgraças que assolaram seu país. Na seção terceira, encontram-se oito poemas dispostos. Os *irans* referem-se a todas as entidades místicas e divinas que circundam a Guiné-Bissau, protegendo-a. Logo, os poemas desse segmento são um evocar das múltiplas forças divinas, visando à salvação da nação da “catástrofe iminente” (AUGEL, 2007b, p. 191). Por fim, a última parte, intitulada *Os embrulhos* – dividida em três segmentos: primeiro embrulho, segundo embrulho e terceiro embrulho – é composta de 26 poemas, em português e em crioulo. Lembranças, tempo, identidades e esperança são alguns dos temas que percorrem toda essa seção, levando o leitor a uma viagem histórica mergulhada em recordações amargas de um povo que sonha viver em paz.

Os versos de Semedo revelam tendências muito comuns de uma escrita engajada, isto é, o ato de rememorar como forma de denúncia e sua narração como mecanismo de resistência. Ao se colocar como um *tcholonadur*, a autora acaba por se tornar uma ponte entre os acontecimentos e o público leitor, dando-lhe ciência das agruras que assombram seu coração. Além disso, enquanto poeta ela “traduz para a poesia a dor coletiva de seu povo” (AUGEL, 2007b, p. 190). Ao fazer isso, convida-nos a conhecer a intimidade de sua nação, e percorrer os caminhos do calvário guineense, descobrindo as chagas abertas pelos conflitos internos. Convida-nos a pacientemente adentrarmos sua “casa” e a ouvirmos atentamente a “história [que] não é curta” (SEMEDO, 2007, p. 22).

Outro aspecto importante da poesia de Odete Semedo, imanente às demais literaturas das ex-colônias africanas, é a constante contestação acerca da apatia do povo frente aos recorrentes movimentos de

opressão que estão assolando a nação. Busca-se a todo instante uma desconstrução do discurso eurocêntrico patriarcal, revelando ao guineense que os grilhões, que outrora os mantiveram presos às grades coloniais, hoje precisam ser combatidos diariamente para que não voltem a escravizar o país. Dessa forma, o que se nota é uma preocupação por parte dos poetas em traduzir o eterno narrar nacional em mecanismo de resistência. Assim, os poemas de *No fundo do canto* “inserem-se exemplarmente no grupo de obras que escrevem e nararam a nação, no sentido apresentado por Homi Bhabha, isto é, a partir de indagações e da procura de vínculos de pertinência que possam explicar a nação para além dos contornos políticos do Estado” (AUGEL, 2007a, p. 326).

Se os traços ontológicos revelam *a priori* uma produção intrinsecamente abarcada de interrogações sobre os conflitos, morte, opressão, identidade; quando busca guarida nos valores tradicionais através dos mitos e das crenças, “essa poesia assume também uma função social, incursionando pelos subterrâneos da fundamentação da nacionalidade” (AUGEL, 2007a, p. 328). É, por assim dizer, um canto-poema de dor, mas também de buscar pela liberdade coletiva.

E qual canto é o Canto de Odete Semedo?

No fundo do canto é o terreno depositário dos genes da lida do conflito nacional bissau-guineense observado entre 1998 e 1999, “os trezentos e trinta e três dias” (SEMEDO, 2007, p. 23). Trata-se de obra com traços marcantes de uma narrativa épica em tom lírico, cujas raízes estão fincadas no ato universal de contar histórias por meio da oralidade e que na Guiné-Bissau assume um caleidoscópio cultural local (CAMPATO JR., 2012). Com sistemática distribuição dos poemas ao longo da composição, intencional ou não, que em seu todo ilustram uma genealogia do contexto nacional vigente à época, a obra pode ser desmembrada em algumas dezenas de pequenos fragmentos poéticos que podem ser lidos de forma individual e isoladas, mas que dentro de um conjunto mais amplo representam uma peça do mosaico épico-lírico que reconta a história “das infelizes ocorrências que tiveram lugar na Guiné-Bissau”. (CAMPATO JR., 2012, p. 208). É a partir dessa amplitude orgânica que lemos o canto-poema de Semedo e tecemos nossas considerações acerca da narrativa corrente.

“No fundo... no fundo”, poema que inaugura o livro, é assinado por Amílcar Cabral, líder revolucionário da libertação nacional guineense. O curto poema é uma espécie de (ante)prelúdio do próprio Prelúdio, seção seguinte, e que nos abre as portas para pensar a obra primeiro

a partir de um sentimento que antecede a própria dor, um tipo de mal presságio do porvir, e, segundo, através de uma reflexão sobre o sentido de “fundo” ao qual o poema faz referência e o Fundo do Canto que intitula a obra.

No fundo de mim mesmo
eu sinto qualquer coisa que fere a minha carne,
que me dilacera e tortura...
[...] que faz sangrar meu corpo,
que faz sangrar também
a Humanidade inteira!
(SEMEDO, 2007, p. 15)

A expressão “no fundo, no fundo”, no mais das vezes, possui quase um tom premonitório para apontar para algo esperado, porém indeterminado, ou seja, há uma certeza de que algo está para acontecer, mas não existe uma certeza do que seria esse algo. Em geral, essa é uma expressão bastante difundida na sociedade e que revela uma certeza diante do incerto. No poema, fica claro se tratar de um mal presságio, haja vista a coordenação de ideias negativas em torno desse sentimento experimentado pelo poeta-narrador, quais sejam: a imagem da carne ferida, os verbos dilacerar e ferir e sangrar, e, sobretudo, a ideia de Humanidade machucada e sangrando. O que teria, pois, o condão de fazer sangrar uma “Humanidade inteira”, segundo as visões de Cabral? Embora não haja uma referência direta que nos leve a resposta a esse questionamento, podemos pensá-la a partir do lugar de resistência que Amílcar Cabral assumiu. Assim, tenderíamos a pensar a questão a partir de dois caminhos. O primeiro é uma referência direta aos domínios coloniais que se estenderam por todo o mundo e que representaram verdadeiras violações das comunidades grupais existentes. O jugo colonial produziu grandes genocídios ao longo dos anos, empreendeu tentativas de apagamento das culturas locais e da ancestralidade, e feriu de morte a própria ideia de Humanidade ao tratar os colonizados de forma desumana e cruel. A segunda é uma referência ao ambiente instalado na Guiné-Bissau no pós-independência. Nesse caso, o encaixe se dá a partir de uma correlação interpretativa entre o que está contido no livro e o próprio poema, de forma espontânea, uma vez que não podemos nos esquecer que, à época dos acontecimentos descritos por Semedo, o revolucionário já não se encontrava mais vivo, em virtude de seu assassinato ainda em 1972. A interpretação que se faz aqui é centrada na ideia de golpes e abalos institucionais locais como ramificação da colonialidade. Assim, o resultado do conflito civil armado que a obra narra está umbilicalmente atrelado à mesma ideia de crueldade e desumanidade.

Nesse sentido, qual seria então o fundo do canto ao qual se refere a poeta-narradora? E qual o canto de Semedo? Em primeiro lugar, é preciso refletir sobre o “fundo” no qual se apoia a poesia. O fundo que se lê de maneira tão simplificada possui por si só uma elaboração mais complexa. Trata-se de uma figuração para representar em profundidade uma poesia que foi elaborada dentro de si, para ela mesma a partir da experiência traumática advinda da vivência na guerra de 1998-1999. Odete Semedo quis, em primeira instância, com seu poema “No fundo do canto”, elaborar dentro de si, para ela mesma, os traumas ocasionados pela vivência da guerra. Ao proceder tal elaboração, a autora busca um diálogo com seu próprio tempo e com isso traz ao debate uma história que está em curso. Assim, o que se tem na obra não é propriamente um mergulho no passado em busca de memórias ou lembranças de um determinado momento, trata-se, pois, de um diálogo com o seu presente e, mais que isso, “é também uma projeção e indagação do futuro” (AUGEL, 2007b, p. 185-186). O fundo, portanto, representa o próprio interior de Odete Semedo, enquanto testemunha ocular do conflito e personagem direta desse drama sentido na própria carne e que, mesmo diante da necessidade de fuga, encontrou dentro de si a força necessária para sua escrivência. Daí se concebeu a feitura do livro *No fundo do canto*, “um longo poema extraído do fundo de suas entranhas, do canto mais recôndito do seu medo, das suas lágrimas e da sua cólera, um cantopoema, um *tokatchur*” (AUGEL, 2007b, p. 186-187). O que se tem nas entrelinhas, portanto, é um referencial ao próprio intimismo literário da poeta, que transfere para a poesia os traços mais marcantes de si e de sua mundivivência.

Na literatura guineense, esse intimismo aparece como uma marca lírica central dos discursos poéticos do que se convencionou chamar de fase intimista, surgida nos anos de 1990 e que prossegue sendo o caminho pelos quais se têm revelado jovens poetas em Guiné-Bissau. Nessa fase estão alocados os grandes nomes da literatura guineense que estiveram presentes na edificação literária guineense e que foram responsáveis pela própria construção do espectro nacional, através das lutas de libertação nacional. Segundo informa a escritora Filomena Embaló (2004), essa é uma fase marcada pelo “desencantamento dos sonhos pós-independência imediata”, algo que, em larga medida, fez com que houvesse uma transformação da poesia para algo mais introspectivo.

E qual seria, portanto, o canto de Semedo? De partida, há uma série de representações para o termo em questão, podendo ele assumir uma pluralidade de interpretações. Conforme asseverou Moema Augel:

[...] Trata-se de um tópico, no sentido etimológico do termo, remetendo para o lugar? Está-se no fundo, e não na superfície, bem no interior, e não fora, de um espaço físico? Que fundo? Que canto? O fundo ou o canto do coração ou da alma? Uma interseção de linhas? O canto de uma casa, de uma rua ou de um labirinto? O mais profundo vínculo das suas entranhas? Ou esse canto é som, é melodia, é pranto, é murmúrio, dissonância, grito? Polifonias, polissemas. (AUGEL, 2007b, p. 188)

Apesar dos muitos sentidos e sons provenientes dessas indagações, fica claro que *No fundo do canto* se propõe a colocar em palavras toda ira e toda dor que por tempos ficaram presas nas memórias de Semedo que viveu cada letra que escreve em sua obra. Trata-se a obra, portanto, como pertencente a um campo que é ao mesmo tempo fértil e minado. A obra por si só já se revela como um campo fértil para a sementeira das interpretações a partir dos questionamentos anteriores. De todo modo, ao nos depararmos com o aspecto intimista da obra e o contido em suas páginas, fica evidente que o canto é apenas um, ou seja, o canto de Semedo é o cantopoema de Bissau. Na visão da professora Iris Maria da Costa Amâncio (2007, p. 11), estamos diante de uma obra que “performatiza uma melodia nacional que se a(e) nuncia em forma de prelúdio. Como tal, introduz, em si e a si mesma, uma peça musical ainda mais consistente: o instrumental de vozes da tradição oral guineense, mesclando aos violentos gritos de guerra nacional e conflitos humanos”.

Mais do que um registro simbólico da dor, Semedo produz o que Moema Augel (2007b, p. 187) chama de “documento do horror”, ou seja, um registro histórico de uma história contada por quem a viu e sentiu na carne os flagelos de suas consequências. Esse documento não são apenas letras organizadas e distribuídas em páginas, são gritos armazenados em poemas cuja função é resguardar a memória do caos. O uso da dor, como elemento de composição poética, embora não seja o único, é uma variável presente em algumas centenas de composições poéticas escritas mundo afora, mas sua referência nas literaturas ditas marginais revela nuances que nos levam ao ato de narrar a dor para resistir. Essa noção de ressignificar a dor, transformando-a em arma de resistência, foi de forma bastante percuciente registrada por Regina Dalcastagnè, no seu *O espaço da dor* (1996). Da obra em apreço é possível se extrair que uma das grandes armas do escritor é registrar a dor, mas sem silenciá-la, e torná-la pública através de um documento que transcenda a análise dos jogos de poder, “mas como uma acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é

resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 25).

Em essência, a ideia esmiuçada por Dalcastagnè sobre a dor nos leva a uma reflexão sobre a importância da memória como elemento constitutivo da história, ou seja, ao lembrar os dramas do passado, é possível se criar mecanismos para se evitar que os mesmos erros do passado sejam repetidos. É, portanto, a partir dessa noção de não-esquecimento que se realiza a construção do espaço da dor guineense, uma vez que é nos escombros da guerra e da luta por poder interno que ela se revela. Um dos grandes acontecimentos que marcam profundamente a história da Guiné-Bissau pós-independência são os abalos institucionais da estrutura de poder, o que acabam por fomentar um ambiente de sistemáticos conflitos sociais, um verdadeiro campo minado pronto a explodir diante do mais simples movimento. Por impactarem diretamente toda estrutura nacional e, conseqüentemente, a ordem social, os conflitos ocorridos no país acabam resvalando na produção artística que assume a função de recontar. É nessa ambiência que a obra de Semedo se edifica, imputando à poeta a difícil tarefa de materializar-se já nos primeiros versos como a grande mensageira do apocalipse, o próprio *tcholonadur*, que anuncia em sua poesia o princípio de uma história que está prestes a mudar toda a vida na nação guineense.

O poema “O teu mensageiro” (SEMEDO, 2007, p. 22) não deixa dúvidas sobre essa inglória missão. Composição que inaugura as páginas de *No fundo do canto*, o poema pavimenta o percurso que o sujeito poético irá trilhar ao longo de toda obra, revelando sua essência e apresentando duas características fundamentais em relação a sua identidade: os traços da oralidade advindos de tradições culturais e traços da língua falada, seja em crioulo guineense seja em português. Semedo nos convida a sentar para ouvir sua história que, pela riqueza de detalhes e dureza dos acontecimentos, promete ser longa.

O teu mensageiro

Não te afastes
aproxima-te de mim
traz a tua esteira e senta-te

Vejo tremenda aflição no teu rosto
mostrando desespero
andas
e os teus passos são incertos

Bu tcholonadur

Ka bu larsi
peltu mi
rasta stera bu sinta

N odjau ku rostu firidu
na mostra foronta
bu na ianda
pes ka na iangasa tchon

Aproxima-te de mim pergunta-me e eu contar-te-ei pergunta-me onde mora o dissabor pede-me que te mostre o caminho do desassossego o canto do sofrimento porque sou eu o teu mensageiro	Pertu mi bu puntan n kontau Puntan pa moransa di kasabi pidin pa n mostrau kaminhu sin susegu kurba di sufrimenti paki ami i bu tcholonadur
Não me subestimes aproxima-te de mim não olhes estas lágrimas descendo pelo meu rosto nem desdenhes as minhas palavras por esta minha voz trémula de velhice impertinente	Ka bu ndjutin pertu mi ka bu djubi e larma ku na rian na rostu nin ka bu purfia nha kombersa pa e nha fala tirmidu di bedjisa semprenti
Aproxima-te de mim não te afastes vem... senta-te que a história não é curta (SEMEDO, 2007, p. 22)	Pertu mi ka bu larsi bin... sinta, paki storia ka kurtu (SEMEDO, 2007 p. 23)

É possível depreender da obra uma poeta-narradora que transita entre o realismo e o alegorismo (AUGEL, 2007b, p. 187), que, ao se comporem de forma orgânica, tomam corpo e forma de narrativa oral do conflito nacional. Diante disso, vemos uma poeta que recusa calar suas angústias e apenas lamentar; pelo contrário, a experiência tormentosa da guerra molda uma mulher que, atenta e atuante, ciente de suas responsabilidades como parte de sua sociedade, usa de seu prestígio social para denunciar os malfeitos ocorridos em Guiné-Bissau. É ela, o próprio *tcholonadur*, ou seja, a mensageira da desgraça nacional, a ponte entre os acontecimentos e o público leitor, dando-lhe ciência das agruras que assombram seu coração. Nota-se, pois, uma característica importante nesse ato de narrar, ou seja, o engajamento típico de uma literatura de caráter militante e de resistência. O lembrar é uma forma de denúncia; a narração é o mecanismo de resistência. Conforme aponta Moema Augel, o *tcholonadur* possui um papel de grande importância para a narrativa, uma vez que é essa a figura responsável pela transmissão das notícias, dos caminhos a serem seguidos, “a partir de uma análise metafórica do poder hegemónico atuante em seu país, uma visão épico-lírica do caos e da desgovernança, carregada de símbolos e de significações” (AUGEL, 2007b, p. 187).

Conforme anota Moema Augel:

O *tcholonadur* é o que intermedeia, que serve de ponte entre o falante e o ouvinte, figura necessária, mesmo indispensável, com significados diversos, tanto nas culturas com base nas chamadas religiões naturais, como nas coletividades muçulmanas. Quando há algo a tratar entre dois contraentes, muitas vezes falantes de diferentes línguas, segundo os costumes locais, não é possível que os dois dialoguem diretamente, tornando-se necessária a presença de um terceiro, tradutor, mediador ou intermediário, que então passa para cada um o que o outro diz ou responde. A posição dos oponentes, muitas vezes sentados de costas viradas um contra o outro, simboliza a distância, o antagonismo que o *tcholonadur* tenta superar. Para as etnias não muçulmanas, o papel de intermediário representado pelo *tcholonadur* tem cunho religioso, mesmo místico, de mediação entre os indivíduos e a divindade. É quem possui o poder de decifrar e transmitir a mensagem do iran, cujos sons nem sempre são inteligíveis para aqueles que o foram consultar. (AUGEL, 2007b, p. 189-190)

Tecida a teia narrativa, fica a cabo do leitor tentar captar os fatos expostos e analisar a poesia a partir deles. Para tanto, é importante que se note o caráter subjacente da obra, ou seja, a estrutura épico-lírica que vai sendo desenrolada ao longo de toda a narrativa literária. As estrofes iniciais revelam o primeiro desses traços: a tradição oral presente na Guiné-Bissau. Note-se no poema o uso de verbos no imperativo – “senta-te”, “aproxima-te” – que marcam o início de uma história que está prestes a ser contada, o que vai ao encontro da necessidade de relatar algo. Essa necessidade, bem-marcada pela penúltima estrofe, aponta para o caráter milenar da oralidade, dado que o poeta-narrador se apresenta como uma figura ancestral, de idade avançada. Por sinal, isso nos leva à segunda característica dessa poesia: a identidade linguística, fator presente nas literaturas africanas de modo geral. Em virtude da violação colonialista, é possível observarmos em alguns momentos uma hesitação do poeta-narrador em relação ao uso da língua, dado que há uma relação limítrofe entre a própria tradição oral e as diferentes manifestações linguísticas. Esse aspecto pode ser percebido na escolha de Semedo ao optar, em seguida, pela apresentação da versão em crioulo do poema, “Bu tcholonadur”, que aqui optamos por apresentar lado a lado com a versão em português por uma questão simbólica.

Ao se utilizar do bilinguismo em sua poesia, a autora demonstra sua preocupação em relação à sua própria identidade linguística, algo que já havia ficado bem marcado em *Entre o ser e o amar* (1996), onde a escritora faz talvez o maior questionamento de um poeta dividido

entre sua identidade ancestral e sua identidade linguística, atravessada pelo dilema da colonização que não só fragmenta as identidades existentes como incorpora novas, ou seja, “em que língua escrever?”. (SEMEDO, 1996, p. 12). Esse traço é usualmente observado em literaturas de países colonizados, levando o autor a registrar seus versos em duas línguas distintas: uma colonial e outra nacional. Assim, “o sujeito poético fragmenta-se entre uma língua capaz de expressar as emoções e o íntimo do guineense com mais fidelidade, e outra língua de maior prestígio social e perenidade (português), mas que pode trazer consigo conotação neocolonialista” (CAMPATO JR., 2012, p. 30).

Os versos da terceira estrofe não deixam dúvidas de que a autora por dever de ofício assume o papel de mensageira do caos, arauto da desgraça nacional, de recontar os dias de dificuldades vividos pela Guiné-Bissau num passado recente. Isso fica evidente quando observamos sua fala em “Aproxima-te de mim, pergunta-me e eu contar-te-ei, pergunta-me onde mora o dissabor, pede-me que te mostre o caminho do desassossego, o canto do sofrimento porque sou eu o teu mensageiro” (SEMEDO, 2007, p. 22). Além disso, enquanto poeta-narradora ela traduz para a poesia a dor coletiva de seu povo. Esse aspecto pode passar despercebido ao leitor quando não atento à leitura do poema, já que o sujeito poético transfere para o interlocutor a imagem que quer traduzir na poesia. Desse modo, fica claro que os versos da segunda estrofe abarcam os elementos de sentimento de dor, desolamento, desorientação do povo frente aos acontecimentos que conforme referiu a autora, “chegaram ainda de madrugada” (SEMEDO, 2007, p. 26). Ao fazer isso, convida-nos a conhecer a intimidade de sua nação e percorrer os caminhos do calvário guineense, descobrindo as chagas abertas pelos conflitos internos. Convida-nos a pacientemente adentrarmos sua “casa” e a ouvirmos atentamente a “história [que] não é curta” (SEMEDO, 2007, p. 22).

Eleito o mensageiro, que no “Prelúdio” se faz como o poeta-narrador do conflito e que vai de encontro à Velha Mumoa, uma figura que aparece no meio da narrativa para se contrapor ao mensageiro, de modo que se aquele representa o portador das adversidades que recaem sobre Bissau, esta se coloca como a voz da sabedoria, o caminho da esperança, para solucionar todos os problemas do país, a narrativa adentra a noite para trazer ao cenário preludiar “O prenúncio dos trezentos e trinta e três dias” (SEMEDO, 2007, p. 24). Antes, propriamente, de adentrar ao poema em questão, que no prelúdio dos acontecimentos assume o papel depositário de toda conjuntura que antecede a guerra e os conflitos sociais vigentes, é preciso voltar os olhos para a misteriosa figura da Velha Mumoa. A Mumoa é uma

referência, em tom crítico, à União Econômica e Monetária da África Ocidental (UEMOA), que diante da crise humanitária, social e econômica experimentada em Guiné-Bissau nos anos de crise se colocou como o caminho para o desenlace dos conflitos e para a resolução dos problemas de ordem econômica. Ao utilizar o recurso do trocadilho e do disfarce irônico para dar voz à Velha Mumoa, Semedo aponta para as contradições representadas pela incorporação de sua pátria ao bloco econômico. É isso o que está contido em “A Velha Mumoa manda sua fala” (SEMEDO, 2007, p. 39). Se por um lado – e de forma também irônica – o poema aponta para uma figura que diz tudo saber, como sinônimo da fé em dias melhores, por outro, insere no enredo as muitas dúvidas que se faziam ouvir. Extraem-se do poema as seguintes passagens onde isso fica evidente:

A Velha Mumoa
que das coisas da vida
parecia saber
com os olhos na pobreza
uma orelha no silêncio das matas
e outra na high society
quebrado pelo ruído babilônico
do lugar comum
e pelo zumbido do mundo... falou:
– Venham até mim
eu sou o caminho aberto
as minhas portas cheirando a incenso e alecrim
estão franqueadas...
É o passo certo
para o mundo recto
[...]
A voz da velha continuou
a chamar: – venham até mim
Eu sou a visão
ou a evasão?
Eu sou o futuro
ou um simples monituro?
(SEMEDO, 2007, p. 39)

Mais do que revelar as contradições da Velha Mumoa, o poema nos possibilita ver na prática o passeio que Odete Semedo realiza entre o realismo literário, contido, embora em forma metafórica, na exposição do real a partir de um relato fidedigno dos acontecimentos, bem como a crítica contundente da poeta à instituição econômica africana, e o alegorismo que se denota do sentido irônico compreendido na exaltação a

sabedoria desmedida de Velha Mumoa que, ao mesmo tempo em que verte seus olhos para a pobreza, não descola os ouvidos da *high society*. Outro ponto que merece nota, é a pretensa condição de “caminho aberto [...] para o mundo recto” (SEMEDO, 2007 p. 39) que ressoa na composição. Isso porque a integração da Guiné-Bissau à UEMOA era vista como “esperança de estabilidade e prosperidade para o país” (AUGEL, 2007b, p. 193). Essa visão, no entanto, contrasta diretamente com as questões que a obra impõe à Velha Mumoa, que a essa altura já é questionada se seria ela mesmo “a visão ou a evasão”, o caminho para um futuro de prosperidades e estabilidade ou apenas uma monitoradora da vida nacional. Do olhar panorâmico para o conflito em questão, percebe-se que a instituição pouco ou quase nada contribuiu para a estabilidade social e seu caráter monitorador ficou evidente.

Apresentada a Velha Mumoa, podemos retomar nossas reflexões acerca do Prelúdio da guerra. Embora “O teu mensageiro”/“Bu tcholonadur” seja o primeiro poema dessa seção, a narrativa presente só se inicia a partir do poema “O prenúncio dos trezentos e trinta e três dias”. De partida, antes propriamente de adentrarmos ao poema, o título já nos garante algumas boas reflexões sobre sua construção. O primeiro ponto a se destacar é o caráter profético e premonitório do poema. Algo está por vir, e fica claro que se trata de uma guerra que durará trezentos e trinta e três dias. O segundo ponto é justamente o simbolismo do número três que vai delimitando no tempo e no espaço a dimensão dos acontecimentos. O número vai ganhando uma expressiva amplitude, passando de unidade para dezena, de dezena para centena, num tom que expressa certa ameaça. O tom profético da obra oferece ao leitor uma visão antecipada dos acontecimentos que estão na iminência de eclodir, ou seja, a erupção de uma guerra civil. O título já demonstra o quão longo será esse período, do qual ninguém poderá se esquecer, dada a gravidades dos acontecimentos. O poema agrega características da maior parte das composições da obra, dentre eles “tom narrativo”, “avantajada extensão” e proeminência “imagética” (CAMPATO JR, 2012, p. 210). Além disso, ao longo da obra é possível perceber as várias referências a todo espectro étnico que compõe o mosaico social, cultural e ancestral que se distribui por toda Guiné-Bissau, assim como aos “sistemas significativos de um determinado saber local, único e específico. (AUGEL, 2007a, p. 190).

O prenúncio dos trezentos e trinta e três dias

Meninos e velhos
meninas e rapazes
homens e mulheres

todos ouviram falar da *mufunesa*
que um dia teria de cair
nos ombros da gente
da pequena terra

Em histórias contadas
...no meio duma lenda
entre uma passada e outra...
alguém sempre se lembrava
de meter uma pitada de sal
sobre a *mufunesa*
que haveria de apanhar aquela gente

Baloberus almamus e padres
também haviam anunciado
um pastor
sem temer o pavor de suas ovelhas
predisse:
uma *foronta*
um confronto vem a caminho

Mais que três dias
não deve atingir
tal confronto
se prolongar...
só trinta e três dias depois
teria o seu final
e será como um punhal
todo o povo vai ferir

Caso passasse o predito
Sem que o tormento amainasse
apenas trezentos e trinta e três dias
trinta e três horas
separaria aquela gente
de tal maldição
assim está escrito
no destino da nova Pátria.
(SEMEDO, 2007, p. 24-25)

A estrofe primeira prenuncia a *mufunesa* – desgraça – que está prestes a acometer a Guiné-Bissau. Esse acontecimento é descrito em tom quase profético, uma maldição revestida de uma roupagem mitológica, parte de histórias folclóricas da oralidade guineense. Como

demonstra a autora, trata-se de algo do qual “todos ouviram falar e que um dia teria que cair na pequena terra”. (SEMEDO, 2007, p. 24). Denota-se, então, dos trechos iniciais, o trânsito poético entre a profecia e o alegorismo literário, já referido anteriormente. A maldição que está a caminho é, como dito pela autora, uma obra do destino, quase que inevitável, e isso está bem-visto na última estrofe que sinalizada para a “nova Pátria”, ou seja, a nação guineense autônoma e livre do jugo colonial. Como parte do realismo literário que perfila por entre a narrativa em curso, os trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas representam o início de uma crise histórica no país, que vai reconfigurar as estruturas sociais e as identidades, em suas diversas pluralidades. É o prenúncio de um período da Nova Pátria (pós-independência) que está prestes a mergulhar em um mar turbulento de instabilidades político-sociais, quando se pressupunha que a paz alcançada a partir da libertação colonial seria de fato duradoura.

No seguimento da segunda estrofe, o poema retoma para o aspecto da tradição oral bastante presente na Guiné-Bissau e que se mantém vívida e forte através da contação de histórias por meio dos mais antigos. Vale registrar que a tradição guineense no campo da oratura conta com um trabalho de recolha de contos, poemas, lendas, ditos, provérbios, que foi feita por meio do criterioso trabalho do Cônego Marcelino Marques Barros em 1882, através do boletim *Guiné Portuguesa ou breve notícia sobre os usos, costumes e línguas da Guiné*, assim como por meio da obra *Litteratura dos negros: contos, cantigas e parábolas* (1900). Acerca do primeiro trabalho, Benjamim Pinto Bull (apud SEMEDO, 2011, p. 61) aponta para o caráter plurilíngue contido na obra, que reserva duas páginas para um breve vocabulário em “Português, Mandinga, Beafada, Fula, Balanta e Bijagó”. No que tange à segunda obra, predominam os contos de origem mandinga transcritos e traduzidos para o português. Conforme se verifica, os ensaios de Marques Barros são o marco para a disseminação da oratura guineense, haja vista que antes desses trabalhos havia raríssimos documentos sobre o tema, de modo que se tornam eles o ponto de partida para “os estudos sobre as culturas e línguas dos povos da Guiné-Bissau” (SEMEDO, 2011, p. 61). Posteriormente, coube ao professor Benjamim Pinto Bull a continuidade da lida com a oratura guineense, através da sua obra *O crioulo da Guiné-Bissau, filosofia e sabedoria* (1989). Nesse ensaio, Pinto Bull nos apresenta as diversas manifestações da oralitura guineense, que aqui são apresentadas através da língua materna, ou seja, a língua guineense ou crioulo guineense. Ao retomar os trabalhos de Marques Barros, os escritos de Pinto Bull apresentam uma visão filosófica acerca das manifestações orais da Guiné-Bissau, que dentre outras coisas busca ilustrar toda a riqueza cultural presente

nas manifestações culturais e da própria oratura em língua guineense (cf. SEMEDO, 2011).

Em complemento, importa registrar que:

[...] a tradição constitui o lugar de ensinamento e de aprendizagem. Sendo a Guiné-Bissau um país essencialmente oral, onde o acesso à escola, à escrita aconteceu tardiamente, a tradição oral foi, e ainda hoje é, sobretudo na zona rural, um meio de preservar e de transmitir a memória coletiva. Todas as etnias guineenses guardam na sua tradição formas de canto, sejam de enaltecer ancestrais, famílias, linhagens ou os mortos. Os djidius mandingas são os trovadores ou bardos que tão bem exercem a tarefa de djamu [carpir] ou de louvar: dedicam cantos para pessoas simples, sendo essa atividade a forma de muitos deles ganharem a vida. (SEMEDO, 2011, p. 62)

Como bem se nota, nos versos que compõe a segunda estrofe, ressoa a característica oral a partir dos traços presentes nos termos “histórias contadas” e “lendas”. Esses elementos se comunicam diretamente com a própria profecia que apontava para uma *mufunesa* que recairia sobre a Guiné-Bissau. Num primeiro momento e na iminência da realização do mau-agouro que se aproxima, o poema recorre ao saber popular para tentar livrar a pátria da desgraça “que haveria de acompanhar aquela gente” (SEMEDO, 2007, p. 24), por meio do uso do sal, que na narrativa popular pode ganhar diversos contornos de significados.

Em histórias contadas
...no meio duma lenda
entre uma passada e outra...
alguém sempre se lembrava
de meter uma pitada de sal
sobre a *mufunesa*
que haveria de apanhar aquela gente
(SEMEDO, 2007, p. 24)

Ressalta-se do enredo narrativo, para além das demais questões, o tom supersticioso que é delegado ao sal quando se diz que de tempos em tempos “alguém se lembrava de **meter uma pitada de sal sobre a mufunesa**” (SEMEDO, 2007, p. 24. Grifo nosso.). Como dito, o sal pode assumir diversos simbolismos a depender da cultura na qual está inserido, podendo ser símbolo de mau-agouro ou mesmo elemento de purificação, em tradições cristãs. No caso em tela, há uma relação entre o simbolismo do sal e a representação da oratura guineense, sobretudo quando olhamos para o elemento como um mito/superstição que ultrapassa as fronteiras nacionais. No dito popular,

sempre que algo ruim está para acontecer, costuma-se jogar uma pitada de sal por sobre os ombros para evitar os maus-presságios. É claro que isso faz parte de um mito oral que surgiu em algum lugar e que foi se espalhando pelo mundo e ganhando as cores e formas da cultura na qual se insere. De todo modo, o caráter místico do sal parece fazer todo sentido quando já na terceira estrofe o poema introduz a tradição religiosa.

Baloberus, almamus e padres
também haviam anunciado
um pastor
sem temer o pavor de suas ovelhas
predisse:
uma *foronta*
um confronto vem a caminho
(SEMEDO, 2007, p. 24)

A reunião de *baloberus*, *almamus*, padres e um pastor denota as diversas manifestações da religiosidade na Guiné-Bissau. Sendo um país onde a manifestação cultural e as tradições ancestrais são múltiplas, não poderia ser diferente seu caráter multirreligioso. É de sabença geral que a religiosidade na África assume contornos multifacetados, haja vista que o continente se compõe a partir de um vasto mosaico religioso que conforma desde as manifestações mais tradicionais africanas até as manifestações incorporadas tanto pela via das colonizações quanto do trânsito entre as nações. Na Guiné-Bissau, por exemplo, coexistem de forma relativamente harmônica as diversas manifestações da fé que se subdividem entre as religiões tradicionais, as religiões mulçumanas e as religiões cristãs. Esse grande concílio está posto nas primeiras linhas do poema quando cita os diversos representantes da fé do país. Os *baloberus* são sacerdotes tradicionais que têm o poder de fazer a intermediação entre o plano superior, representado pelas diversas divindades existentes ou *Irans*, e os homens. Os *almamus* exercem a mesma função dos *baloberus*, mas são sacerdotes mulçumanos (SEMEDO, 2007). Os padres e os pastores exercem a função de serem a ponta de ligação entre o povo e Deus. Juntos, em um grande Concílio de *Irans*, os representantes da fé simbolizam a esperança do povo na religiosidade como forma de livrar o país do conflito que se avizinha. Segundo Moema Augel:

O “Consílio dos *irans*” convoca todas as entidades protetoras com o intuito de salvar Bissau e o país da catástrofe iminente. O episódio da grande reunião (a *kontradd*) das divindades protetoras das diferentes e múltiplas etnias que constituem a nação

guineense é uma preciosa lição sobre as tradições locais. Tanto as almas dos antepassados como os que estão vivos, segundo a crença de muitas etnias, podem ser irmãos ou primos entre si; também um indivíduo pode ser pai e irmão, mãe e irmã ao mesmo tempo. (AUGEL, 2007b, p. 190-191)

A reunião de divindades aponta para a unidade nacional em torno do conflito. Cada qual em sua religião busca suplicar à sua divindade o livramento de toda nação. Em um país onde as manifestações tradicionais possuem grande força e importância, o Concílio de divindades funcionaria como um apaziguamento em prol de um bem maior. Assim, Deus seria a entidade que está acima de tudo, o onipresente, cuja existência tornou necessária a coexistência de outras entidades mais próximas dos homens: os *dufuntus*, *asalmas* e os *irans* (cf. SEMEDO, 2011). Teresa Montenegro faz uma distinção sobre essas entidades. Segundo ela, os *dufuntus*, como o nome parece sugerir, são as almas dos defuntos; *asalmas* são uma representação do espírito, das almas que vagam pela terra (cf. MONTENEGRO, 2002). Sobre os *irans*, estes podem ser definidos como “espírito sagrado” protetor das famílias (cf. SEMEDO, 2011), depositários das almas dos antepassados, todos os seres e símbolos da religião tradicional (cf. SCANTAMBURLO, 1997). Para os guineenses, o Iran é o símbolo da força e da proteção e, quando invocado, dá aos seus “devotos” o conforto que buscam. O Iran fala através do *tcholonadur* e nunca se coloca como o salvador, pelo contrário, “ele também fala com um outro (eventualmente seu superior) e acabam sempre por declarar no fim que é Deus que sabe e tudo está nas suas mãos (AUGEL, 2007b, p. 190). Nada obstante:

Deus, *irans*, *dufuntus* (*asalmas*) fazem parte da triologia que integra a cosmogonia guineense, pelo menos nos grupos animistas. No imaginário guineense, esses seres acompanham as atividades do *pekagur* [pessoa humana, ser humano, gente] nas suas alegrias, angústias e inseguranças. Em diversas situações do cotidiano, Deus, Iran, *dufuntus* são convocados para socorrerem seus filhos e/ou devotos. Aos *irans* são atribuídas as benesses e também a eles são imputados os infortúnios; por isso, são cantados [...], seja em forma de enaltecimento dos seus poderes, louvando-os, seja pedindo e rogando-lhes proteção, seja, ainda, mostrando quão destemido e confiante se é quando se tem um poderoso Iran como protetor. (SEMEDO, 2011, p. 112)

Essa grande reunião de divindades se consolida de duas formas ao longo da narrativa. A primeira se dá através do ritual de invocação dos *irans*, ainda nas páginas que compõe a terceira seção de poemas.

Note-se, portanto, que embora já se faça uma referência ao clamor por proteção somente ao final da seção “A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas”, toda a construção do poema está baseada nos traços de religiosidade que foram descritos anteriormente. Nota-se, também, um trocadilho entre Iran e ira, sendo essa segunda um sentimento bastante evidente a partir dos questionamentos que se impõem na segunda estrofe. É possível se perceber uma ira tamanha que o sujeito-poético se põe a questionar as divindades, chegando a utilizar expressões como “cegos”, “impotentes” e “bêbados” para sua invocação. Já os versos da última estrofe são o elo entre o poema e o anterior, “O prenúncio dos trezentos e trinta e três dias”, onde o concílio se inicia a partir da reunião dos representantes das diversas manifestações de fé.

Invocando os Irans

Tanto desespero
tanta súplica
e evocação
para dar em nada
Será provação
praga
ou promessa não paga?
Onde estarão os defuntos
da nossa *djorson*
nossos titãs

Onde se terão escondido
asalmas e *irans*
de Kobiana e de Forombal
protectores de mulheres e crianças
nossas crenças
Estarão envergonhados?
Cegos
impotentes
ou bêbados?

Com devoção
todos juntaram as suas vozes
numa invocação.
(SEMEDO, 2007, p. 85)

A segunda forma se dá já na seção “Concílio de Irans”, onde o poeta-narrador informa que toda súplica pela interseção das divindades

rendeu resultados e as divindades acabaram sendo evocadas, tal como se verifica no poema “Tanta súplica evocou os Irans” (SEMEDO, 2007 p. 87). Aqui, diferentemente do poema anterior, não são os representantes da religiosidade (sacerdotes, padres e pastor) quem estão reunidos para tomar as providências diante do caos, mas os próprios Irans, que em concílio parecem iniciar uma espécie de julgamento dos culpados que conforme aponta a obra não devem ficar mudos e muito menos impunes. Ao que parece, os Irans reuniram-se para proferir a sentença.

Tanta súplica e chamamento...
tamanha invocação
tantas fantasias desfeitas
pela dor
irans e defuntos se reuniram
não resistindo ao veneno
de tantos corpos perdidos

Há culpados...
Que não fiquem mudos
nem impunes
pois o Consilio vai reunir-se
os irans vão falar
é hora de ouvir a nossa djorson
e os nossos defuntos

[...]
(SEMEDO, 2007, p. 87)

Um elemento importante e que dá mostras da noção de identidade cultural e ancestral, é o termo *djorson*. A palavra em destaque se traduz como linhagem e faz referência direta à noção de pertencimento de um indivíduo a um determinado grupo familiar. Na cultura guineense, a noção de *djorson* é algo de extrema importância, uma vez que possui um simbolismo para além de sua tradução. Nesse sentido,

A noção de linhagem (*djorson*), isto é, de pertencimento a um mesmo grupo familiar, é muito importante. Por exemplo, se o indivíduo A pertence a uma certa linhagem e a mãe de um outro indivíduo B também for dessa mesma linhagem, o primeiro, independentemente de ser primo ou simplesmente vizinho desse segundo, nos termos de *djorson*, seria também sua mãe (ou pai) porque A e a mãe (ou o pai) de B pertencem a uma mesma *baloba* (local do culto religioso aos antepassados), onde têm os

mesmos direitos e onde ambos não devem entrar em desavenças, pois isso poderá causar danos à harmonia e ao equilíbrio da *djorson*. Se a *djorson* do indivíduo A coincidir com a do indivíduo B, os dois serão então considerados irmãos e por obrigação devem proteger-se mutuamente. É nessa linha que se vai encontrar a dualidade dos laços. Em relação aos *irans*, são eles que protegem, mas também necessitam de outras forças que, conjugadas com as deles, trazem maiores benefícios aos seus protegidos. (AUGEL, 2007b, p. 191)

Embora a questão posta seja de grande complexidade, parece ficar claro que a noção de pertencimento, evidenciada a partir da noção de linhagem, leva aos indivíduos a refletirem sobre a própria ideia de nação, de identidade e pertencimento à terra e às origens. No “Discurso de urdumunhu” (SEMEDO, 2007, p. 155) há uma narrativa em que o poeta-narrador exorta aos seus irmãos para que resistam aos rompantes que assolam a nação.

Caros irmãos
meus compatriotas
jamais vos esqueçais
somos filhos de lavradores
muito bem instalados
nas nossas tabancas
em tempo de férias

Acobertai-me pois
nesta tripeça
conquistada com embrulhos
de troça e trapaça
(SEMEDO, 2007, p. 155).

De início, a fala informal presente já no primeiro verso demonstra um sujeito que tem bom trânsito entre os seus compatriotas, mas ao mesmo tempo alguém que sabe manejar as palavras para unir o seu povo, lembrando em determinados momentos os discursos enajados do herói revolucionário nacional Amílcar Cabral. Em outro seguimento percebemos um certo orgulho em relação a sua pertença, ao lugar de onde veio, dos seus familiares e que clama aos seus para que não permitam que a “troça” e a “trapaça” venham a corromper a sua terra e destruir a sua nação. É um chamado ao povo para resistir e lutar, em prol de todos, contra as atrocidades que têm acometido a Guiné-Bissau. É uma narrativa cuja marca é a forja de uma identidade nacional, num momento em que a instabilidade política transforma

a nação guineense em escombros por entre os quais ecoa o canto agônico de Semedo como clamor e súplica pela liberdade sonhada e até então não conquistada. O canto da mensageira que, emprestando sua caneta e sua voz para levar aos seus compatriotas a histórias de dias difíceis como meio de levá-los a refletir, questiona suas próprias identidades e convida a todos a resistir!

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1998. (Coleção Kebur; 8).

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007a.

AUGEL, Moema Parente. Cantopoema do desassossego. In: SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007b. (p. 185-197).

CAMPATO Jr., João Adalberto. *A poesia da Guiné-Bissau: história e crítica*. São Paulo: Arte & Ciência, 2012.

CAMPATO Jr., João Adalberto. *Manual de literaturas de língua portuguesa: Portugal, Brasil, África Lusófona e Timor-Leste*. 1ª ed. Curitiba: Rio de Janeiro: CRV, OPLOP, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.

EMBALÓ, Filomena. Breve resenha sobre a Literatura da Guiné-Bissau, 2004. Disponível em: <https://www.didinho.org/Arquivo/rese-nhaliteratura.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

MELO, Luís Carlos Alves de. *Poesia em conflito: marcas identitárias na poesia guineense contemporânea de Odete Semedo, Saliatu da Costa e Tony Tcheka*. 2017. 184f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/6888>. Acesso em: 27 maio. 2024.

MELO, Luís Carlos Alves de. *Entre armas e letras... Do Timor-Leste à Guiné-Bissau: o narrar para resistir nas obras poéticas Uma casa e duas vacas (2000) de João Aparício e No fundo do canto (2007) de Odete Semedo*. 2021. 224 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/16958>. Acesso em: 27 maio. 2024.

MONTENEGRO, Teresa. Kasisas: marginais deste e do outro mundo. *Soronda – Revista de estudos guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa*. Bissau, n. 13, p. 67- 84, 1992.

MONTENEGRO, Teresa. *Kriol Tem: termos e expressões*. Bissau: Ku Si Mon, 2002.

SCANTAMBURLO, Luigi. *Introdução ao dicionário guineense-português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997.

SEMEDO, Odete. *Entre o ser e o amar*. Bissau: INEP, 1996.

SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SEMEDO, Odete. *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nadyala, 2011.

“DA AUTORA DE *ORGULHO E PRECONCEITO*”: UMA REVISÃO DAS ASSINATURAS E DO LEGADO DE JANE AUSTEN

Marcela Santos Brigida

A publicação de *Camilla*, de Frances Burney, em 1796, foi a primeira ocasião em que o nome de Jane Austen foi impresso publicamente. Entre o final do século XVIII e o início do XIX, a publicação por subscrição foi uma forma de produção literária disponível apenas para escritores de grande prestígio. O autor publicaria um anúncio solicitando assinantes para um livro proposto e arrecadaria fundos a partir da demanda. A convenção ditava que registros dos assinantes fossem mantidos a fim de produzir uma lista que seria impressa no livro. *Camilla*, o terceiro romance de Burney, atraiu nomes célebres no mercado editorial, incluindo Hannah More, Maria Edgeworth e Ann Radcliffe. Entre as diversas celebridades e aristocratas de renome que figuram ao longo das 38 páginas da lista de assinantes encontramos a jovem “Miss J. Austen, Steventon”, então aos 20 anos de idade e autora de três volumes de escritos juvenis que só seriam conhecidos pelo público no início do século XX. O nome de Austen seria impresso publicamente apenas mais uma vez ao longo de sua vida, como assinante da publicação de um volume de sermões.

Austen começaria a escrever *First impressions* em outubro daquele mesmo ano. O incentivo contínuo de seu pai, o reverendo George Austen, a seus empreendimentos criativos se manifesta não apenas pelo guinéu pago por ele para garantir a assinatura de *Camilla*, mas pela admiração que expressou pelo primeiro romance da filha, prontamente submetido por ele aos prestigiados editores Cadell e Davies. O manuscrito foi devolvido sem ser apreciado. O romance *Orgulho e preconceito*, a versão revisada dessa obra, só seria publicado 16 anos mais tarde, em 1813.

Assim como o romance de estreia que o antecedeu e aqueles que a ele se seguiriam, a obra mais famosa de Jane Austen não trouxe o

nome da autora na folha de rosto. Neste artigo pretendemos analisar as diferentes maneiras pelas quais Jane Austen e seus editores modularam a assinatura da autora nos romances e em seus respectivos anúncios. Ao traçar o trajeto que Austen percorreu da anonimidade do pseudônimo genérico adotado em sua estreia até a preocupação com a identificação de suas obras como produções de uma mesma autora, pretendemos desafiar mitos cristalizados a respeito de Austen, como sua suposta falta de interesse nos movimentos do mercado editorial. Tomando como ponto de partida a asserção de Kyriaki Hadjiafxendi e Polina Mackay (2007, p. 1) de que “autores são formados por práticas autorais, as quais, por sua vez, são moldadas por uma variedade de contextos históricos e discursivos”¹, entendemos que uma análise detida das práticas editoriais e autorais adotadas por Austen em vida e por seus herdeiros nos anos que se seguiram à sua morte lança luz sobre o modo de recepção da autora, um produto também da influência da sua tradição biográfica.

Hadjiafxendi e MacKay sugerem que diferentes práticas e modos de autoria são produtos das condições e contextos literários, tecnológicos, culturais e históricos do momento em que foram produzidos. Na tradição inglesa, há uma longa distância entre o conceito de autoria vigente para os poetas do período anglo-saxônico e aquele praticado no contexto da ascensão do romance inglês no século XVIII por seus maiores expoentes: Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Se a anonimidade daqueles poetas é explicada tanto por uma tradição de transmissão oral de textos literários quanto por um entendimento dessas histórias como bens coletivos da comunidade, as práticas autorais setecentistas são influenciadas por outros fatores. Já em 1904 Leslie Stephen associava a ascensão do romance inglês com a do jornalismo, apontando, ainda, que um aumento considerável do público leitor modificou também a literatura oferecida a ele. Ian Watt reitera o ponto de Stephen, mas o qualifica, situando os dois elementos – o romance e o jornalismo – como sintomas de uma mudança ainda mais expressiva: a ascensão da classe média.

Watt (1959, p. 34) aponta que “em virtude de seus múltiplos contatos com a imprensa, a venda de livros e o jornalismo, Defoe e Richardson estavam em contato muito direto com os novos interesses e capacidades do público leitor”. O pesquisador observa, porém, que o ponto principal é que os próprios romancistas eram “representativos do novo centro de gravidade desse público” (WATT, 1959, p. 34) enquanto comerciantes de classe média de Londres. As maneiras pelas

1 As traduções do inglês são minhas.

quais seus textos eram apresentados ao público nos informam a respeito das práticas e convenções editoriais de seu momento.

Assim, um romance como *Moll Flanders* é assinado por seu autor, mas Defoe faz as vezes de editor que compartilha a história de uma mulher de classe baixa que se desvia do mito de domesticidade burguês tanto por meio da narrativa de suas relações e casamentos quanto pela descrição minuciosa de sua carreira como ladra. Para justificar sua existência, o romance reivindica a narrativa enquanto um *cautionary tale*: se Moll seria uma mulher real que, já penitente pelos desvios do passado, escreveu suas memórias para evitar que outras jovens vulneráveis seguissem pelo mesmo caminho, Defoe seria meramente um editor que expurgou da narrativa os termos e passagens mais “chocantes”.

Delineando um paralelo com as identidades textuais adotadas por influenciadores nas redes sociais com aquelas exploradas por autores de ficção no contexto da ascensão do romance, Manushag N. Powell discute o fenômeno das “personas textuais” do mercado de periódicos do século XVIII para pensar a prática da autoria enquanto *performance*:

A novidade e a popularidade da cultura periódica londrina do século XVIII geraram questões não muito diferentes das que enfrentamos hoje porque o ensaio periódico permitiu que anônimos desconhecidos se tornassem pessoas populares e, às vezes, até mesmo autores de verdade. Além disso, permitiram que homens e também mulheres propagassem prosa brilhante e vulgaridades rancorosas sob as personas fictícias (aqui chamadas de *eidolons*) que eles inventaram especificamente para o novo meio periódico e forçaram a população em geral a reconsiderar a relação entre o público e o privado – um relacionamento que realmente nunca foi muito claro em primeiro lugar. (POWELL, 2012, p. 3)

Os fins didáticos anunciados pelo autor em obras como *Moll Flanders* e *Roxana* e nos romances sentimentais dos quais Samuel Richardson se tornaria o mestre dão voz ao potencial subversivo de suas narrativas. Se algo é contido pelo desfecho, não é por ele anulado. Nesse espaço de criação textual, novas estratégias de assinatura se fazem necessárias, assim como o estabelecimento de um novo acordo entre escritor e leitor. Do ponto de vista dos estudos das práticas autorais, a convenção da narrativa emoldurada por um aviso de isenção de responsabilidade na forma de prefácio é conveniente tanto para autores que desejem explorar temas polêmicos sem serem acusados de impropriedade quanto para aqueles que desejem se esquivar da cobrança relativa a possíveis inconsistências em suas narrativas

extensas e tortuosas, um expediente ao qual Ann Radcliffe, um dos maiores expoentes do romance gótico inglês, recorreu em *The Italian* (1796). Inconsistências são facilmente explicáveis, seja por uma falha nos documentos encontrados pelos personagens que contarão a história ou pelos meandros da memória dos envolvidos na narrativa.

A questão da autoria em um romance como *Moll Flanders* é digna de nota, ademais, pelo que Mary Butler chamou de “onomafobia”. Observando que em *Moll Flanders* “a narradora passa todos os seus dois primeiros parágrafos nos contando por que não ousa nos dar seu nome verdadeiro” (BUTLER, 1990, p. 377), Butler pondera que enquanto a escolha de Defoe pelo nome de Robinson Crusoe sugere a individualidade e materialidade de Crusoe por se tratar de um nome ao mesmo tempo comum e particular que se destaca de uma tradição mais antiga de nomes típicos ou históricos, é precisamente a ênfase nas causas que ensejam a necessidade de manter o anonimato de Moll que garante sua credibilidade enquanto pessoa “real”. O fato de Defoe explorar seus extensos conhecimentos como repórter criminal na construção das referências da vida de Moll enquanto ladra acentua a relação próxima e complexa que o romance inglês do século XVIII desenvolveu com o jornalismo na curiosa convenção de *memoirs* fictícios.

Quando Jane Austen publicou seu primeiro romance em 1811, não era atípico que uma romancista mulher optasse por publicar anonimamente ou sob um pseudônimo. A assinatura de seu primeiro romance, *By a Lady* ou “por uma dama”, era uma convenção amplamente praticada (cf. CLERY, 2009, p. 332). Não faltavam celebridades literárias do sexo feminino, no entanto: Ann Radcliffe, Amelia Opie² e Mary Robinson são alguns exemplos. O caso de Frances Burney, por sua vez, é um exemplo pertinente do quanto a assinatura (ou mesmo a anonimidade) autoral feminina podia ser altamente codificada.

Tendo publicado seu romance de estreia anonimamente, Burney sugere no prefácio que *Evelina* teria sido escrito por um homem, reivindicando o lugar de sua obra na tradição de Richardson e Fielding e procurando contornar possíveis preconceitos direcionados à ficção de autoria feminina. A identidade da autora se fez publicamente conhecida após a recepção bem-sucedida do romance. Burney se tornou uma presença constante nos círculos literários da capital britânica, com temporadas frequentes em Streatham, a residência de Hester Thrale em Londres, local onde a romancista estreitou os laços com

2 Opie publicou o primeiro romance anonimamente, mas o segundo já traria o seu nome na folha de rosto.

Samuel Johnson e conheceu tantos outros homens e mulheres de letras de seu tempo. Ainda assim, os romances subsequentes não foram assinados por Burney.

A folha de rosto de *Cecilia* (1782) anuncia uma obra escrita “pela autora de *Evelina*”, enquanto *Camilla* (1796) traz a assinatura “pela autora de *Evelina e Cecilia*”. Como Peter Sabor (2007, p. 2) observa, no entanto, a autora assina a dedicatória de *Camilla* como “F. d’Arblay” e a de *The wanderer* como “F. B. d’Arblay”. Tal gesto acentua o caráter convencional da anonimidade empregada por Burney enquanto mero construto social: sua identidade de autora de tais romances era fato público e notório. A manutenção da *performance* de anonimidade atendia exclusivamente a expectativas de modéstia e decoro cultivadas pela sociedade em torno de romancistas mulheres. A assinatura que sinaliza tão somente outras obras publicadas pela mesma autora também foi praticada por Jane Austen, mas com efeitos diferentes já que o público desconhecia de fato a sua identidade.

Tendo publicado *Razão e sensibilidade* com a assinatura “*By a Lady*”, o editor Thomas Egerton sugeriu sutilmente o sobrenome de Jane Austen nos anúncios do romance. Uma inicial foi tudo que autora e editor ofereceram. O primeiro anúncio, publicado no periódico *Morning chronicle* no dia 31 de outubro de 1811, anunciava “*a New Novel by a Lady*” (“um Novo Romance de uma Dama”). Anunciado novamente no final de novembro, *Razão e sensibilidade* era apresentado como um “*Interesting Novel by Lady A-*” (“Romance Interessante de Lady A-”). A aura de mistério em torno de Lady A-, Claire Tomalin (2000, p. 221) sugere, era também uma excelente estratégia de marketing. O romance teve vendas bastante satisfatórias, embora não extraordinárias. Em 1813, a primeira edição se esgotou e, tendo lucrado £140, Austen concordou com o plano de Egerton de imprimir a segunda. A essa altura, seu segundo romance já havia sido publicado e a assinatura de *Razão e sensibilidade* foi devidamente atualizada: “*By the Author of ‘Pride and Prejudice’*”: “da autora de *Orgulho e preconceito*”.

Orgulho e preconceito foi um divisor de águas na carreira de Jane Austen em termos subjetivos e práticos. Em primeiro lugar, trata-se de uma obra guardada, revisada e editada pela autora ao longo de mais de 15 anos, se considerarmos sua gênese na submissão fracassada de *First impressions*. Em uma carta enviada de Londres para sua irmã Cassandra no dia 29 de janeiro de 1813, Austen se refere ao romance como “meu filho querido” (AUSTEN, 2011, p. 210)³. Os termos do arranjo comercial alcançado com Thomas Egerton foram

explicados pela autora em uma carta a Martha Lloyd. *Razão e sensibilidade* havia sido publicado via comissão: a própria Austen cobrira os gastos e assumira o risco da publicação, embora tenha também ficado com os lucros. Em seu segundo empreendimento literário, no entanto, Austen optou por uma estratégia diferente. Ela vendeu os direitos autorais de *Orgulho e preconceito* para Egerton. Austen esperava £150, mas o editor pagou somente £110.

Essa seria uma decisão da qual a autora, gradualmente mais sábia em suas negociações com o mercado editorial (*Mansfield Park* seria o último romance publicado com Egerton), se arrependeria. Como Jan Fergus (2009, p. 46) observa, em maio daquele ano *Orgulho e preconceito* se tornara o “romance da moda”, fato relatado por Anne Isabella Milbanke. A popularidade é expressa em números: se *Razão e sensibilidade* levou três anos para esgotar sua primeira edição, em outubro de 1813 o segundo romance de Austen já atingia essa marca. A terceira edição chegaria em 1817.

Razão e sensibilidade, em sua segunda edição, já não era apenas uma obra escrita “por uma Dama”, mas sim o romance de estreia da autora de *Orgulho e preconceito*. A folha de rosto acompanhou a mudança. O segundo romance de Austen, por sua vez, chegou ao mercado editorial com uma assinatura que apontava para seu antecessor. *Mansfield Park*, publicado em 1814, traria o nome das duas obras em sua folha de rosto: “Da autora de *Razão e sensibilidade e Orgulho e preconceito*”. *Emma*, o último romance inédito publicado ao longo da vida de Jane Austen, trouxe os seguintes dizeres à guisa de assinatura: “Da Autora de *Orgulho e Preconceito, &c. &c*”. Para Kathryn Sutherland (2005, p. 232), os elos entre os romances lançados por Austen por meio dessa estratégia desempenham o papel de uma assinatura com a função de “garantir que os textos não sejam mal interpretados”. Logo, “o inventário de títulos estabelece uma cadeia de posse ao estabelecer uma ‘estrutura de reconvoções’” (SUTHERLAND, 2005, p. 233):

Embora seu nome não tenha sido mencionado nas folhas de rosto de nenhuma das edições publicadas em vida, [Austen] parece ter se orgulhado da identificação mútua de seus romances e até mesmo sentido ciúmes de suas reputações quando não foram reconhecidas como parte de um estoque ficcional interdependente e cumulativo. Somente a folha de rosto de sua primeira publicação, *Razão e sensibilidade* (1811), inclui a inscrição POR UMA DAMA; depois disso, eles admitem apenas alianças textuais, cada novo romance invocando a assistência de seus antecessores. (SUTHERLAND, 2005, p. 232)

3 “My Darling Child”

Partindo do argumento de Sutherland de que “tal assistência é estritamente inconsistente com o anonimato absoluto; pelo contrário, suas páginas de título mapeiam um espaço ou propriedade ficcional reconhecível” (SUTHERLAND, 2005, p. 232), podemos empreender um estudo das assinaturas públicas de Jane Austen. Em sua Teoria das Assinaturas desenvolvida em *Signatura rerum* (2019), Giorgio Agamben discute as “marcas ou signos” pelas quais “o artesão assinala seus trabalhos, ‘para que qualquer um possa reconhecer quem fez a obra’” (AGAMBEN, 2019, p. 53). Nesse gesto, Agamben argumenta, a assinatura enquanto característica física no objeto criado

mostra sua provável conexão etimológica com o ato de firmar um documento, evidente naquelas línguas, como o francês e o inglês, em que firma é denominada justamente *signature* (*signaturae*, no direito canônico, eram os rescritos concedidos pelo papa por meio da simples aposição da assinatura ao documento). (AGAMBEN, 2019, p. 53)

O paralelo entre assinatura enquanto firma e a maneira deliberada como Austen buscou ativamente produzir uma identificação entre seus textos nos leva à questão de como se torna possível acessar alguma espécie de identidade da criação austeniana tanto pela assinatura quanto pela materialidade do texto em si.

É interessante alinhar a imagem da prática do artesão invocada por Agamben com a carta enviada por Jane Austen a James Edward Austen-Leigh em 16 de dezembro de 1816, o último aniversário da escritora. Reagindo ao relato do sobrinho, em que ele reporta haver perdido dois capítulos de sua obra mais recente, a autora se isenta da possibilidade de suspeita de ter se apropriado do texto ao lembrar que não estava em Steventon na ocasião. Austen prossegue e questiona:

Não creio, porém, que qualquer roubo desse tipo seja realmente muito útil para mim. O que faria com seus esboços fortes, viris e espirituosos, cheios de variedade e brilho? – Como eu poderia juntá-los ao pedacinho (duas polegadas de largura) de marfim no qual trabalho com um pincel tão fino, que produz pouco efeito depois de muito trabalho? (AUSTEN; LÉ FAYE, 2011, p. 337)

Como Mary Poovey observa, o tom em que a observação aparentemente autodepreciativa deve ser lida é uma incógnita. Quanto dessa consideração “é simplesmente encorajamento ao jovem escritor e quanto é a falsa vaidade de um miniaturista autoconfiante” (POOVEY, 1984, p. 173) não é possível precisar. No entanto, nos interessa aqui a linguagem escolhida pela autora para descrever o seu processo

criativo. Como a artesã de Agamben, Austen imagina seu processo e a impressão da sua voz autoral em termos físicos, invocando aqui a técnica da pintura em marfim. A autora assina seus textos também pelas marcas impressas na obra em si, a saber, a linguagem ou, como Virginia Woolf propõe em *A room of one's own* (1929), a “sentença”. A marca ou assinatura textual de Jane Austen em vida é a sua obra em si: uma obra conecta o leitor à anterior ou à subsequente e o convida, por meio da leitura do texto, a conhecer o projeto ficcional da autora.

Janet Todd observa que a família Austen era bem-informada quanto à arte na prática, na teoria e como item de consumo. A pesquisadora lembra que “Jane foi elogiada por seu irmão Henry por seu ‘excelente gosto no desenho’ e por sua própria habilidade” (TODD, 2005, p. 76), embora não tenhamos acesso às criações artísticas da escritora. No início do século XVIII a pintura de miniaturas em marfim se tornou popular:

Enquanto a laca brilhava com cores fortes, o marfim era delicado e, mais do que com laca e velino, trabalhar em sua superfície exigia habilidade rápida e destreza, pois a cor formava poças e as pinceladas posteriores precisavam recuperar as anteriores. Em 1707, Bernard Lens (1682 – 1740), miniaturista de George I e George II, pintou a primeira miniatura inglesa em marfim. Ele e seus sucessores abordaram as dificuldades do material e, por volta de 1750, aprenderam a tornar a superfície mais receptiva, cortando-a finamente, raspando-a e removendo a graxa. O resultado foi uma transparência maior. (TODD, 2005, p. 78)

Embora o formato e o material tenham perdido popularidade em meados do século XVIII, a demanda por miniaturas aumentou na virada para o século XIX por conta das Guerras Revolucionárias e Napoleônicas: com muitos jovens deixando a Inglaterra para se juntar ao combate, encomendas de retratos em miniatura das amadas dos soldados se tornaram mementos desejáveis.

Analisando as miniaturas do mestre John Smart Senior, Todd (2005, p. 79) observa que embora o tamanho praticado por ele no início de sua carreira fosse de 1 ½ polegadas, em 1755 suas pinturas mediam 2 polegadas. Na década de 1790, no entanto, a moda era produzir miniaturas de 3 polegadas para que chapéus grandes pudessem ser incluídos e Smart aderiu à tendência enquanto manteve seu estilo e técnicas de pintura. Em posse dessas informações, torna-se claro que a imagem à qual Austen recorre em sua carta a alinha aos pintores populares e celebrados de seu tempo. A alusão às suas pequenas ferramentas não implica em modéstia automática. A assinatura

austeniana, aqui, está na maneira delicada, mas precisa, com que seu “pincel” dá forma às suas personagens.

Em diálogo com a asserção de Agamben de que “a assinatura, que na teoria dos signos deveria aparecer como um significante, já desliza sempre para a posição de significado, de tal forma que *signum* e *signatum* trocam de papel e parecem entrar numa zona de indecidibilidade” (AGAMBEN, 2019, p. 51), Davi Pinho conclui que assinaturas

fazem gestos que criam rastros fantasmagóricos entre o significante e o significado – ou, em outras palavras, entre a ilusória estabilidade de um nome/conceito, enquanto signo para características ou qualidades intrínsecas, e o nome/conceito cuja significação é produzida e reproduzida ao longo do tempo. (PINHO, 2021, p. 508)

Ao nos debruçarmos sobre os gestos expressados pelas assinaturas de uma figura como Austen, cujo legado foi objeto de curadoria e moldagem ao longo do século XIX por parte de seus herdeiros e familiares e de membros de uma tradição crítica desenvolvida ao longo do século XX, é interessante inquirir até onde a assinatura informa a leitura da obra e da figura histórica.

Gérard Genette observa que a assinatura “Pelo autor de...” se tornou comum após sua popularização por Jane Austen e Walter Scott. O crítico considera a expressão em si uma “forma altamente tortuosa de afirmação de identidade” situada “entre dois anonimatos, pondo explicitamente ao serviço de um novo livro o sucesso de um anterior e, sobretudo, conseguindo constituir uma entidade autoral sem recorrer a qualquer nome, autêntico ou fictício” (GENETTE, 1997, p. 45). Genette conclui, ademais, que anonimatos editoriais modernos são, geralmente, soluções ou expedientes temporários: eles não são projetados para durar. Como no caso de Burney e de Scott, podemos localizar uma “data oficial de atribuição” em que a identidade do autor se torna conhecida. O crítico observa, porém, “que não devemos nos apressar para chamar isso de admissão de autoria, pois essas atribuições tardias às vezes são póstumas” (GENETTE, 1997, p. 46). Esse é precisamente o caso de Jane Austen.

Após a morte da romancista em julho de 1817, Cassandra Austen, executora de seu testamento, preparou uma lista dos romances da irmã com as prováveis datas de composição. Kathryn Sutherland sugere que o fato de Cassandra ter empregado em sua lista os títulos sob os quais as obras foram publicadas e não aqueles escolhidos pela autora nos permite presumir que o documento foi produzido para auxiliar Henry Austen na edição e preparação dos textos dos dois romances

completos da autora que permaneciam inéditos e que seriam publicados ainda naquele ano. Assim, *Catherine* aparece como *Northanger Abbey*, enquanto *The Elliots* aparece como *Persuasion*, títulos definitivos que são atribuídos a Henry. John Murray publicou as obras em um conjunto de quatro volumes em dezembro de 1817. A folha de rosto da coleção, datada de 1818, não traz o nome de Jane Austen. No entanto, esses romances e seus antecessores são a ela atribuídos no prefácio escrito por Henry, intitulado “Aviso Biográfico da Autora”.

O documento, uma espécie de marco inicial dos discursos familiares que moldariam a identidade pública de Jane Austen nas décadas que se seguiram à sua morte é marcado por um tom apologético em relação a *A abadia de Northanger* e ressalta reiteradamente a modéstia e falta de pretensão da irmã: “ela mal podia acreditar no que chamava de sua grande sorte quando ‘Razão e sensibilidade’ produziu um lucro claro de cerca de £ 150. Poucas pessoas tão talentosas foram tão verdadeiramente despretensiosas” (AUSTEN, 2004, p. 193). Kathryn Sutherland ressalta

sua apresentação consistentemente elogiosa da irmã como uma figura quase santa em seu retiro modesto, assim como seu endosso defensivo da reserva implícita no próprio “Anúncio” de Austen de *A abadia de Northanger* – uma obra que, o “público é convidado a ter em mente”, fora concluída treze anos antes e iniciada há mais tempo ainda. (SUTHERLAND, 2005, p. 235)

Na leitura de Sutherland, os anos que se seguem à morte de Jane Austen representam uma espécie de reintegração de posse da face pública da escritora por parte de sua família. Se nos anos finais de sua vida a autora se tornava progressivamente mais independente, lidando e negociando diretamente com seus editores e acompanhando de perto os processos de produção de suas obras, a curadoria da sua obra por parte dos Austen não se limitou à edição e publicação de novas edições de seus romances. Sutherland propõe que Cassandra pode “reivindicar um papel único na canalização de nossos pensamentos sobre Jane Austen ao longo de determinadas linhas” (SUTHERLAND, 2009, p. 13) quando consideramos a destruição da maior parte das cartas de Jane na década de 1840 pelas mãos da irmã. Embora não possamos definir com clareza o propósito da limitação do acesso às cartas, a imagem evocada por meio da leitura da maioria das pouco mais de 160 missivas preservadas é a de Austen no espaço doméstico, conversando com familiares sobre assuntos corriqueiros. Essa também é a imagem reiterada pelos homens da família: se Cassandra produz privadamente seu próprio *memoir* de Jane Austen por meio de

uma curadoria das cartas que favorece uma versão específica da irmã, Henry declara Austen uma mulher cuja vida transcorreu no lar, sem grandes “eventos” (AUSTEN, 2004, p. 191).

Assim, enquanto a assinatura escolhida por Austen limitava-se a oferecer informações a respeito dela no espaço público, ou seja, sobre os romances que já havia publicado, a sua personalidade de romancista cede lugar à de irmã, filha e tia quando a assinatura passa a ser o seu próprio nome, agora sob uma vigilante curadoria familiar. Ironicamente, quando a associação entre seu nome e sua obra se torna pública, Austen já não pode mais exercer qualquer controle sobre a imagem de si mesma que é projetada para o público.

A construção da imagem de Jane Austen por parte de sua família deu o tom da maneira como suas obras foram editadas ao longo da Era Vitoriana. Quando “Amor e amizade”, um texto da juvenília, foi publicado pela primeira vez em 1922, Virginia Woolf alude a essas construções em uma resenha publicada na *New statesman*. Celebrando a revelação de uma face absolutamente nova de Jane Austen por meio de um texto diferente em tom, tema e forma das obras maduras, Woolf lamenta que ao longo das décadas anteriores “as vozes de idosos e ilustres, do clero e da fidalguia rural, zumbiram em uníssono com elogios e carinhos, fazendo citações, contando pequenas anedotas, recolhendo pequenos fatos” (WOOLF, 1988, p. 331). Dessa forma, a reputação de Jane Austen por eles construída se acumulou sobre os leitores como “colchas e cobertores” que precisavam ser removidos a muito custo para acessar o frescor da escrita da juvenília.

Como Woolf sugere, a assinatura “Jane Austen” ganha dimensões próprias na prática editorial do século XIX. A figura apresentada é de uma Austen tão vitoriana quanto convinha aos leitores imaginar. A cada nova edição e biografia, as associações do nome eram refinadas e esculpidas por parentes e editores. A postura familiar também muda após julho de 1817. O mesmo Henry Austen que assina o “Aviso Biográfico” moldando uma Jane decorosa, discreta e sem pretensões teve ao longo da vida dela tanto orgulho das realizações da irmã que quase pôs a perder o “anonimato” da romancista.

A reação de Austen à indiscrição de Henry, ironicamente, contradiz o mito familiar de que ela não tinha pretensões à fama: como Claudia Johnson e Clara Tuite (2020, p. 5) observam, “Austen fazia questão de preservar uma certa quantidade de anonimato, mas não se opunha implacavelmente a que as pessoas soubessem assim que o segredo era revelado”. Após a publicação de *Orgulho e preconceito*, Henry perguntou via carta se a irmã gostaria de conhecer uma certa srta. Burdett. Em resposta, Jane declarou que gostaria de se encontrar

com a senhorita em questão, mas questionava por que razão Burdett desejaria ser apresentada a ela. A implicação é que Henry havia revelado que a irmã era a autora por trás do *best-seller* do momento. A ironia da romancista na resposta a Henry se alinha com as evidências de que ela “não apenas se resignou a ter sua identidade conhecida, mas também apreciou o segredo aberto e teve prazer na especulação” (JOHNSON; TUIITE, 2020, p. 5).

No “Aviso Biográfico”, no entanto, Henry cultiva a imagem de Jane Austen como uma dama discreta e religiosa que levou uma vida plácida. Como vimos, Henry sugere uma Austen que escrevia com seriedade, mas sem qualquer pretensão ao reconhecimento pelo seu trabalho: ela mal podia acreditar em sua “boa sorte” com o lucro de *Razão e sensibilidade* (AUSTEN, 2004, p. 193). No início da década de 1830, Richard Bentley comprou os direitos autorais de Austen e publicou os seis romances em tiragens altas em sua série “Standard Novels”. Eram edições baratas de um volume voltadas para o público geral. Para a ocasião da publicação de *Razão e sensibilidade* em dezembro de 1832, Bentley solicitou que Henry ampliasse o “Aviso Biográfico”.

O “Memoir of Miss Austen” produzido para Bentley reitera e acentua o recorte da mulher por trás dos romances como uma aderente absoluta aos mitos de domesticidade vitorianos. No texto, Henry afirma que em 1814 Austen teria recusado, por modéstia, um encontro em Londres com a romancista e mulher de letras Germaine de Staël. Sutherland observa, no entanto, que na data listada por Henry como sendo o dia do encontro que não ocorreu Staël já havia partido da Inglaterra. (SUTHERLAND, 2005, p. 62). A pesquisadora classifica a construção textual que Henry apresenta como “defensiva” (SUTHERLAND, 2005, p. 235), com “o decoro doméstico, o retiro social e os princípios cristãos ortodoxos” (SUTHERLAND, 2005, p. 235), parâmetros para uma vivência feminina respeitável na Era Vitoriana, como as características predominantes da irmã:

Por que, se não para diminuir a arte proposital e individual de sua ficção, com seu potencial para se desviar dos deveres cotidianos da mulher, Henry sentiu necessidade de citar em 1817 e em 1833 trechos cuidadosamente censurados das cartas da irmã, acompanhados pela não totalmente precisa observação de que “[o] estilo de sua correspondência familiar era em todos os aspectos o mesmo de seus romances”? (SUTHERLAND, 2005, p. 236)

Brian Southam observa que as edições de Bentley dominaram o mercado editorial do século XIX no Reino Unido e no exterior, mas que “com a expiração dos direitos autorais em 1844, outros editores

começaram a se apegar à crescente reputação de Austen” (SOUTHAM, 2009, p. 55) com edições populares, ilustradas e de luxo disponibilizando o texto austeniano para diferentes classes de leitores. A cultura da impressão de ilustrações na folha de rosto e ao longo dos romances de Austen surge nesse momento e adquire grande popularidade. As imagens criadas pelos ilustradores eram influenciadas por uma tradição sentimental e frequentemente incluíam figuras vestidas à moda vitoriana. Tal gesto ajuda a consolidar no imaginário público a ideia de Jane Austen como autora de romances sobre histórias de amor, em que o arco romântico figura como o argumento principal. A ideia, que como Southam observa, influencia até hoje certas adaptações das obras de Austen para o cinema e para a televisão, é limitadora e pouco informada, mas certamente fez parte do processo de transformação da autora em um fenômeno de vendas.

Southam celebra a publicação da edição dos romances por R. W. Chapman via Oxford University Press como “o ponto de virada na história textual e editorial” (SOUTHAM, 2009, p. 56) de Jane Austen, observando que se trata da primeira edição acadêmica das obras de qualquer romancista inglês. No entanto, Sutherland argumenta que essa nova fase reitera as marcas da assinatura familiar sobre o nome e a obra da autora. Nesse sentido, o berço da tradição crítica desenvolvida ao longo do século XX ainda é fortemente influenciado por um projeto familiar de curadoria conservadora do legado de Jane Austen. Sutherland (2005, p. 236-7) sublinha, por exemplo, que “Chapman procurou evidências para fortalecer a visão da família, proposta por Henry e mais tarde por seu sobrinho Austen-Leigh, de que Austen circunscreveu sua arte aos talentos de seus irmãos”, e que cada um deles teria desempenhado um papel crucial na sua formação.

Trata-se de uma afirmação elaborada de forma explícita em *A memoir of Jane Austen* (1869), obra em que Austen-Leigh cultivou uma imagem de domesticidade que deu o tom da tradição biográfica pela timidez de novas gerações de biógrafos em questionar a versão de Austen entregue pelo sobrinho. A Austen do *Memoir* “sempre foi muito cuidadosa para não se intrometer em assuntos que não entendia completamente” (AUSTEN-LEIGH; SUTHERLAND, 2002, p. 18), se sentindo confortável para escrever sobre a Marinha exclusivamente pelo fato de o irmão, Francis, integrar a instituição. Dando um passo adiante, Chapman consolida a visão de que James, o irmão mais velho de Austen e pai de James Edward Austen-Leigh, teria “dirigido a leitura” e “formado o gosto” da romancista (CHAPMAN, 1948, p. 8). Assim, o berço da tradição crítica austeniana favorece a versão de Jane Austen entregue pelos irmãos. Southam elogia o trabalho de análise

textual de Chapman e sugere que a ausência de perspectivas críticas que levem em consideração elementos políticos, de classe e de gênero do romance podem ser atribuídos à “cultura masculino-imperial” da geração do crítico (SOUTHAM, 2009, p. 57). Ainda assim, é crucial sublinhar que de muitas maneiras a assinatura vitoriana de Jane Austen plantada por seus irmãos tem sobrevida ao longo de boa parte do século XX somente por meio da ação de acadêmicos como Chapman. O próprio histórico da edição em questão é marcado pelo apagamento do trabalho de mulheres.

Southam elogia o trabalho de Katharine Metcalfe, pesquisadora de Oxford que produziu via Clarendon Press em 1912 uma edição de *Orgulho e Preconceito* que se despia da herança vitoriana – as colchas e os cobertores de Virginia Woolf – por meio de um retorno ao texto das três edições do romance publicadas ao longo da vida de Austen, liberando o romance das interferências de editores vitorianos. Na edição de Metcalfe, Southam observa,

houve também uma tentativa de autenticidade histórica na aparência do livro, com fac-símiles das folhas de rosto dos três volumes originais; a manutenção da numeração dos capítulos em três volumes; e um tipo de fonte no estilo da Regência, juntamente com um *layout* de página correspondente, incluindo palavras-chave. Essa elaborada reconstrução do período – alguns chamariam de antiquarismo rebuscado – foi acompanhada por um aparato acadêmico do século XX de igual elaboração. (SOUTHAM, 2009, p. 53)

Southam ressalta que, de muitas maneiras, o trabalho de Metcalfe na edição de 1912 antecipa a qualidade da preparação do texto na edição de Chapman e que a semelhança não é acidental. Chapman e Metcalfe se casaram e a edição completa das obras de 1923 assinada por ele foi originalmente proposta como um projeto conjunto. Na versão publicada, no entanto, os esforços de Metcalfe não são reconhecidos: Chapman se limita a agradecer diversas pessoas que contribuíram para o projeto, sem creditar a editora. O trabalho de Metcalfe, que também produziu uma excelente edição de *A abadía de Northanger* em 1923, assombra o texto da edição de Chapman tanto quanto a Jane Austen regencial que ela procurou resgatar e que ele enterrou novamente por sua aderência à versão familiar da autora.

Na década de 1970, a ascensão de leituras feministas e marxistas da obra de Jane Austen gerou obras de referência como *Jane Austen and the war of ideas* (1975) de Marilyn Butler e *Jane Austen and the French Revolution* (1979) de Warren Roberts, que buscaram produzir leituras que situassem os romances e a própria figura histórica “Jane

Austen” em seu tempo e cultura, desconfiando da falta de transparência das versões produzidas pelo legado familiar. Assim, novas avaliações da relação dos romances com a guerra, a Revolução Francesa e discursos em torno dos direitos da mulher foram realizadas ao longo das décadas subsequentes por uma crítica especializada formada, em sua maioria, por mulheres que reinscreveram Austen em seu tempo por meio de suas próprias palavras.

Resquícios da Jane Austen vitoriana, cuja assinatura remete a uma percepção da elegância de uma sociedade cuja expressão era limitada pela etiqueta, seguem tão vivos no imaginário público quanto associações do nome e da obra de Austen a uma versão remota da “Velha Inglaterra” rural tingida de subtons aristocráticos que não estão presentes nos romances. Ainda assim, a leitura da obra e do legado da autora hoje não jaz nas mãos de seus descendentes e tampouco nas dos editores que insistem em uma assinatura datada. Gerações de pesquisadoras e pesquisadores contribuíram para um novo entendimento e leitura da assinatura “Jane Austen” que, se não é capaz e nem busca reproduzir a experiência com o texto que os leitores contemporâneos de Austen tiveram, tampouco aderem aos lugares comuns reiterados à exaustão ao longo do século XIX e das primeiras décadas do XX. A Austen cristalizada à imagem do mito de domesticidade oitocentista frequentemente é contraposta à Jane Austen da cultura pop, fruto de décadas de adaptações das obras no cinema, na TV e em plataformas de *streaming*, além das relações e discursos em torno da escritora veiculados em fóruns e em redes sociais na internet.

A descentralização da posse do legado produzida pelo distanciamento histórico, pelo investimento crítico e pela popularidade contínua da autora não permite que se fale por Jane Austen para além dos textos dos romances, dos textos da juvenília e das cartas que a romancista nos deixou. Em muitos sentidos, a assinatura “Jane Austen” parece estar mais próxima do que nunca daquela escolhida pela autora em vida: entre leituras e especulações, “A autora de...” *Razão e sensibilidade, Orgulho e preconceito, Mansfield Park, Emma, A abadia de Northanger e Persuasão* nunca está tão próxima de seus leitores quanto como nas páginas de seus livros, nos retratos de seus personagens e no riso de seus narradores. Aqui retornamos ao pincel da miniaturista e à artesã de Agamben: mais do que os elos entre as obras informados nas folhas de rosto, Jane Austen assinou seus romances pela materialidade do texto em si.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AUSTEN, Jane; LE FAYE, Deirdre. (Ed.). *Jane Austen's letters: fourth edition*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- AUSTEN, Henry Thomas. Biographical notice of the author. In: AUSTEN, Jane; FRAIMAN, Susan. (Ed.). *Northanger Abbey: a Norton critical edition*. London: W. W. Norton & Co, 2004. [1817]. p. 190-196.
- AUSTEN-LEIGH, James Edward; SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. [1869].
- BUTLER, Mary. “Onomaphobia” and personal identity in *Moll Flanders*. *Studies in the Novel*, v. 22, n. 4, p. 377-391, 1990.
- CHAPMAN, Robert W. *Jane Austen: facts and problems*. Oxford: Clarendon Press, 1948.
- CLERY, Emma J. Austen and masculinity. In: JOHNSON, Claudia L.; TUIITE, Clara. (Eds.). *A companion to Jane Austen*. London: Wiley Blackwell, 2009. p. 332-342.
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translation by Jane E. Lewin and Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. [1987].
- HADJIAFXENDI, Kyriaki; MACKAY, Polina. Introduction: authorship and its contexts. In: HADJIAFXENDI, Kyriaki; MACKAY, Polina. (Eds.). *Authorship in context: from the theoretical to the material*. London: Palgrave Macmillan, 2007. p. 1-12.
- JOHNSON, Claudia; TUIITE, Clara. *30 great myths about Jane Austen*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2020.
- PINHO, Davi. O fantasma de “Shakespeare” em Virginia Woolf. In: LEÃO, Liana de Camargo; MEDEIROS, Fernanda. *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 507-518.
- POOVEY, Mary. *The proper lady and the woman writer: ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.
- POWELL, Manushag N. *Performing authorship in Eighteenth-Century English periodicals*. Plymouth: Lewisburg Bucknell University Press, 2012.
- SABOR, Peter. Introduction. In: SABOR, Peter. (Ed.). *The Cambridge companion to Frances Burney*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 1-6.

SOUTHAM, Brian. Texts and editions. In: JOHNSON, Claudia L.; TUI-TE, Clara. (Eds.). *A companion to Jane Austen*. London: Wiley Blackwell, 2009. p. 51-61.

SUTHERLAND, Kathryn. Jane Austen's life and letters. In: JOHNSON, Claudia L.; TUI-TE, Clara. (Eds.). *A companion to Jane Austen*. London: Wiley Blackwell, 2009. p. 13-30.

SUTHERLAND, Kathryn. *Jane Austen's textual lives: from Aeschylus to Bollywood*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

STEPHEN, Leslie. *English literature and society in the Eighteenth Century*. London: Duckworth & Co. Publishers, 1904.

TODD, Janet. Ivory miniatures and the art of Jane Austen. In: BAT-CHELLOR, Jennie; KAPLAN, Cora. (Eds.) *British women's writing in the long Eighteenth Century: authorship, politics and history*. Palgrave Macmillan, 2005. p. 76-87.

TOMALIN, Claire. *Jane Austen: a life*. London: Penguin, 2000. [1997].

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1959. [1957].

WOOLF, Virginia. Jane Austen practising. In: WOOLF, Virginia; MC-NEILLIE, Andrew. (Ed.). *The essays of Virginia Woolf, III*. London: Hogarth Press, 1988. [1922]. p. 331-5.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own and Three guineas*. Oxford: OUP, 2015. [1929/1938].

SYLVIA ORTHOF, UMA TRANSGRESSORA NA ARTE DE ESCREVER HISTÓRIAS

Marcelle Anacleto Fernandes

Introdução

Sylvia Orthof ocupa um espaço singular na literatura infantojuvenil brasileira. Filha de imigrantes judeus e austríacos que vieram para o Brasil fugindo do nazismo, a autora se inscreve na literatura latino-americana como uma das mais criativas escritoras brasileiras. Suas obras figuram a lista de preferências de editores, leitores e críticos, pois suas histórias trazem assuntos relevantes e polêmicos por uma vertente lúdica e divertida, comum ao universo infantil.

A autora teve diversas obras premiadas. *A viagem do barquinho*, contemplada em 1978, foi responsável por colocar Orthof na cena literária infantil. *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda* recebeu o prêmio Jabuti – um dos mais importantes da Literatura Brasileira – em 1983. Diversas obras também foram selecionadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, a FNLIJ, como altamente recomendáveis, recebendo prêmios. Sylvia Orthof, depois de sua morte, foi homenageada dando nome ao selo para a premiação literária da Fundação da Biblioteca Nacional na categoria infantil.

A obra de Sylvia Orthof é, portanto, de grande relevância literária, sendo também bastante completa e produtiva para a pesquisa acadêmica brasileira, ao servir como material de análise para inúmeros trabalhos científicos no campo linguístico e literário. A autora é, sem dúvida, fonte de inspiração para escritores, pesquisadores e admiradores da literatura. Orthof deixou um grande legado à cena literária infantil brasileira ao imprimir a sua marca transgressora em toda a sua produção bibliográfica.

Atravessamentos biográficos e autobiográficos

Professor e ensaísta francês, Philippe Lejeune afirma em seu livro escrito em 1975, intitulado *O pacto autobiográfico*, que em uma obra autobiográfica há um acordo implícito, estabelecido entre autor e leitor, de que o texto é uma representação verdadeira da vida do autor. Dessa forma, o autor teria o compromisso de oferecer informações sobre sua vida pessoal e experiências, com uma expectativa de sinceridade e honestidade em relação à representação de eventos e emoções. O leitor, por sua vez, concorda em tratar a obra como uma verdade autobiográfica, confiando na veracidade das informações fornecidas.

Lejeune (2008), no entanto, também reconhece a autobiografia como um gênero literário, por isso, para ele, mesmo havendo o pacto autobiográfico, o autor teria liberdade artística para moldar a narrativa, selecionar eventos relevantes, criar personagens e adotar diferentes estilos de escrita. O pacto autobiográfico, portanto, não deve ser entendido como um contrato estritamente literal, mas, sim, como uma convenção que orienta a leitura e a interpretação das obras autobiográficas.

Sylvia Orthof escreveu sua “autobiografia” *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita* em 1996, um ano antes de sua morte. Nessa obra, a autora narra a sua vida de forma lúdica, divertida e com o mesmo toque de humor e alegria presentes na maior parte de suas obras ficcionais.

A partir da premissa da liberdade artística proposta por Lejeune, Orthof inicia o texto de uma forma totalmente inusitada, criando um relato sobre a sua fase intrauterina e de como vivenciou a aventura do nascimento. Assim como faz em suas histórias, a autora rompe com a ideia do esperado ao introduzir um relato ficcional de forma ousada, num gênero cuja base da proposta é o real.

Orthof relata o seu nascimento como uma ideia de morte: “O canal era estreito e ouvi a minha mãe gritando. Eu gritei junto, foi o meu primeiro grito, e de repente, algo me agarrou e eu havia morrido a minha vida anterior! Assim, dizem que eu nasci” (ORTHOF, 1996, p. 3). Observamos o jogo da oposição proposto por Orthof ao relacionar a ideia de morte ao nascimento, trazendo, novamente à tona, a possibilidade de reflexão e aprofundamento de uma temática bastante delicada como a morte associada à vida.

Em sua primeira mamada, a autora confia que a mãe lhe contou uma história e desde então ficou viciada em narrativas e texto; afirma ainda que, por causa disso, virou escritora, ou melhor, “inventadeira de fantasiosas doidices” (ORTHOF, 1996, p. 3). Orthof ressalta

que a sua infância foi permeada por histórias e relembra que se deliciava com as narrativas lobatianas, embarcando com elas no mundo da fantasia: “Monteiro Lobato criou minha infância e foi a minha primeira paixão literária” (ORTHOF, 1996, p. 6). Ao longo da autobiografia observamos neologismos típicos da escrita da autora: “Naquele tempo, as crianças pareciam que estava endomingadas, só para jantar” (ORTHOF, 1996, p. 5).

Ao mencionar sobre as regras de etiqueta para portar-se à mesa, Orthof faz uma crítica severa à imposição desse comportamento às crianças e afirma que, por conta de toda a formalidade prescrita, preferia não comer. Esse episódio nos lembra a obra *Manual de boas maneiras das fadas*, em que Orthof ironiza, com humor e criatividade, os manuais de etiqueta dirigidos às mulheres.

Sylvia Orthof rememora sobre a infância em Petrópolis e como a professora primária foi importante para a sua formação enquanto leitora e escritora de suas próprias histórias. Ressalta também que a cidade imperial era o cenário perfeito para despertar o seu imaginário infantil e trazer elementos do maravilhoso para as escritas da ainda “pequena” Sylvia. Desde a infância, Orthof era muito criativa e questionadora, características que levou para a sua escrita já adulta.

Aos quinze anos, Sylvia, que sempre foi apaixonada por criar e interpretar histórias, decidiu ser atriz. Orthof conta que a sua experiência no teatro possibilitou que se tornasse leitora de autores consagrados da literatura universal como Shakespeare, Sartre, Baudelaire, Victor Hugo, Alfred de Musset, entre outros: “Foi pelo teatro, pela paixão por paixões que me envolvi com livros” (ORTHOF, 1996, p. 15) Além disso, a sua estadia em Paris e o envolvimento com artistas e com diferentes perspectivas sobre a vida abriram-lhe ainda mais os horizontes para novas ideias e reflexões. Ao ler as obras da escritora, percebe-se a linguagem teatral presente não só no humor e no dinamismo pulsantes nas histórias, mas também nas ilustrações, que apresentam, por vezes, setas com explicações, lembrando as rubricas teatrais.

Orthof, de volta ao Brasil, trabalhou no teatro, mas ao casar-se com o aventureiro médico Sávio Pereira Lima, foi morar no sul da Bahia. Lá, a vida pacata era muito diferente do teatro e da televisão. Para espantar a solidão, Sylvia começou a escrever poesias e histórias e logo se juntou à professora local para criarem um teatrinho feito de sabugos de milho.

Observamos que a criatividade sempre foi algo que moveu Orthof. Mesmo mudando radicalmente a vida, longe dos palcos, ela não conseguia ficar quieta: a arte trazia o movimento e a vitalidade necessários para que a artista se mantivesse viva. Essa inquietação é possível de ser

percebida em suas obras: as histórias escritas por ela possuem movimento, ação e energia. Em *A Fada Fofa em Paris*, por exemplo, com uma picada de uma pulga a personagem vai parar em outra localidade do mundo, desbravando lugares e se aventurando pela cidade.

Depois da temporada na Bahia, Orthof foi para Brasília, onde se envolveu, mais uma vez, com as artes cênicas, criando o teatro dos *Candanguinhos* apresentado na TV Brasília. Ali, afirma que foi tomando gosto pela escrita de textos teatrais. O seu primeiro texto escrito “Cristo *versus* bomba”, cuja narrativa apresentava uma crítica à guerra, foi premiado e convidado a representar o Brasil num festival internacional na França, mas a autora não foi à premiação devido à intimação recebida pelo DOPS.

Orthof garante que não tinha nenhum envolvimento político, principalmente com os ideais comunistas, mas a sua escrita transgressora, rebelde e debochada, sempre criticando os valores impostos pela sociedade dominante, pode ter incomodado o regime militar, bastante repressor com ideias revolucionárias como as da escritora.

De volta ao Rio e viúva, Orthof casou-se com Tato, que virou seu parceiro de trabalho, ilustrando inúmeros livros da escritora. Nessa época, Orthof ganhou um concurso com o texto *A viagem de um barquinho* e levou o espetáculo para o Museu de Arte Moderna, ingressando, a partir daí, no universo da literatura infantojuvenil.

Logo depois, recebeu um convite de Ruth Rocha para escrever histórias para a revista *Recreio*, e, de uma só vez, escreveu vinte histórias. Aos quarenta e oito anos, publicou o seu primeiro livro e não parou mais. Orthof afirma que sustentar-se economicamente a partir de suas histórias fazia com que se sentisse plena e com vigor, o que a entusiasmava a escrever todos os dias: “Acho que essa satisfação toda, certamente, tem a ver com a minha condição de mulher: minha geração havia sido submissa!” (ORTHOFF, 1996, p. 43).

Vemos, a partir dessa fala de Orthof, o reconhecimento da importância da emancipação feminina, temática tão presente em suas obras infantis, como a premiada *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*, quando a galinha rompe com a sua condição de submissão ao galo e toma as rédeas do galinheiro.

A escritora Fanny Abramovich (2007, p. 24), na obra escrita em homenagem a Orthof, afirma que iniciar carreira de escritora na maturidade foi um ponto positivo para a autora, pois “já sabia das coisas, das pessoas, do mundo. Estava pronta pra prostrar com crianças”. Abramovich destaca que Orthof foi uma escritora completa, arriscou-se na escrita para crianças bem pequenas, crianças maiores, adolescentes e até para o público adulto. Passeou também por diferentes

gêneros, como conto, teatro, poesia, biografias e adaptação de textos famosos, sempre enfatizando o humor, a graça e a alegria, sem passar recados moralistas, mas com crítica afinada e afiada.

A variedade de temas e personagens inusitados na obra de Orthof é surpreendente. Conforme Abramovich (2007, p. 25), na escrita da autora cabia o inesperado e o imisturável, “só Sylvia foi capaz de imaginar o que ninguém nunca imaginou. Em suas histórias sempre havia algum espanto, surpresa ou uma risada gargalhante”. Fanny Abramovich afirma que as palavras de Sylvia são “brincantes”, por isso, seus textos estão na lista de preferências dos contadores de histórias. São curtos, velozes, rimados, recheados de acontecimentos empolgantes e completamente insanos, típicos de quem já fez e escreveu teatro.

Abramovich descreve Orthof como uma mulher sem preconceitos, que se posicionava ao lado dos injustiçados. Completamente avessa ao politicamente correto, não tinha qualquer intenção de fazer a cabeça dos seus leitores. Em nenhum momento escreveu livros com o pretexto de instruir sobre qualquer assunto: “nunca foi recadal, discursiva, óbvia, aproveitadeira de modismos”. Para ela, “importava o cutucar, mexer, inverter, imaginar, poetar, sacudir, repensar” (ABRAMOVICH, 2007, p. 21).

Ao analisar a biografia de Sylvia Orthof, podemos perceber que a autora rompeu com discursos padronizados na arte de escrever histórias, tanto no que concerne aos temas abordados, quanto na linguagem utilizada em seus textos. Sempre esteve à frente do seu tempo, o que é facilmente observável na sua vida e na sua ficção. A obra de Sylvia traz um pouco da sua vivência, da sua forma de enxergar o mundo, do seu olhar crítico e questionador aos modelos socialmente estabelecidos, principalmente no que diz respeito ao feminino. Em várias de suas obras a autora busca romper com o esperado e com os estereótipos criados pela ótica patriarcal.

A escritora finaliza a sua autobiografia trazendo uma importante reflexão “a gente é capaz de fazer aquilo o que realmente determina. É ótimo começar coisas novas sempre” (ORTHOFF, 1996, p. 46). A partir daí, podemos inferir que foi pela sua determinação e coragem que a autora se tornou uma das maiores escritoras de literatura infantojuvenil do Brasil, ou melhor, de literatura, pois a própria Sylvia Orthof não gostava de rotular e de segregar. Para ela, literatura é literatura e ponto!

A revolução linguística na escrita de Sylvia Orthof

Uma das características mais marcantes na obra de Sylvia Orthof é o uso de uma linguagem lúdica e criativa. Seus livros são repletos de

jogos de palavras, trocadilhos e brincadeiras linguísticas, tornando a leitura uma experiência divertida e estimulante.

Orthof utiliza o humor como estratégia narrativa em muitas de suas histórias. Explora situações cotidianas de maneira engraçada, com personagens carismáticos e diálogos divertidos. O humor também é explorado pela autora como uma forma de desconstrução de estereótipos e questionamento dos padrões sociais, promovendo reflexões e incentivando o pensamento crítico. Servindo como uma poderosa estratégia de desconstrução, o humor permite abordar questões sérias de maneira mais leve e divertida, rompendo com estereótipos socialmente construídos, questionando preconceitos enraizados em nossa sociedade e expondo contradições. Ao invés de impor uma visão de mundo, a comédia convida as pessoas a refletirem sobre (e, quem sabe, rirem de) suas próprias crenças e concepções.

Mikhail Bakhtin (2002), consagrado teórico russo, propõe uma perspectiva interessante sobre o uso do humor na literatura. A partir da obra de François Rabelais, escritor francês renascentista conhecido por seu estilo cômico e satírico, o pesquisador citado analisa a natureza do riso e do humor na literatura, discutindo sua importância social e cultural.

Para Bakhtin, o humor é uma forma de carnavalização, conceito que descreve a inversão temporária das normas e das hierarquias socialmente estabelecidas. O autor afirma que o riso e o humor na literatura podem ser encarados como um meio de subversão, desafiando a autoridade e questionando as estruturas sociais e literárias dominantes. Segundo o autor, o humor abrange uma gama de elementos, como a sátira, a paródia, o grotesco, a inversão e a linguagem festiva. Esses recursos humorísticos podem ser usados para desestabilizar e desmascarar a seriedade excessiva, os dogmas instituídos e as ideias estereotipadas de uma época.

O humor é, então, uma força libertadora e renovadora, capaz de romper com convenções estabelecidas e abrir espaço para a diversidade e a multiplicidade de vozes. Na literatura, segundo Bakhtin, o humor permite uma perspectiva crítica e uma visão mais aberta e inclusiva da realidade. Além disso, o autor reforça que o humor não é apenas uma forma de entretenimento, mas também uma possibilidade de fortalecer a comunidade. Encara o riso como um fenômeno social que desenvolve um senso de camaradagem e solidariedade entre as pessoas, unindo-as em um espírito de carnavalização. Assim, entendemos que o humor pode ser uma poderosa ferramenta literária que desafia as normas, critica as estruturas sociais e permite uma visão mais aberta e plural da realidade.

Sob a perspectiva bakhtiniana, observamos que Orthof cria, em suas histórias, uma atmosfera festiva, a partir da qual convenções são desafiadas e diferentes pontos de vistas são apresentados. A habilidade da autora em criar uma linguagem divertida e transgressora propõe uma revolução na escrita para as crianças.

Em suas narrativas, observamos jogos de palavras e trocadilhos nos quais a autora explora as possibilidades sonoras e semânticas da língua de uma maneira divertida e criativa. É comum encontrarmos, na escrita da autora, inventividades linguísticas, como neologismos, aglutinações, aliteraões e o uso intencional da cacofonia. *Fada Fofa em Paris* é uma obra escrita em versos rimados, que dão velocidade à narrativa, e observamos neologismos, como “o arco destriunfava” (ORTHOF, 2009, p. 9). Já em *Uxa, ora fada, ora bruxa*, Uxa, nome da protagonista, é uma cacofonia da palavra bruxa.

A escrita de Orthof frequentemente abala as estruturas narrativas tradicionais e as normas da linguagem padrão. A autora não se prende a convenções literárias estabelecidas, permitindo que suas histórias fluam de forma não linear e surpreendente. Essa abordagem mais livre e fluida pode ser considerada revolucionária na medida em que desafia as expectativas do leitor. Nas obras *Maria vai com as outras*, *Fada Fofa em Paris* e *Uxa, ora fada, ora bruxa*, por exemplo, as ilustrações dialogam com o texto central, apresentando também pequenos textos que complementam a narrativa.

Sylvia Orthof demonstra ainda uma habilidade especial em capturar a linguagem e a perspectiva infantil em suas histórias. Recorre a onomatopeias, hipérboles e pleonasmos, fazendo uso de uma linguagem simples, divertida e acessível para se conectar diretamente com seu público-alvo, de forma a valorizar a voz das crianças e a democratização da linguagem, cuja profundidade é um desafio também à leitura de adultos. Na obra *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* observamos inúmeras onomatopeias e o uso de hipérboles como “sua febre aumentou até milhões de graus” (ORTHOF, 2012, p. 9).

Referências intertextuais e culturais também estão presentes nas obras da autora, incorporando elementos da cultura popular, dos contos de fadas e de outras histórias já conhecidas. Em *Uxa, ora fada ora bruxa* observamos referência ao conto de Cinderela e em *Maria vai com as outras* o título faz alusão ao dito popular. Essas referências adicionam camadas de significado e enriquecem suas narrativas, proporcionando uma experiência de leitura mais profunda e interconectada.

As histórias de Orthof geralmente abordam temáticas desafiadoras de maneira lúdica e acessível, pois abordam assuntos complexos e temas tabus, como morte, pluralidade social, diferenças entre

os gêneros, diversidade na aparência física (ou padrão) das personagens, superação de estereótipos, valorização da individualidade, emancipação feminina, entre outros.

Questões femininas no maravilhamento de Orthof

De acordo com a estudiosa Maria Tatar (2022), a conexão das mulheres com o conhecimento foi ao longo dos tempos relacionada ao pecado, à transgressão e, com frequência, encarada como indesejada. Desde Eva e Pandora, nossa cultura considera as mulheres curiosas como perigosas e desobedientes e seu desejo pelo conhecimento como um anseio pelo obscuro e proibido. A autora afirma que o renomado mitólogo Joseph Campbell restringia o papel das mulheres nas narrativas mitológicas a três funções: “a primeira para nos dar vida; a segunda para ser aquela que nos recebe na morte; a terceira para inspirar a realização espiritual e poética dos homens” (TATAR, 2022, p. 15).

Observamos, assim, que o papel da mulher se configura mais atrelado ao cuidado do outro, como se sua vida se justificasse não em função de sua aprendizagem ou de seu crescimento. Além disso, a aparência física importava mais que o intelecto. Sua beleza inspirava, o seu corpo dava vida ao homem e, por fim, o recebia na morte. Sempre a serviço do masculino, as mulheres não podiam sequer levantar a voz ou compartilhar o seu impulso criativo.

Silvia Federici (2017) argumenta que as mulheres foram historicamente marginalizadas e subjugadas devido ao sistema de opressão baseado no gênero. O sistema patriarcal tem sido mantido e perpetuado através de várias formas de violência e coerção, incluindo o controle sobre a voz e a expressão das mulheres. A pesquisadora destaca ainda que as mulheres foram frequentemente excluídas dos espaços de poder, tanto políticos quanto culturais, suas vozes silenciadas e desvalorizadas por meio de várias estratégias, que vão desde a desqualificação de suas experiências e opiniões, a objetificação de seus corpos, até formas mais radicais, com uso de violência.

Tatar afirma que foi pelo caminho da escrita que as mulheres começaram a se libertar da armadilha do silêncio, a resistir à marginalidade e a relegar o seu lugar no harém. A criatividade, em geral, foi por muito tempo um campo de domínio masculino, até as mulheres invadirem a arena e passarem a usar a linguagem como arma, não apenas escrevendo novas histórias, mas dando voz às mulheres do passado.

Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos ou pouco familiares, é uma inovação

do século XIX, que muda o horizonte sonoro. Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. [...] O silêncio era o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. (PERROT, 2005, p. 9)

Até o século XIX, a escrita não era um ofício para mulheres. Havia grande preconceito em relação à escrita feminina, ao seu livre pensamento e à sua liberdade de expressão. As mulheres que buscaram se aventurar pela literatura enfrentaram muitas críticas. Foram os contos maravilhosos que abriram espaço para a escrita feminina, com as “preciosas” na França. Logo depois, a literatura infantil ofereceu um caminho de visibilidade para a escrita feminina, de onde saíram renomadas autoras. Dentre essas, Sylvia Orthof. Nos textos de Orthof, vemos, com constância, a libertação das percepções comuns e uma nova visão da condição feminina na sociedade. Para confirmar essa afirmação, analisaremos as obras *Ervilina e o Príncipe* e *Fada Fofa em Paris*.

Ervilina e o Príncipe

A obra *Ervilina e o Príncipe ou deu a louca em Ervilina* foi escrita por Sylvia Orthof no ano de 1986, momento em que o Brasil acabava de sair de um regime militar opressor, por isso, havia no país uma forte onda de liberdade, de busca pela democracia e de aversão a qualquer tipo de repressão. Na literatura infantil, vemos um crescimento de histórias cujas personagens demonstram comportamentos emancipatórios, fato que observamos claramente nessa obra citada. A autora faz uma paródia ao conto clássico de Andersen “A princesa e a ervilha”. O escritor e poeta brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna (1988) afirma que uma paródia se traduz em uma nova e diferente possibilidade de ler o convencional, caracterizando-se num processo de libertação do discurso a partir do desenvolvimento da consciência crítica. Para ele, a intertextualidade é revelada desde o título da obra, pois no caso da obra *Ervilina e o Príncipe* observamos uma referência direta ao conto consagrado de Andersen.

Orthof inicia a obra alertando que se trata de um reconto feito à sua maneira, reforçando assim que um contador de histórias possui o controle sobre os fatos narrados, podendo fazer alterações, caso seja conveniente. No momento em que lê ou escreve, o autor tem o

domínio do discurso: “Vou contar, cá do meu jeito, uma história muito antiga [...] história tão recontada que resolvi aumentar. Quem conta um conto, aumenta um ponto mais, outro mais, transforma, vira, inventa, quem conta um conto, refaz” (ORTHOFF, 2009a, p. 1-2).

Maria Tatar afirma que, até o século XIX, havia um grande preconceito em relação à liberdade de expressão feminina por meio da escrita. Às mulheres cabiam somente os serviços domésticos e a obediência, portanto, expressar-se pela literatura era inconcebível. A maior parte das narrativas escritas até esse momento histórico foram feitas por homens, a partir de suas perspectivas que exaltavam os feitos heroicos masculinos, sendo o feminino relegado ao espaço doméstico e submetido às grandes ações dos homens. Porém, quando as mulheres passam a reescrever essas histórias, impondo um olhar feminino, vemos, segundo a autora, os fatos heroicos perderem o seu brilhantismo.

[...] algo estranho acontece quando Circe reconta os feitos de Homero ao seu filho Telégono: suas brutalidades brilharam e o que eu havia interpretado como uma aventura, agora parece sangrento e feio. Inclusive Odisseu se transforma nos seus relatos de aventura, passando de um homem de coragem e astúcia para um “ser insensível” e menos admirável. (TATAR, 2022, p. 16-17)

Tatar (2022) afirma que as mulheres escapam do abuso doméstico e da violência ao contarem as suas histórias.

Raramente empunham a espada, porém, muitas vezes impedidas de usar uma caneta, valem-se da produção doméstica de artesanatos e de seus análogos verbais – contos de fiação, tramas de tecelagem e fios de costura – para acertar as coisas, não apenas se vingando, mas garantindo justiça social. (TATAR, 2022, p. 18)

Embora as lutas femininas não tenham sido reconhecidas como uma jornada do herói por Campbell, também exigiam valentia, desafio e determinação. Como exemplo, podemos citar Penélope, em *A odisseia*, e Sherazade, em *As mil e uma noites*, que se valeram das narrativas, dentro do espaço doméstico, para mudar a realidade em que viviam. Para Tatar, a partir dessa nova perspectiva essas mulheres contribuem para uma reformulação da nossa noção de heroísmo, construída, ao longo dos tempos, pela ótica masculina. Para ela, mais que astúcia e coragem, a compaixão e o cuidado são qualidades essenciais de uma verdadeira heroína.

Na paródia escrita por Orthof, diferentemente do original, o príncipe deseja uma princesa, mas não vai em busca de sua amada.

Ele espera que a sua família faça isso por ele, enquanto fica preso em seu castelo, fazendo alusão a outro conto clássico, o de Rapunzel: “o Príncipe, numa janela, parecia tão sozinho” (ORTHOFF, 2009a, p. 5). Por meio da postura passiva do príncipe, vemos uma ruptura no comportamento esperado para o masculino que, nos contos clássicos, desempenha um papel de ação, pois é o príncipe quem geralmente empreende a execução de uma tarefa, como salvar a princesa de uma situação de perigo, por exemplo. Em *Ervilina e o Príncipe*, apesar de não haver amarras físicas que impeçam o príncipe de encontrar a sua princesa, por comodismo ou falta de interesse, nos parece, deixa essa tarefa para os pais: “Seu Rei e Dona Rainha, resolveram procurar...” (ORTHOFF, 2009a, p. 14).

É importante mencionar que o nome do príncipe é uma proposta de um par masculino mais próximo ao sintagma princesa, já que o que difere o nome do príncipe da palavra princesa é apenas a supressão da letra a. Há, em toda obra, referência aos elementos do maravilhoso, como reis, rainhas, castelo, ouro, prata, pedras preciosas, criando todo um cenário referente ao universo dos contos clássicos. Tatar enfatiza que os elementos do maravilhoso presentes nos contos de fadas são importantes para a disseminação do heroísmo feminino, que faz uso da criatividade e da solidariedade, para sobreviver e vencer os desafios impostos.

A autora afirma que desmistificar e reconstruir as histórias da tradição, por uma ótica feminina, é fundamental para a preservação e a difusão do patrimônio feminino. Romper, portanto, com o olhar androcêntrico sobre a mulher é encontrar histórias surpreendentes que foram silenciadas e abafadas pelo patriarcado, pela misoginia e pelos valores masculinos que depreciaram a trajetória feminina. Um olhar atento a alguns contos clássicos, de acordo com Tatar, revelam comportamentos femininos impulsionados por formas inesperadas de insubordinação e oposição.

As heroínas se erguem para estar à altura dos desafios impostos por forças superiores, costurando camisas com flores em forma de estrela ou cozinhando e limpando para madrastas, bruxas e anões. E estabelecem alianças com criaturas que se tornam seus ajudantes. Elas partilham do espírito dos cruzados e os objetivos das suas missões (na maioria das vezes, mais conjugal do que guerreiro) empalidecem em comparação à glória brilhante conferida aos heróis. Ainda assim, a rebeldia e a sua motivação estão muitas vezes ali, a vista de todos, embora não necessariamente onde a ação heroica se posicione tradicionalmente (TATAR, 2022, p. 45).

Na história analisada, observamos que, ao divulgarem que o príncipe buscava uma amada, aparecem várias personagens femininas intitulando-se princesas e, para verificar a veracidade das candidatas, o rei e a rainha contratam bruxos para testarem as candidatas: “três bruxos faziam o teste, para saber quem escolher, eram bruxos psicodélicos, bruxos psicoanalísadores” (ORTHOFF, 2009a, p. 17). Mais uma vez encontramos o masculino num papel onde sempre houve o domínio feminino, já que não é comum nos contos clássicos a presença de bruxos homens, mas sim de bruxas mulheres. Percebemos, assim, que Orthof questiona a posição fixa dos gêneros ao longo da trama.

O anúncio publicado pelos pais de Príncês informa: “Procura-se uma moça/ que seja tão delicada/ que seja quase uma rosa/ que seja quase uma fada/ como uma flor-de-lis/ para casar com o Príncês/ e ser para sempre feliz!” (ORTHOFF, 2009a, p. 14). Observamos o ideal de feminilidade esperado por Príncês, que se reflete também na figura da fada. Essa idealização do feminino está bastante enraizada nos contos clássicos, sendo perpassada por essas histórias ao longo dos tempos. Nesse trecho vemos também o casamento atrelado ao ideal de felizes para sempre, comum aos contos tradicionais, pois era a realização do matrimônio que garantia segurança e satisfação social às mulheres.

As candidatas que apareciam eram colocadas à prova, deitando-se num amontoado de colchões onde havia uma pequena pedra pontiaguda por baixo, e, caso sentissem incômodo, poderiam ser classificadas como princesas; caso contrário, seriam descartadas por não serem sensíveis como uma verdadeira princesa deveria ser. Como nenhuma candidata foi sensível o bastante, trouxeram uma moça que ainda não havia sido testada. A moça era Ervilina que, pelos trajes, não tinha nenhuma aparência de princesa, como enfatizado pelo narrador: “Até que veio umazinha, toda pobre e esfarrapada...” (ORTHOFF, 2009a, p. 26). A rainha, cética, resolveu dificultar, ainda mais, as circunstâncias para a nova candidata, retirando a pedrinha e colocando uma ervilha no lugar. No entanto, para a surpresa de todos, tal como na história original, a moça se levanta na manhã seguinte queixando-se de insônia e reclamando de uma bolinha que a incomodava debaixo dos colchões.

Príncês, feliz por encontrar a princesa que continha os predados desejados por ele, propõe o casamento a Ervilina. A moça, porém, nega o pedido sem hesitação. Nesse momento, a história rompe completamente com a versão de Andersen, onde o casamento é o ápice da realização da princesa. Ervilina assegura: “Eu não quero ser casada, se eu casar, vai ser com o moço de quem sou a namorada” (ORTHOFF, 2009a, p. 33).

Observamos, no desfecho da história, uma ideia que se afasta do socialmente esperado para as mulheres quando a protagonista rejeita o casamento e também o príncipe, finalizando a história com a sua própria noção de final feliz, uma vez que Ervilina tinha a sua vida independente, o seu trabalho e estava satisfeita com isso: “E saiu feliz da vida, foi cuidar do seu rebanho, a moça era pastora” (ORTHOFF, 2009a, p. 34). Com esse final completamente inusitado, podemos inferir que Orthof rompe com o ideal de realização feminina imposto socialmente pelo casamento, mostrando que uma mulher tem o poder de escolha, de decisão sobre a sua vida, e que não precisa de um elemento masculino para libertá-la de uma vida infeliz. Uma mulher pode sentir-se completa, mesmo sem a presença de um príncipe ou de um casamento, realizando-se pessoal ou profissionalmente.

Gloria Pondé (2018) ressalta que a literatura infantojuvenil, sendo um espaço de criação artística e de transmissão de uma produção eminentemente feminino, traz representações da mulher que dialogam com as questões femininas atuais, contribuindo para a construção de modelos comportamentais que rompem com o conformismo e demonstram resistência. A autora salienta, ainda, que uma perspectiva feminista pode conduzir a uma releitura da tradição cultural, possibilitando a reinterpretção e a reconstituição de identidades a partir da ótica dos excluídos, aproximando-se também de outras lutas em prol de uma sociedade mais justa.

A percepção da realidade pela ótica feminina se identifica também com o posicionamento dos grupos sociais dominados, aí incluindo as crianças, os idosos, os pobres e tanto outros destituídos de cidadania. Com isso, denuncia-se a discriminação por meio de diversos aspectos, como: o enclausuramento cotidiano, que gera uma sensação de solidão e insatisfação; a tomada de consciência, pela mulher, da repressão e da culpa impostas pela estrutura social; o surgimento de mecanismos comportamentais de resistência e tradição, vista como representação da racionalidade masculina; o questionamento de mitos e preconceitos da sociedade convencional (PONDÉ, 2018, p. 22).

As representações que essa literatura produz, enquanto mediadora do real, podem, dependendo da posição política e ideológica do grupo social que as elaborou, retratar uma visão de mundo a partir da ótica dominante. No entanto, sendo a literatura polissêmica, torna-se um caminho para a reflexão e a construção de novos discursos que transgridam com os padrões hegemonicamente estabelecidos, como vem sendo a leitura proposta sob a ótica feminina. Até então, a preocupação era de apenas mostrar a preparação da mulher para o casamento e a maternidade; quando havia alguma tentativa de fugir

desse destino, a mulher poderia sofrer consequências drásticas. Já nas narrativas mais atuais, o papel feminino, muitas vezes, subverte os valores impostos pela lógica dominante, conforme vemos em *Ervilina e o Príncipe*, cuja personagem feminina, pastora, afirma o seu lugar no mundo, a sua identidade e a sua emancipação social. Pondé reitera ainda que o humor e a ironia podem ser ótimas estratégias para criticar e romper com as convenções sociais, como observamos na obra de Sylvia Orthof.

Fada Fofa em Paris

Fada Fofa em Paris foi escrito por Orthof em 1995, época em que a cidade de Paris era o cenário mais badalado e glamoroso dos principais desfiles de moda do mundo. Esses eventos eram protagonizados por modelos altas, magras e esbeltas, que desfilavam com toda elegância para as grifes mais famosas do mundo, ditando as tendências não só do vestuário, como também dos padrões estéticos de beleza e feminilidade.

A história em questão se inicia com a apresentação da personagem cujo nome dá título ao livro. Os elementos do maravilhoso permeiam toda a obra através de acontecimentos sobrenaturais, uso da magia, existência de animais falantes e antropomórficos e a presença das fadas, Fofa e Hedy, figuras típicas do universo maravilhoso. Na primeira cena do livro, a fada, de corpo avantajado, sobe na balança de uma farmácia, onde há uma pulga, que ao ver a volumosa barriga da fada Fofa se espanta e dá-lhe uma dentada. Orthof introduz a história com uma infração ao padrão estético esperado para as fadas, que, no imaginário popular, são criaturas belas e perfeitas. Ao descrever uma fada com uma silhueta fora do modelo pré-concebido pela moda, a autora demonstra a intenção de romper com a ditadura do corpo imposta ao gênero feminino.

Gloria Pondé afirma que as fadas representam a força que o mundo patriarcal negava às mulheres, pois apontavam a possibilidade de transformar uma situação de injustiça, estabelecer o equilíbrio e a solução dos problemas. Para a professora Regina Michelli (2013), a fada, enquanto figura feminina, remete à soberania da mulher que gera vida e, como feiticeira, conhece também segredos que curam e matam. Podemos especular que, por essas razões, Orthof tenha escolhido a fada como personagem central dessa história.

A partir da mordida que a Pulga Henriqueta dá na barriga da Fada Fofa, elas vão parar na França, mais precisamente em Paris, em cima da torre Eiffel, principal monumento da cidade. A torre, porém,

não resiste ao peso da Fada e se inclina, levando as personagens até o solo firme.

A escolha da cidade francesa pela autora não foi aleatória. Paris é reconhecida mundialmente por ser uma referência na moda e na cultura da beleza. Assim, uma fada fora dos padrões estéticos, que faz o principal símbolo da cidade se submeter ao seu corpo rotundo, traz uma mensagem muito marcante de empoderamento feminino. A pesquisadora Cecília Sardenberg (2018) afirma que o empoderamento de mulheres é o processo da conquista da autonomia e da autodeterminação, implicando a libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, das injustiças do sistema patriarcal, sendo o maior objetivo refutar e desestruturar o patriarcado, que sustenta a repressão contra o gênero feminino em todos os aspectos, inclusive no controle do próprio corpo.

Em Paris, Fada e Pulga fazem amizade e passeiam pelos principais pontos turísticos da cidade europeia. Ao passarem pelo Arco do Triunfo, Fofa fica entalada e o monumento começa a rachar. Nesse momento, observamos duas situações interessantes. A primeira é que a Pulga, que havia inicialmente se incomodado com o grande tamanho da protagonista, mordendo-a como forma de protesto, passa a aceitar a fada, independentemente de sua forma física, e ambas se tornam amigas. Orthof aborda, de maneira muito sutil, a ligação entre as mulheres ao criar a conexão entre as personagens femininas pulga e fada. Podemos compreender, a partir da análise desse trecho da história, que Orthof faz uma alusão ao conceito de sororidade que, de acordo com Bell Hooks (2019), significa o apoio entre mulheres para proteger os interesses femininos.

Outra questão que podemos perceber, nesse ponto da narrativa, é que ao percorrer Paris Fofa impõe a sua grandeza à cidade, que ainda resiste, na figura do Arco do Triunfo. Contudo, a Fada força a sua passagem com a ajuda da pulga: “A pulga puxava a fada e o arco destriunfava, ficava roxo, estalava” (ORTHOF, 2009b, p. 9). A utilização do neologismo “destriunfava” demonstra que o arco cedia à postura imperativa da fada em não render o seu corpo a uma medida padrão que estava sendo representada pelo monumento, que podemos encarar também como elemento da tradição e do conservadorismo. Por outro lado, também pode significar que os triunfos de antigamente, celebrando quase sempre as conquistas masculinas, cedem, começam a ruir diante da imponência e do poder femininos.

Quando Fofa está presa no Arco, aparece sua tia, fada Hedy, que sugere à Pulga Henriqueta dar uma dentada em Fofa para desprendê-la da construção. Percebemos que, diante da dificuldade de Fofa em

se livrar do Arco, surge uma nova personagem, que também é fada. Com isso o leitor pode criar um anseio de que a fada Hedy liberte Fofa por meio de sua varinha de condão. Hedy também está fora dos padrões estéticos exigidos por ser uma fada idosa, e não usa o feitiço para salvar a sobrinha. Ela surge na narrativa para solucionar uma situação de desequilíbrio, como sugere Pondé (2018), ao tratar da figura da fada como uma personagem que rompe com as injustiças impostas pela dominação masculina. Contudo, Hedy quebra a expectativa do leitor ao buscar uma solução sem o uso da magia, como é esperado na tradição dos contos de fadas.

O Arco, ao ser liberto, grita: “Liberdade! Fraternidade! Igualdade!” (ORTHOE, 2009b, p. 12), lema da Revolução Francesa, movimento no qual as mulheres lutaram ao lado dos homens por direitos civis e pela valorização da liberdade individual. Temos a impressão de que depois desse embate com a protagonista o Arco se liberta dos valores ultrapassados, ao mesmo tempo em que proclama um ideal que não é colocado efetivamente em prática na história das mulheres.

Por fim, a fada Hedy recomenda um comportamento mais elegante à Pulga Henriqueta, que cola um esparadrapo em sua boca para tentar suprimir o instinto de morder. Enquanto isso, Fada Fofa veste um vestido de alta costura, do tipo que tolhe os movimentos. As duas amigas, porém, ficam incomodadas e a Pulga pica o papo de Hedy. Todas gritam e, num salto, as três retornam ao Brasil, finalizando a aventura.

A autora conclui a história reforçando que as suas personagens não se rendem às etiquetas e se rebelam, assumindo a própria identidade e natureza, sendo Fofa uma fada que foge aos padrões e Henriqueta, uma pulga, um animal bem pequeno.

Observamos, a partir de uma análise um pouco mais aprofundada do texto, uma perspectiva feminista na qual a autora propõe uma protagonista representada pela figura de uma fada, que rompe com os padrões estéticos relacionados ao corpo feminino, e uma pulga, personagem também feminina, que conduz a narrativa e a mudança das personagens para Paris e a volta para o Brasil, representando, inclusive um poder feminino capaz de atingir o sobrenatural, representado pelas fadas.

O texto ainda evidencia a aceitação de si mesmo e do outro, contribuindo para a reflexão crítica das crianças sobre a temática tratada. Pondé reitera que devemos buscar o sentido autêntico da liberdade, superando qualquer tipo de obscurantismo, criando novos valores e novas formas de relacionamento entre os gêneros, pois o feminismo luta para superar a opressão denunciando as desigualdades e valorizando as diferenças.

Sylvia Orthof, ao permear seu texto de humor, atrai leitores que sempre encontram, nessas narrativas, um bom motivo para rir. É a partir do cômico que a narrativa permite a interação entre texto e leitor numa relação dialógica de construção de sentidos que vão de encontro a qualquer forma de submissão e injustiça.

Considerações finais

Podemos afirmar que Sylvia Orthof desempenhou um papel crucial ao criar obras de literatura infantil que possibilitam crianças a questionarem, entenderem e valorizarem as diferenças. Sua capacidade de abordar temas tabu de maneira acessível e envolvente tornou suas histórias valiosas para o ensino da literatura, contribuindo significativamente para despertar a consciência dos leitores sobre temas relacionados à igualdade social, principalmente no que diz respeito às questões de gênero.

A obra de Orthof é notável não apenas por suas histórias divertidas e personagens cativantes, mas também por sua capacidade de romper com padrões definidores do feminino convencional, desempenhando importante papel no que tange ao questionamento e ao confronto de estereótipos de gênero. Em suas histórias, observamos a representação de personagens femininas fortes, independentes e determinadas, como a personagem Ervilina, por exemplo. Personagens assim, que rompem com o estereótipo feminino passivo ou limitado a papéis tradicionais, servem como modelos positivos para as crianças, mostrando que as mulheres podem desempenhar papéis importantes e variados na sociedade. Suas narrativas, sempre surpreendentes, possibilitam a ruptura de estereótipos, desafiando as expectativas tradicionais de como meninos e meninas devem se comportar e interagir. Isso ajuda as crianças a questionarem as normas de gênero e a compreenderem que não há limites para o que podem alcançar.

Observamos, nas obras de Orthof, que a literatura infantil possibilita o diálogo entre o real e o imaginário a partir do universo do maravilhoso. Mergulhar, a partir da literatura infantil, nas profundezas da fantasia, desafia valores convencionais e preconceitos arraigados na sociedade, estimulando os leitores a explorarem as fronteiras da realidade e do inesperado por meio do prazer que reside no riso, no humor.

Nas histórias maravilhosas, o leitor é convidado a descobrir mundos desconhecidos, onde o impossível se torna possível, e o ordinário se transforma em algo extraordinário. De acordo com Todorov (2004), no maravilhoso, o sobrenatural é aceito sem hesitações quanto a sua existência. Personagens mágicos, criaturas fantásticas,

viagens no espaço e no tempo são elementos comuns, que permitem não a fuga da realidade, mas o questionamento de valores e crenças preconcebidas no “mundo real”, já que é natural nos depararmos com personagens que desafiam estereótipos, status social e normas culturais – o que vemos constantemente nas obras de Orthof.

O mundo que supõe valores pré-estabelecidos pode se tornar limitante, a verdadeira grandeza talvez seja residir no inesperado, como uma fada que prefere ser bruxa ou uma galinha que “canta de galo” ou até mesmo uma princesa que diz não a um príncipe. Novas expectativas e diferentes alternativas para as histórias incitam a reflexão, provocando questionamentos sobre o que é “padrão”, “normal” e “aceitável”. Sendo assim, o maravilhoso pode tornar-se uma porta de entrada para explorar a diversidade, estimulando a empatia, a compreensão e a tolerância, convidando as crianças a abraçarem o desconhecido ao abrirem suas mentes para novas perspectivas e possibilidades, uma vez que o contato com o universo maravilhoso permite despertar a imaginação, desafiando as limitações da lógica e da razão

Podemos concluir que Sylvia Orthof se inscreve na cena literária latino-americana como uma autora que contribuiu e ainda contribui, através de suas histórias, para expressar as experiências e as perspectivas das mulheres. Ela demonstra, por meio de sua trajetória biográfica e bibliográfica, que a literatura latino-americana de autoria feminina desempenha um papel vital na promoção da perspectiva feminista, reafirmando a força e a resiliência das vozes femininas apagadas durante longo período. Sylvia Orthof desafiou a noção de que as histórias para crianças deveriam estar confinadas a papéis de gênero estereotipados e proporcionou narrativas que celebram a diversidade de experiências e personalidades. Sua contribuição para a literatura brasileira vai além da sua escrita esteticamente bem construída: ela contribui para a ampliação da visão dos leitores em relação ao mundo e ao potencial humano. A obra de Sylvia Orthof é importante não apenas por seu caráter literário, mas também por seu impacto na promoção de uma sociedade mais justa, mais respeitosa e menos preconceituosa.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Sylvia sempre surpreendente*. São Paulo: Paulinas, 2007.
- BAKHTIN, Michael. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 71-85.
- MICHELLI, Regina. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários. [S.l.], volume 26, p. 61-72, dezembro de 2013. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25161>. Acesso em: 28 abr. 2024.
- ORTHOFF Sylvia. *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. São Paulo: Atual, 1996
- ORTHOFF Sylvia. *Maria vai com as outras*. São Paulo: Ática, 2008.
- ORTHOFF, Sylvia. *Ervilina e o Príncipe ou deu a louca em Ervilina*. Porto Alegre: Projeto, 2009a.
- ORTHOFF Sylvia. *Fada Fofa em Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009b.
- ORTHOFF Sylvia. *Manual de boas maneiras das fadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ORTHOFF Sylvia. *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*. Rio de Janeiro: Rovel, 2012.
- ORTHOFF, Sylvia. *Uxa ora fada, ora bruxa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.
- PONDÉ, Glória. *O renascimento da Vênus: a mulher na literatura infantil*. São Paulo: SESI- SP, 2018.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

Quando as literaturas se encontram

SARDENBERG, Cecília. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inclusão social*. [S./l.], v. 11, n. 2, p. 15-29, jan./jun. 2018.

TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina na jornada do herói*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

A SÍNCOPE DO SAMBA É NEGRA

Maria Verônica da Silva

Há uma indissociabilidade entre samba e raça porque ele é, em sua origem, sinônimo de festa – e que, posteriormente, se tornará um gênero musical – representativa da população negra. Essa assertiva é capaz de intuir as reflexões quanto à resistência da sociedade brasileira na aceitação do samba como um dos elementos que melhor representa a brasilidade, já que “o corpo exigido pela síncope do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo negro” (SODRÉ, 1998, p. 11). Isso quer dizer que temos no centro desse elemento cultural o sujeito negro, corpo que há séculos vem sendo subjugado pelas sociedades – subjugamentos que subjaz ao período escravocrata.

A partir disso, alguns questionamentos nos atravessam: como um povo que era objetificado passa a ser um dos grandes representantes da identidade nacional? Por esse motivo tal corpo deixa de ser objetificado? Qual caminho foi percorrido até que o samba se tornasse esse símbolo? Onde está a figura da mulher negra nesse imaginário nacional? É possível pensar samba sem a presença feminina negra?

Para encontrarmos algumas dessas respostas é necessário que voltemos nosso olhar para o passado escravocrata do Brasil, um período que antecede as discussões inerentes à consolidação de uma identidade nacional brasileira, para compreendermos as amarras racistas que envolveram o samba. Esse período histórico que fora evocado por Dona Ivone Lara, por exemplo, na canção “Axé de Ianga (Pai Maior)” (LARA, 2001, faixa 13), através da qual a voz da canção, por meio de histórias que ouviu sobre a família, convoca a figura do avô que vivenciou a tragédia da escravidão.

A partir desse contexto de escravização conseguimos identificar inúmeros dispositivos legais utilizados pelo Estado que visavam

apagar, jogar para debaixo do tapete a presença negra do país. Podemos citar, por exemplo, a Lei de Terras de 1850, que:

extinguia a apropriação de terras com base na ocupação e dava ao Estado o direito de distribuí-las somente mediante a compra. Dessa maneira, ex-escravizados tinham enormes restrições, pois só quem dispunha de grandes quantias poderia se tornar proprietário. A lei transformou a terra em mercadoria ao mesmo tempo em que facilitou o acesso a antigos latifundiários – embora imigrantes europeus tenham recebido concessões, como a criação de colônias. (RIBEIRO, 2019, p. 6)

É preciso pensar que essa Lei, que foi sancionada mais de três décadas antes da abolição da escravatura – que só viria a acontecer em 1888 –, representou a mão do poder público na restrição ao acesso à terra e, conseqüentemente, à moradia. Essa negação ao acesso à moradia se repete, como veremos a adiante, no período da “civilização” e modernização carioca com a demolição de cortiços. Em verdade, até hoje a falta de acesso é um problema social que atravessa o seio da sociedade brasileira. Dentro desse contexto, não é difícil presumir a cor dos corpos de quem conseguia ter acesso a essas terras.

Não podemos perder de vista que todo esse tratamento desumanizado não acaba com a abolição, ao contrário, ele se estende; ganha outras facetas, a começar pela assinatura da Lei Áurea – momento em que o Brasil ainda vive sob um regime monárquico –, a qual não oferece nenhum tipo de políticas públicas a fim de integrar esta população na sociedade brasileira. Ainda em 1888, “o ministro Ferreira Vianna apresenta à Câmara dos Deputados um projeto de repressão à ociosidade, com o claro objetivo de controlar os libertos e, assim, adaptá-los às novas regras de trabalho de uma futura sociedade capitalista” (DEALTRY, 2009, p. 136). Em apoio ao projeto, o deputado Mac-Dowell diz:

a lei produzirá os desejados efeitos compelindo-se a população ociosa ao trabalho honesto, minorando-se o efeito desastroso que fatalmente se prevê como consequência da libertação de uma massa enorme de escravos, atirada no meio da sociedade civilizada, escravos sem estímulo para o bem, sem educação, sem os sentimentos nobres que só pode adquirir uma população livre e finalmente será regulada a educação dos menores, que se tornarão instrumentos do trabalho inteligente, cidadãos morigerados, ... servindo de exemplo e edificação aos outros da mesma classe social. (ANAIS DA CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1888, p. 259-260)

Chamo atenção para as designações referentes ao ex-escravizado: “escravo sem estímulos para o bem, sem educação e sem os sentimentos nobres”, em evidente oposição à cidade burguesa civilizada, da qual ele e o ministro faziam parte. É importante sempre estarmos atentos a essas descrições porque são elas que marcam o caminho para onde vai o imaginário social a respeito do sujeito negro.

Percebamos que, embora sob um slogan de “Brazil livre”, como descreveu a manchete da *Gazeta de notícias*, de 14 de maio de 1888, sobre a abolição, o povo negro continuou a viver de maneira precária e decadente, posto que os ex-senhores não demonstraram satisfação em negociar condições de trabalho com os ex-escravizados. Estes fizeram uma série de reivindicações, tais como acesso à terra, diminuição nas horas de trabalho, acesso à educação para seus filhos, quer dizer, a população negra sabia que “a condição de liberdade só seria possível se pudessem garantir a própria subsistência e definir quando, como e onde deveriam trabalhar” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 198).

Esse ideal de liberdade, descrito acima, não foi alcançado, porque o poder público continuou a lançar mão de várias estratégias que tinham a questão racial como pilar, tendo como finalidade a manutenção da hegemonia branca. A população negra deixa de ser cativa, mas não há políticas que lhe assegure moradia digna e é desse modo que cortiços – como, por exemplo, os do centro do Rio de Janeiro – se formam: lugares precários que passam a ser vigiados constantemente por autoridades e vistos por médicos higienistas como o local no qual “as epidemias surgiam e se disseminavam” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 212). Isso só se torna uma grande questão para as autoridades governamentais porque se transforma em um entrave à política nacional de embraquecimento, implementada, como vimos, na década de 1850. Nela os europeus teriam a função de “civilizar os costumes e embranquecer as peles, remediando, na lógica da época, os danos de séculos de escravidão de africanos” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 206). Um entrave porque faz com que se construa a imagem de um país insalubre, afetando diretamente o processo imigratório. Ao passo que se pensava políticas para a inserção de brancos europeus na sociedade brasileira, a fim de civilizá-la, negros e asiáticos eram embarreirados:

Em 1890, para estimular a imigração europeia, o recém-instaurado governo republicano mandou divulgar no exterior que os estrangeiros dispostos a trabalhar no Brasil eram bem-vindos, exceto os asiáticos e africanos. Para fazer cumprir essa

determinação, a polícia estava autorizada a impedir o desembarque de negros e asiáticos nos portos do país. (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 206)

Dentro desse processo de desafricanização da capital da República (cf. NETO, 2017), inicia-se uma campanha para a demolição do maior cortiço de todos, o Cabeça de Porco, na rua Barão de São Félix, que abrigava em torno de 2 mil pessoas, a maioria delas negras. Tudo salvaguardado pela dita modernização e “civilização” tão buscadas pelos representantes políticos e pela elite carioca. “Valhacouto de capoeiras e assassinos”, “mundo de imundície”, “atestado negativo da nossa civilização e do nosso bom senso em matéria de higiene” (NETO, 2017, p. 34-35): foram essas algumas das descrições que a imprensa usava para se referir ao dito cortiço. A partir dessas designações fica latente a ideia de que havia uma narrativa sendo construída a respeito daquele ambiente e das pessoas que ali viviam, de maneira que levasse parte da população a olhar a demolição como único caminho possível. Parece-me que essas designações não desembocam muito longe da caracterização construída acerca das comunidades hoje em dia, tanto que a sociedade, de maneira geral, não se comove com as atrocidades que ocorrem nessas localidades – as violências só se tornam um grande problema quando descem o morro. Em janeiro de 1893 acontece o arrasamento do cortiço e a imprensa se manifesta enaltecendo a derrubada. É estarrecedor! Pelo menos 2 mil pessoas ficaram desabrigadas e, mais uma vez, nenhuma política pública que amparasse esses sujeitos:

Com o fim do Cabeça de Porco, a maioria dos 2 mil moradores não viu alternativa senão resgatar tábuas e pedaços de madeiras entre os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência. Com o material de demolição, somado a latas de querosene desdobradas, caixas de bacalhau e folhas de zinco, improvisaram-se barracões rudimentares, espetados sem alicerces confiáveis na topografia íngreme, como se ousassem desafiar a lei da gravidade. (NETO, 2017, p.36)

As demolições dos cortiços tinham como finalidade, além das reformas urbanísticas inspiradas em Paris do século XIX, distanciar aqueles corpos do grande centro, considerando que muitos moradores foram obrigados a migrar também para o subúrbio. Isso, certamente, “facilitava o controle da mobilidade dos ‘indivíduos suspeitos’” (DEALTRY, 2009, p. 66). Simultaneamente, perguntamo-nos – talvez numa tentativa de jamais perder a capacidade de ficarmos perplexos – que corpos suspeitos eram esses que precisavam ser controlados?

Sabemos bem quais eram. Toda uma articulação para enfatizar que o corpo negro não poderia pertencer ao centro do Rio de Janeiro, a porta de entrada da cidade moderna. É exatamente essa uma das maneiras na qual o racismo se apresenta: “corpos negros são construídos como impróprios, como corpos que estão ‘fora do lugar’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer” (KILOMBA, 2019, p. 56). O que também explica a perseguição republicana, por exemplo, aos capoeiristas, promovida por Sampaio Ferraz (cf. DEALTRY, 2009), afinal são corpos que estão fora do lugar.

Ademais, verifica-se que, de finais do século XVIII até a década de 1930, pensar a estrutura social brasileira estava intrinsecamente ligada à ideia de raça. Essa discussão era pautada na ciência racial, na ideia de que, por exemplo, biologicamente, a raça branca era superior e mais desenvolvida que a raça negra (cf. ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006). Essa suposta superioridade justificaria a manutenção dos brancos em suas posições de poderes e manteria os negros em lugares de subserviência, tal qual o período escravocrata:

Naquele momento, os projetos emancipacionistas não excluía a construção de novas formas de dominação fundamentadas na noção de raça. Mesmo porque o que se via eram tentativas cada vez mais incisivas de adaptar à sociedade pós-abolição as hierarquias raciais montadas durante a escravidão. Pensar o mundo republicano e sem escravidão não queria dizer pensar uma sociedade de oportunidades iguais; muito pelo contrário, a preocupação estava em garantir que brancos e negros continuariam sendo não só diferentes, mas desiguais. (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 206)

O corpo negro quando deixa de ser mão de obra escravizada – mas é preciso destacar que só ocorreu um câmbio quanto à lei, posto que, já no regime republicano, o trabalho que era reservado a esse indivíduo era muito similar ao período da escravização (DEALTRY, 2009) – torna-se um grande problema social e é tratado como a sujeira do país. Essa concepção inverte completamente qualquer tipo de lógica porque há uma política vigente que se articula sob o ideal de supremacia racial, em que de um lado há sujeitos sendo tratados de maneiras completamente desumanizadas e, do outro lado, os responsáveis por tais tratamentos. Dentro desse desenho nada retrata melhor e tão nitidamente a escória de uma sociedade do que estes últimos. A vergonha nacional são os responsáveis por esse crime, por tê-lo cometido e o mantido dentro da legalidade por quase quatro séculos. Assina-se um documento em que se proíbe a prática escravagista, entretanto, a mentalidade supremacista continua a todo vapor.

A inversão dessa concepção parte de um dos pressupostos racistas: a negação como ferramenta para lidar com as violências (cf. KILOMBA, 2019), construindo, assim, uma inversão dos fatos: eu digo sobre o outro o que, na verdade, deveria dizer sobre mim – tal qual as designações usadas pelo deputado Mac-Dowell, apresentadas anteriormente. Responsabilizo o outro por ações que são de minha responsabilidade. O sujeito negro seria, a partir dessa conjectura, o espelho em que o sujeito branco enxerga as barbaridades de suas próprias ações e isso porque:

partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (self). Essa cisão evoca o fato de que o *sujeito branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “Outra/o” como algo externo. O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violento, bandida/o, indolente, malicioso/a [...] cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos. (KILOMBA, 2019, p. 34-37)

Levantado esses pontos, ao deter-nos em uma reflexão acerca da ideia de nacionalismo, é de se imaginar que essa ideia se pautou na construção de uma identidade nacional que não percebe a cultura como um elemento que se constitui, em seu âmago, da diversidade e da pluralidade de ser, estar e sentir o mundo. Essa identidade traz em sua essência uma ideia que subordina as diferenças. Logo, se vivemos em país que foi colonizado por brancos – no qual a escravidão durou quase quatrocentos anos e seu término não soma nem a metade desses três séculos, um país que até hoje lida com as cruéis consequências desse período – não é difícil perceber quais diferenças foram sujeitadas, vilipendiadas, apagadas, silenciadas. Por isso, ao analisarmos criticamente a formação da cultura brasileira, não podemos esquecer que falamos, acima de tudo, sobre jogo de poder, sobre domínio, visto que “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder” (HALL, 2002, p. 59). Assim, a fim de se manter no poder, essa cultura desqualifica os diferentes:

Desqualificar é imputar a algo ou alguém a falta parcial de ou total de qualidades, predicados ou atributos positivos. Segundo Veloso (1988: 17-18), no Rio de

Janeiro das primeiras décadas do século XX, a partir desse tipo de imputação, criou-se, com relação a africanos e descendentes, uma ideologia de desqualificação. Na prática, desenvolveu-se todo um conjunto de procedimentos para caracterizar como incivilizadas, retrógradas e até nocivas as práticas culturais dos afrodescendentes e mesmo sua presença na sociedade brasileira. Assim, no ideário da belle époque carioca [...] o elemento negro é uma presença incômoda, “fora do lugar”, fatalmente associada à periculosidade e crime. Consoante Muller (2008: 47), desde meados do século anterior, influenciadas pelas teorias racistas europeias e norte-americanas, as elites procuravam uma solução para o “problema” da presença negra na sociedade brasileira. A solução encontrada foi o fortalecimento da imigração europeia, capaz de promover o branqueamento cultural. (LOPES; SIMAS, 2015, p. 97)

Os adjetivos apresentados acima – incivilizados, retrógrados, nocivos – são o extremo oposto das imagens que se constroem a partir da palavra modernização. Eles foram escolhidos, haja vista a maneira pela qual os moradores do Cabeça de Porco foram descritos, justamente com a finalidade de que a presença negra seja percebida como um entrave ao progresso almejado, um corpo “fora do lugar”, como também afirmam Lopes e Simas (2015) e Kilomba (2019). Então, dentro de todo esse cenário, quando nos debruçamos histórica e literariamente sob a cultura brasileira, percebemos que, em sua origem, ela se engendra a partir de um processo de objetificação, silenciamento e apagamento da contribuição negra na consolidação do que entendemos como cultura nacional, que “é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2002, p. 40).

Dentro desse contexto europeizante no qual o Brasil estava imerso tudo o que é produzido e oriundo da população negra é rechaçado, apagado e, muitas vezes, criminalizado. O que se busca, na verdade, é borrar da história nacional essa presença através de diferentes articulações estabelecidas por políticas de segurança, de educação, de sanitarismo e que, no final, são reflexos do velho racismo que estruturou séculos de uma sociedade escravocrata. É esse racismo que faz com que governantes da época se virem para a França em busca de “cultura”, já que, dentro da perspectiva de superioridade branca, é impossível conceber uma cultura que tenha como um de seus protagonistas o corpo negro. Isso explica não apenas o ensino de música erudita, implementado nas escolas do período varguista, sob a batuta de Heitor Villa-Lobos, mas também as muitas interferências que o samba sofreu. Afinal, o avanço da música popular “está diretamente

ligada a um processo geral de ascensão social, que faz com que as músicas das camadas mais baixas sejam estilizadas pela semicultura das camadas mais altas [...] para ser ‘elevada’ à categoria de música pelas minorias intelectualizadas” (TINHORÃO, 1997, p. 62). A isso certamente se soma uma tentativa de extermínio: ter o samba como símbolo de brasilidade não fazia parte do futuro do Brasil idealizado no pós-abolição, isto é, um Brasil branco e europeizado.

Estamos diante de um país que se quer branco na cor da pele e na cultura, por isso que, em 1890, foi aprovada, no Código Penal, a Lei de Vadiagem que “estabelecia que o ato de vadiar passasse a ser contravenção” (SIMAS, 2016, p. 3). Essa Lei foi usada como mão da elite política para reprimir rodas de capoeira e de samba e festas de candomblé. O samba, em si, nunca foi proibido; não houve uma lei que o criminalizasse especificamente, entretanto, ele se enquadrava na concepção subjetiva e racista do substantivo “vadiagem”. Não é difícil perceber que, dentro desse Brasil que se idealiza branco, tudo o que pode oferecer um risco a essa idealização vai ser colocado dentro dessa ideia de vadiagem, afinal,

o racismo herdado do colonialismo se manifesta explicitamente – e com mais furor – a partir de características físicas, mas não apenas aí. A discriminação também se estabelece a partir da inferiorização de bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo tenta submeter: crenças, danças, comidas, visões de mundo, formas de celebrar a vida, enterrear os mortos, educar as crianças etc. (FANON *apud* SIMAS, 2016, p. 3)

Essa inferiorização se manifesta de diferentes formas, como na não compreensão do samba como símbolo cultural porque cultura, nessa concepção, só pode ser produzida pela hegemonia – daí a inserção da música erudita em terras brasileiras. Essa mentalidade vai ao encontro do que a filósofa Sueli Carneiro nomeou como epistemícidio, que é a invalidação “dos saberes dos negros sobre si mesmos e sobre o mundo, pela desvalorização, ou negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano ao patrimônio cultural da humanidade, pela indução ou promoção do embranquecimento cultural [...]” (CARNEIRO, 2005, p. 324).

Todavia, antes de chegarmos ao samba como gênero musical propriamente, precisamos falar das religiosidades negras, que estão intrinsecamente entrelaçadas a ele, e que, tendo o corpo negro como agente principal nessas crenças, sofreram diferentes tipos de perseguições. O primeiro ponto a ser salientado é que antes de se pensar em uma adesão do catolicismo a práticas religiosas de matriz africana,

houve, aqui no Brasil, uma mistura dessas práticas africanas uma vez que o tráfico negreiro violentou povos das mais diversas culturas. Não estamos falando de homogeneidade e isso me parece importante destacar para combater a ideia reducionista – para dizer o mínimo – de que África é um país. Ora, estamos falando de um continente que é constituído por 54 países, como é possível uma mentalidade uniformizadora desses povos? Se pensarmos em termos de América do Sul, nos parece completamente comum e indiscutível que Brasil e Peru, por exemplo, sejam distintos culturalmente. Ironicamente, isso não ocorre quando esse olhar se vira para África porque ele está viciado numa noção racista de inferiorização. Por isso, é essencial falar sobre essa diversidade: falar que, até meados do século XVIII, as religiões que prevaleciam, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, eram originárias do centro-ocidental de África, onde hoje é Angola, religião que cultuava os ancestrais e entidades espirituais, os inquices (cf. ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006); falar que Bahia e Maranhão tiveram influência de África Ocidental, justamente pelo fluxo de negros vindos dessa região, aportados lá para escravização:

Os povos reunidos no antigo reino do Daomé (atual República do Benim), conhecidos como jejes na Bahia e minas no Maranhão, cultuavam deuses a que chamavam de voduns. Já os povos de língua iorubá, conhecidos como nagôs na Bahia, cultuavam os orixás. Tal como as diversas tradições angolanas, aquelas conhecidas como jeje e nagô tinham muito em comum e se fundiram em diversos aspectos. Organizado em torno de um “terreiro”, verdadeira comunidade religiosa, com suas construções, locais de orações, hierarquia, o candomblé jeje-nagô disseminou-se nas cidades e nas áreas rurais do Nordeste, sobretudo na Bahia. Mas ele se encontra também presente em outras regiões de norte a sul do país. (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 103-104)

Os pesquisadores afirmam ainda que alguns grupos buscavam uma certa pureza religiosa, o que não acontecia, evidentemente, na prática, porque havia deuses e crenças de diferentes regiões. Exemplificam, desse modo, com o candomblé nagô, no qual “juntavam-se deuses cultuados separadamente em regiões distintas da África – Oxossi, do reino de Ketu, Xangô de Oiô, Oxum de Oxogbô e assim por diante. Por isso que se diz que a religiosidade africana foi reinventada no Brasil” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 104). Consoante, a professora Dealtry cita um ponto famoso que narra a origem de Zé Pelintra: “Seu Zé Pelintra, onde é que o senhor mora?/Seu Zé Pelintra, onde é sua morada?/Eu não posso te dizer/Porque você não vai me compreender/Eu nasci no Jurema/Minha morada é bem pertinho

de Oxalá” (DEALTRY, 2009, p. 26). Ao mesmo tempo em que ele diz ter nascido em Jurema, uma religião indígena, ele termina com uma saudação ao Orixá e Seu Zé, como sabemos, se torna uma entidade da umbanda, ou seja, o hibridismo se apresenta explicitamente.

A partir desses entrelaçamentos religiosos das diferentes regiões de África, podemos pensar sobre os entrelaçamentos dessas religiões com a religião do colonizador; pensar não em um sincretismo, porque tiraria a autonomia e a força do corpo negro diante das imposições colonizadoras, mas, como coloca o professor e pesquisador Muniz Sodré, em plasticidade, um processo de adaptação a novos ambientes. Esse recurso “não é um mero senso de oportunidade, mas de uma ‘conveniência’, na acepção que Foucault restaura ao abordar a trama semântica do século XIX” (SODRÉ, 2002, p. 108). Essa ideia de conveniência me faz lembrar de uma fala do professor Simas em uma palestra na qual se discutia a malandragem. Na ocasião, ele exemplificou com uma história que se conta sobre a figura, mais uma vez, de Zé Pelintra, que no Nordeste andava descalço, ao chegar no Rio colocou sapatos e, quando foi questionado sobre isso, Seu Zé disse que havia colocado os sapatos para continuar andando descalço. Aí temos um exemplo nítido de adaptação para a manutenção de raízes, por isso falamos em plasticidade e não em sincretismo. Esse processo de manutenção se deu porque os sujeitos negros criaram estratégias que possibilitaram isso, seja atraindo sujeitos de diferentes setores da sociedade e ganhando respeitabilidade política para se blindarem da perseguição policial (cf. ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006) – esse é o caso da Tia Ciata com o presidente Venceslau Brás que veremos adiante –, seja na forma em que os cultos eram taticamente organizados:

A casa de Tia Ciata, babalaô mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba raiado; no terreiro, batucada. (SODRÉ, 1998, p. 15)

Tia Ciata estrutura as manifestações culturais de acordo com a aceitabilidade social, a religião aparece protegida pelo que Sodré chamou de “‘biombos’ culturais da sala de visitas” (SODRÉ, 1998, p. 15), o que faz reverberar todo mecanismo muito bem arquitetado para a subsistência cultural negra.

Outra prática representativa do sujeito negro e pobre foi o entrudo. O antigo carnaval de rua, que ocorria nas últimas décadas do

século XIX, “era a brincadeira com água, farinha e máscaras que desde o tempo da colônia garantia a diversão dos foliões” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 226). Percebamos que esse cenário é completamente o avesso da imagem que se busca construir do país, por isso o poder público, os meios de comunicações – ocupados e dirigidos pela hegemonia branca –, constroem toda uma narrativa nacional a fim de acabar com essa prática:

Na imprensa, principalmente a partir de 1880, teve lugar uma exaustiva campanha contra o Entrudo. Circulares, decretos administrativos e punições, como multas e prisões, passavam a tratar especificamente dos mecanismos para reprimi-lo. Todo esse aparato legal foi mobilizado para convencer os festeiros a abandonar aquela forma de diversão. Grupos das elites brancas sonhavam em substituí-lo pelo Carnaval nos moldes do que se via em Paris, Veneza ou Nice. A intensificação da repressão policial às práticas típicas do Entrudo e o surgimento das sociedades carnavalescas pareceram a inauguração desse tempo civilizado [...] o discurso civilizador era a camuflagem da moda para o racismo que permeava as relações sociais no Brasil. (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 226)

É importante reconhecer que essa imprensa é responsável, como nos afirma Hall (2002), por propagar uma narrativa de nação – narrativa esta que exclui a contribuição do corpo negro e pobre na construção da identidade nacional. O que se buscava, nesse período, era assimilar costumes europeus – tudo, como já vimos, estava atrelado à política de branqueamento, da repressão do entrudo às reformas urbanísticas proposta por Pereira Passos –, tanto que fantasias, alegorias que se usavam, no início do século XX, na sociedade carioca carnavalesca, vinham de Paris e eram consumidas por:

quem tinha dinheiro suficiente para frequentar as lojas sofisticadas da rua do Ouvidor. Colombinas, arlequins e pierrôs pareciam ter expulsado da festa os antigos mascarados, diabinhos, dominós, caveiras e zé-pereiras (grupo de foliões tocando bumbos e outros instrumentos), que saíam às ruas nos dias de Entrudo. (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 226)

Esse carnaval que se almejava europeu e que buscava avidamente construir uma festa coletiva sob um ideal de “civilidade” desejava que “mais do que se deslumbrar, todos, negros e brancos, aprendessem a forma civilizada de se divertir” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 228). Isso era esperado pela elite política, pela imprensa e pelos

intelectuais. Porém, era uma realidade utópica para a população pobre carioca, a começar pelos adereços acima descritos.

Por volta de 1870 surgem os ranchos carnavalescos, com os traços de brasilidade que a elite tanto queria apagar e uma “organização estruturalmente negra” (SODRÉ, 1998, p. 36). Segundo José Ramos Tinhorão, os ranchos carnavalescos “representam a primeira manifestação popular no Rio de Janeiro, constituíram uma adaptação dos Ranchos dos Reis Nordestinos e devem a sua estilização aos baianos que formavam o grosso dos moradores da zona da Saúde” (TINHORÃO, 1997, p. 18). Essa festividade surge cercada de elementos essencialmente negros: candomblé e capoeira. Dois ranchos que merecem destaques são o Rio do Ouro, o primeiro rancho carioca, fundado por Hilário Jovino – um “tenente da guarda nacional, ogã (um cargo hierárquico importante) do terreiro de João Alabá e o carnavalesco responsável pela criação de vários ranchos” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 228-229) – e o Rosa Branca, também fundado por Hilário junto a Miguel Pequeno. Este último rancho já possuía a documentação encaminhada para conseguir a licença policial para sair às ruas, entretanto, a parceria se desfez antes disso. Tudo porque Hilário fugiu com a esposa de Miguel, que, desolado, resolveu transferir a documentação para “outra venerável figura entre os conterrâneos da comunidade baiana no Rio de Janeiro: a doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida [...] mais conhecida como Assiata de Oxum – ou como passaria à história, Tia Ciata” (NETO, 2017, p. 40). Esse corpo feminino negro foi de suma importância para inserção da cultura negra na identidade nacional, afinal:

As trajetórias do Rosa Branca e de sua organizadora, Tia Ciata, contam muito sobre o ambiente cultural negro da época. Ciata [...] chegou da Bahia em 1876, aos 22 anos. No Rio de Janeiro foi recebida na casa de Miguel Pequeno e Amélia Kitundi, onde também era hóspede Hilário Jovino. Ciata tornou-se uma liderança na comunidade negra da Pequena África, muito contribuiu para a coesão do grupo e para o trânsito de pessoas e costumes entre a Bahia e o Rio de Janeiro. O respeito e carinho por ela eram ritualizados, anualmente, na reverência que os demais ranchos lhe faziam antes de saírem à rua. Era uma mistura de benção e homenagem. (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 229)

É interessante porque, através dos ranchos, os negros e pobres voltam a ocupar esse espaço urbano, tornando-se uma “tática de penetração coletiva (espacial e temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural

negra” (SODRÉ, 1998, p. 36), isto é, eles criam frestas de reocupação territorial. De igual modo, podemos pensar nas brechas que criam para conseguirem transitar neste meio social que oprime seus corpos e seus costumes, ou seja, maneiras que encontraram para mobilizarem a estrutura social.

Dessa maneira, voltemos, assim, a figura Hilário Jovino que, em setembro 1902, foi preso acusado por lesão corporal e porte ilegal de arma, mas devido a sua relação com o tenente da Guarda Nacional, Artur Pereira de Barros – que pagou sua fiança –, respondeu pelos crimes em liberdade e, pouco tempo depois, foi absolvido. É esse reconhecimento também que, posteriormente, fará Jovino integrar a Guarda Nacional (cf. NETO, 2017), um lugar que também colabora para os trânsitos territoriais. Ou, então, pensemos na figura de João da Baiana, quando em 1908, foi preso e teve seu pandeiro apreendido, enquanto tocava na Festa da Penha. No dia seguinte, recebeu do senador Pinheiro Machado um novo pandeiro, “com a seguinte inscrição: ‘A minha admiração, João da Bahiana, senador Pinheiro Machado’” (DEALTRY, 2009, p. 63). Desse modo, como acrescenta ainda Dealtry, há uma mudança quanto à representação do pandeiro: “antes instrumento que denunciava João da Baiana como músico e, por consequência, desordeiro, passa a protegê-lo da mesma perseguição policial” (DEALTRY, 2009, p. 63). Ou, ainda, lembremos de Tia Ciata que teria curado, por meio de preceitos do candomblé, o presidente Veneslau Brás, que havia sido desacreditado pelos médicos. Com esse feito ela conquistaria “além de maior estabilidade financeira (conseguiu um emprego de seu marido na Guarda Nacional), a proteção do Estado para as celebrações em sua casa, numa época marcada pela exclusão social da população negra” (WERNECK, 2007, p. 111), atraindo para sua casa – espaço onde ocorriam sambas, modinhas, macumba – os mais diversos frequentadores, ampliando assim o contato entre a sociedade não negra e a cultura negra. Todas essas relações com autoridades políticas são meios que possibilitavam o deslocamento desses corpos por diferentes espaços e assim faziam com que a cultura negra também atravessasse tais territórios. Dessa maneira, eles demonstram na prática como:

se articulavam em cima de particularidades, interesses, favorecimentos pessoais, as relações entre as comunidades negras, populares, desfavorecidas e os representantes da ordem oficial. Se encontramos práticas regulatórias – como a instituição policial – com a finalidade de controlar e isolar a cultura negra da cena oficial da cidade, encontramos também diversas exceções que permitem certa mobilidade física dos excluídos e, principalmente, uma

mobilidade dos bens culturais. A permissividade dos contatos particulares reafirma as injustiças contra negros e proletários, compreendidos como classes anônimas, enquanto permite a abertura de brechas momentâneas por onde alguns indivíduos podem transitar. (DEALTRY, 2009, p. 63)

A partir dos ranchos nascem a marcha e o samba, uma vez que emerge a “necessidade de ritmos capazes de servir à cadência das lentas passeatas e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos” (TINHORÃO, 1997, p. 18). Ainda segundo o pesquisador, ambos os gêneros são genuinamente cariocas e surgem em um momento em que as distinções sociais, a partir da formação das primeiras empresas industriais, começam a se delinear na sociedade brasileira: escravizados, ex-escravizados e trabalhadores braçais constituindo a classe baixa; a baixa classe média constituída por empregados dos comércios e artesões; a classe média formada por pequenos comerciantes, burocratas e, então, a burguesia formada por os grandes comerciantes e doutores (cf. TINHORÃO, 1991). E essa diversificação social:

vinha pôr em relevo, no Rio de Janeiro, o problema da participação de camadas novas numa festa que, pelo menos desde meados do século, se havia estruturado num esquema rígido: as camadas baixas “jogavam o entrudo”, atirando-se farinha e água suja na cara, em plena rua, num vale tudo brutal; as famílias burguesas assistiam aos bailes de máscaras no teatro, enquanto os homens, particularmente, filiavam-se às grandes sociedades, onde os desfiles de carros de críticas lhes permitiram manifestar o pensamento político precariamente atendido pelas eleições roubadas. (TINHORÃO, 1991, p. 122)

Lembro-me que em uma viagem que fiz à Bahia, enquanto conversava como uma mulher baiana sobre lugares com boas rodas de samba para conhecer, ela, em determinado ponto das indicações, exclamou orgulhosamente: “porque o samba nasceu aqui na Bahia, depois é que ele foi para o Rio!”. Hoje, depois de algumas leituras, consigo visualizar alguns pontos nessa assertiva que valem ser comentados de maneira que facilite a nossa compreensão quanto ao gênero.

O primeiro deles é que há uma desconsideração quanto à multiplicidade de sambas existentes, tais como o partido-alto, samba de terreiro, samba de salão, samba de roda, samba urbano e outros, entretanto, todos eles têm em comum “um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra” (SODRÉ, 1998, p. 35). O segundo ponto é que o samba urbano é carioca, desenvolveu-se sob redutos negros (SODRÉ, 1998) e, lógico, emaranhado entre negros baianos e negros

cariocas, ou seja, ele já surge em uma confluência cultural. O terceiro, mas não menos importante, e, talvez, o mais interessante, é que a origem do samba já era uma questão no momento em que ele estava se firmando enquanto gênero musical. A professora Dealtry apresenta uma discussão detalhada a respeito dessa disputa territorial entre os negros baianos, pertencentes à Pequena África, e os negros cariocas, trazendo a cena a figura de Sinhô, carioca, e os baianos Donga, Hilário Jovino, Pixinguinha e China. As disputas eram evidenciadas, como aponta a professora, nas letras dos sambas, enquanto Sinhô cantava “A Bahia é boa terra boa/ela lá e eu aqui” (SINHÔ, 1918, faixa 1), no qual a voz da canção busca criar um distanciamento entre si e o outro, no caso, oriundo da Bahia. Jovino, em um “samba-resposta” (DEALTRY, 2009, p. 80), devolve as provocações de Sinhô provocando-o com “Devolva o samba a seus donos”, no qual em um dos versos o eu cancional descreve os sambistas cariocas como “falsos baianos”. Observamos uma evidente disputa entre “Bahia versus Rio de Janeiro; vocação versus profissionalização em sentido pejorativo; comunidade versus individualismo; originalidade versus plágio. Disputas de territórios, valores identitários, em última instância, a disputa de narrativas ao redor da mitologia do samba” (DEALTRY, 2009, p. 81-82).

Com os ranchos carnavalescos, o rancho-escola, sendo o Ameno Resedá o mais conhecido – segundo Sodré, a inclusão do término *escola* marca o que o autor nomeou de “mutação ideológica” (SODRÉ, 1998, p. 36), no qual houve um esvaziamento das características mais negras dos cordões, a fim de integrar a sociedade branca – e, a partir dele, com o surgimento das escolas de samba – embora com todo o processo de integração branca nesse evento cultural –, manteve-se a possibilidade de continuar criando frestas para existir nesses espaços brancos. Frestas, construídas pelo indivíduo negro, que possibilitaram, aos poucos, a chegada de sambistas, tais como Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres, nos espaços radiofônicos, nas gravações fonográficas, nas orquestras, porque o “samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exhibir, de acordo com as circunstâncias” (SODRÉ, 1998, p. 37).

Daí, inicia-se o processo de profissionalização do músico negro e com ele a necessidade de individualização desse sujeito, ou seja, a importância de se apresentar enquanto autoria, não coletividade, uma característica intrínseca do samba. Nesse momento, Sinhô é uma figura muito importante para o samba, posto que ele marca a entrada do samba na modernidade por meio da autoria (DEALTRY, 2009). Afinal ele reivindicava que suas composições fossem reconhecidas como pertencentes a um autor. A partir dele, “a música dita ‘folclórica’ (de

produção e usos coletivos, transmitidas por meios orais) transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por autor e veiculada num quadro social urbano” (SODRÉ, 1998, p. 37).

Com o surgimento da figura do autor dos sambas, surge também a voz que, mesmo que muitas vezes fale com e sobre uma comunidade, fala, antes de tudo, de si e canta a sua subjetividade – subjetividade negada através de todo o processo de inferiorização e construção de estereótipos. Surge, sincopadamente, o **eu**:

negros e negras, enquanto sujeitos livres e capazes de produzir formas de auto-organização, estão produzindo seus próprios discursos; articulando subjetividades, vida social e cultural; falando de si para os seus e para o resto da sociedade. Não é apenas – e já seria muito – a voz da comunidade ali presente. É a voz de um sujeito construindo-se no ato de narrar experiências, memórias e desejos, vindo de um grupo racial e social marcado pela desumanização e exclusão em constante combate com a força ancestral de seus grupos de origem. Mas esses homens e mulheres ensinam também construir um “eu” em diferença ao restante do grupo. (DEALTRY, 2009, p. 70)

Ao falar nesse **eu** é possível, mais uma vez, convocar para a roda a voz de Dona Ivone Lara, na qual a primeira pessoa atravessa muitas de suas composições, como em “Alguém me avisou” (LARA, 1981, faixa 3):

Quando eu voltar na Bahia
Terei muito que contar
O padrinho não se zangue
Que eu nasci no samba
E não posso parar
Foram me chamar

Um **eu** que se confunde com a história da sambista em sua inserção, no miudinho, no mundo do samba. Enquanto mulher negra, o lugar de sujeito que escreve e canta a sua subjetividade, a sua raiz – “nasci no samba” –, não era reservado a ela. Ao contrário, este **eu**, por muito tempo, assumiu a voz de um homem, seu primo, Mestre Fuleiro. Mas, contrariando as estruturas, ela insurge, acompanhada melodicamente por seu cavaquinho, como narradora de si e de outros tantos que não puderam reverberar suas histórias e que hoje estão imortalizados na voz dela. Eles vivem no tempo presente da canção porque o canto de Dona Ivone Lara existe.

Com todo esse caminho percorrido pelo samba, ajustado por aspirações nacionalistas que atravessavam o país (cf. SODRÉ, 1998), ele se torna um produto do capital. Há uma assimilação do samba enquanto um símbolo nacional e ele é exportado como tal, mas – e

daí me parece que mais uma vez o racismo se apresenta – o sambista autor se mantém na precariedade. Para ilustrar bem, cito dois casos muito conhecidos: Cartola, que no final da vida trabalhava em um lava-jato; e, saindo da canção e chegando na literatura para que entendamos essa realidade como um final comum para o corpo negro, a escritora Carolina Maria de Jesus, que depois de ter tido seu primeiro livro traduzido para mais de dez idiomas, termina a vida voltando a catar papel. Em comum, temos dois corpos negros e pobres que, embora tenham narrado de maneira majestosa suas subjetividades, terminam entregues cruelmente ao ostracismo.

Outro ponto é que, apesar do samba ter ganhado esse espaço de símbolo da nacionalidade brasileira, esses sujeitos ainda eram perseguidos no período varguista, nos anos de 1930: os policiais continuavam a “atacar os elementos identitários dos corpos negros, expressos na música, na religiosidade ou na forma de vestir-se” (DEALTRY, 2009, p. 73). Prova disso é o samba “Delegado Chico Palha” (PAGODINHO, 2000, faixa 3), um samba de 1938, de tio Hélio – primo de Dona Ivone – e Nilton Campolino. O samba narra a história de um delegado que trabalhava na Serrinha, agia com violência e que não aceitava “samba, nem curimba na sua jurisdição”, como nos alerta a voz. Chico Palha é a representação do controle ao corpo negro. Parece-me que o espaço nunca é ocupado permanentemente, há sempre que se reivindicar, de tempo em tempo, o direito a ele, logo, o direito à própria existência.

Diante desse recorte histórico apresentado aqui, fica latente que a cultura nacional, que é constituída por identidades, é atravessada pelo samba, pois ela é transpassada pelo corpo negro que carregou e carrega, até hoje, esse país nas costas. Pensar no samba é também refletir acerca do papel e da essencialidade da figura feminina negra na consolidação desse elemento, haja vista, por exemplo, toda a engenhosidade de Tia Ciata na busca pela manutenção e propagação do samba e das religiosidades de matriz africana. Tia Ciata representa um fio de uma teia inquebrável de mulheres negras sem as quais não se pode pensar identidade nacional. Uma teia que se constrói por meio de ecos sincopados das vozes femininas negras de Ivones, Clementinas, Suricas, Elzas, Lecis, Jovelinas, Alciones, Teresas, Fabianas, Marinas... Ecos que evocam e convocam um negro Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamira; FRAGA, Walter Neto. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- LARA, Ivone. Alguém me avisou. In: *Sorriso negro* [LP]. WEA, 1981.
- LARA, Ivone. Axé pra Ianga (Pai Maior). In: *Dona Ivone Lara: nasci pra sonhar e cantar* [CD]. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: visões da malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa Palavra, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Bordado e costura do texto*. Tradução de Clarisse Lira. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- NETO, Lira. *Uma história social do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SIMAS, Luiz Antonio. Dos arredores da praça onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: uma cidade de pequenas áfricas. *Z Cultural*. Rio de Janeiro, ano XI, nº 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://revistaz-cultural.pacc.ufrj.br/dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldo-cruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas/> . Acesso em: 29 maio. 2024.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- TIO HÉLIO; CAMPOLINO, Nilton. Delegado Chico Palha. Intérprete: Zeca Pagodinho. In: *Água da minha sede* [CD]. Universal Music, 2000.
- WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. 318f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

O GÓTICO EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* (1959), DE LÚCIO CARDOSO

Marina Sena

Introdução

Ao decorrer dos últimos anos, diversos pesquisadores vêm apontando a presença da poética gótica na obra do escritor Lúcio Cardoso. Para Júlio França (2017, p. 122), *Crônica da casa assassinada* seria um dos “mais bem acabados romances góticos brasileiros”, ao lado de *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna. Já Erica Gaião (2020, p. 61), ao comentar o modo como a estética gótica está presente em *Crônica da casa assassinada*, afirma que Lúcio “retrata a angústia, o terror, o dilaceramento, a fragmentação e a morte do homem, por meio de enredos elaborados com atmosferas sombrias, vertiginosas e sufocantes [...]”. Tal posicionamento corrobora o de Fernando Monteiro de Barros, que chama atenção para o Gótico presente em *A luz no subsolo*, em seu trabalho intitulado “O gótico ‘masculino’ e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso” (2004).

É notável, também, a semelhança entre muitos procedimentos estilísticos da escrita de Lúcio e os de William Faulkner, escritor-chave do *Southern Gothic*. Em seus diários, Cardoso afirma ter sido um leitor ativo do autor norte-americano. Recentemente, a tese *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmicas da opressão* (2020), de Rogério Sáber, realizou tal aproximação entre os dois escritores, descrevendo como o autor brasileiro se valia de estratégias narrativas comuns às do gótico sulista norte-americano.

De fato, muitos dos contos e romances do autor compartilham da atmosfera tétrica e da escrita alambicada, tão típicas do Gótico. Não raro tais narrativas são ambientadas em cidades sombrias, como é o caso da trilogia *O mundo sem Deus*, ou em antigos casarões, como

acontece em *A luz no subsolo* (1936) e “Céu escuro” (1940). Em tais espaços, transitam os personagens cardosianos, frequentemente melancólicos, como André, de *Crônica da casa assassinada* (1959), ou moralmente monstruosos, como Miguel, de *O desconhecido* (1940), e o vampiresco Inácio, de *O enfeitado* (1954).

Pelo menos três elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados na obra cardosiana: i) o retorno do passado, que assombra o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas, que cometem transgressões morais; e iii) os *loci horribiles*, onde vivem e circulam os personagens de Lúcio Cardoso. Além desses, outro aspecto também surge com frequência nas narrativas do escritor: uma visão de mundo negativa, consubstanciada numa linguagem que explora um vocabulário igualmente negativo e frequentemente ligado à escuridão, à morte, à morbidade e à degeneração física e mental.

O objetivo do presente artigo é analisar alguns dos elementos góticos presentes no romance *Crônica da casa assassinada*, considerado a obra-prima de Lúcio Cardoso. A hipótese de trabalho é a de que a poética gótica é basilar para a construção do espaço, da temporalidade e dos personagens da narrativa. Para empreender tal exame, será feita uma breve exposição do conceito de Gótico; um levantamento de como a poética foi identificada pela crítica novecentista em relação a *Crônica da casa assassinada*; e, posteriormente, a análise ficcional.

O Gótico

O termo “Gótico”, no âmbito da história da literatura, faz referência ao “grupo de romances e narrativas escritos entre 1764 e 1820 que utilizavam elementos sobrenaturais e espaços fantasmagóricos para gerar uma atmosfera de terror” (COLAVITO, 2011, p. 13). No campo dos estudos literários, haveria duas maneiras essenciais de se compreender o Gótico. Como afirma David Punter (1996, p. 12), “depende de como nós identificamos ou definimos a ficção gótica, seja como um gênero historicamente determinado ou como uma tendência mais persistente e abrangente dentro da ficção como um todo”.

A primeira acepção entende o Gótico como um fenômeno histórico-literário, que teve seu auge na segunda metade do século XVIII e no início do XIX. Essa visão não exclui a possibilidade de outros revivalismos góticos nos séculos posteriores, pois, como David Stevens (2000) sugere, o Gótico setecentista em si foi um revivalismo da preocupação com temáticas medievais e fantasiosas. A segunda maneira é compreender o Gótico como uma tendência do pensamento humano,

de sentimentos e de modos de expressão que não são limitados nem a uma temporalidade nem a espaços específicos. Nessa visão, o Gótico seria um fenômeno transistórico – ou, ao menos, um fenômeno que permeia toda a história moderna ocidental. Para Stevens, as duas formas de compreensão não seriam necessariamente incompatíveis. Em ambas as visões, o Gótico se configuraria, no campo da arte, como uma estética negativa:

A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas – não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror. (BOTTING, 2014, p. 2)

Assim, o Gótico seria atraído essencialmente por poéticas e efeitos estéticos de cunho negativo: o sublime burkeano, o grotesco e o melodrama, apenas para citar alguns. Na visão de Júlio França (2017), o Gótico seria a consubstanciação de uma visão desencantada de mundo em uma linguagem artística altamente estetizada que, surgida no contexto cultural dos fins do século XVIII, teria se adaptado, em seus diversos revivalismos, às ansiedades e aos desafios da sociedade moderna. Nas palavras do pesquisador:

Sua amplitude, permanência e pujança cultural estendem-se até a contemporaneidade (cf. Punter, 1996; Botting, 2014). A história do Gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao atual ambiente das narrativas intertextuais e intermidiáticas do mundo contemporâneo. O Gótico é, sobretudo, um fenômeno moderno. (FRANÇA, 2017, p. 112-3)

Tal consubstanciação se caracterizaria pelas três características centrais do Gótico anteriormente mencionadas – o retorno do passado, a personagem monstruosa e o *locus horribilis*. Além desses elementos fundamentais, pode-se observar, nas narrativas góticas, uma série de características recorrentes, ainda que não essenciais (cf. FRANÇA, 2015; FRANÇA, 2020): i) o desenvolvimento de enredos que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos

melodramáticos e emocionais; ii) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental; iii) a produção do medo como efeito estético; iv) o aprofundamento psicológico das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade; v) a estratégia narrativa da “moldura”, com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas; vi) narradores autodiegéticos e paranoicos, frequentemente mórbidos e que narram num modelo de fluxo de consciência; vii) focos narrativos que exploram os eventos narrados através de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos; viii) temáticas ligadas ao Mal, presente em lugares, na temporalidade e em personagens.

Um breve levantamento crítico

À época de sua publicação pela editora José Olympio, em 1959, o romance *Crônica da casa assassinada* chamaria atenção por seus aspectos góticos, ainda que tais elementos não fossem assim denominados. Para Temístocles Linhares (1959, p. 1), toda a ação do romance se passaria em um “mundo labiríntico, tenso, cheio de almas doentes, que era o mundo da Chácara dos Meneses”. Newton Freitas (1959, p. 43. Grifo meu.), por sua vez, assevera: “Raramente os escritores nacionais se colocam, assim, desassombadamente, dentro de um **clima passional, ingrato e torturante**, como o da ‘crônica’ dessa casa assassinada”. Ambas as citações parecem fazer referência aos espaços claustrofóbicos do romance.

Mais adiante, Freitas chama atenção para a construção dos personagens vilanescos de *Crônica* que, nas palavras do próprio pesquisador, são “verdadeiros monstros humanos, anjos maus, caídos” (FREITAS, 1959, p. 43). O comentador também alude aos espaços maus como “cenários penumbrosos” (FREITAS, 1959, p. 43), embora não os denomine como *loci horribiles*. Tal análise aponta fortemente para o fato de Freitas perceber os aspectos góticos do romance.

Uma das observações mais precisas sobre a obra cardosiana, dentro da crítica novecentista, seria feita por Octávio de Faria. Para ele, os romances e as novelas de Lúcio seriam marcados por um “fundo pessimismo” (FARIA, 1991, p. 660) e dariam forma a “um mundo condenado à destruição” (FARIA, 1991, p. 671). O crítico alude não só ao pessimismo presente nas narrativas como também ao fato de elas tematizarem transgressões físicas, ao destacar “o ódio e o sangue” (FARIA, 1991, p. 671) presentes no universo ficcional cardosiano.

Faria também enfatiza que *Crônica da casa assassinada* se assemelha a *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë,

principalmente no que diz respeito ao “mundo tempestuoso” onde vivem os heróis (FARIA, 1991, p. 669). Tal semelhança é corroborada por Teresa de Almeida (1991, p. 709), para quem tanto *Wuthering Heights* como a *Chácara dos Meneses* se configurariam como “habitações malditas”. Sobre *A luz no subsolo*, outro romance gótico do autor, Faria (1991, p. 673) assevera que os personagens “vivem nessa atmosfera de pânico e horror”.

Faria acrescenta ainda que diversos críticos compreenderam mal a obra do autor, acusando-o de conferir pouca verossimilhança aos heróis e ao enredo. Para o ensaísta, isso aconteceu porque, em tais narrativas, “só sopram os ventos da loucura e da morte, da destruição e do crime” (FARIA, 1991, p. 667). Assim, é possível dizer que Faria reconhece a existência de uma visão de mundo negativa moldando as obras de Lúcio. O crítico também tece comentários a respeito dos espaços narrativos:

Não estranha, que nessas chácaras, nessas casas, nesses lares, tudo seja pecado e desgraça, infortúnio e morte. Ou que o adultério ombreie com o crime e o pavor só arrefeça para dar lugar ao ódio. O vento mau que sopra nesses abismos de desamor e descrença, desperta a “loucura adormecida” de cada um, a loucura que leva aos grandes desastres. (FARIA, 1991, p. 668)

Apesar de não compreender as casas cardosianas como espaços góticos, Faria destaca as características negativas que enformam tais *loci*. Ele nota, inclusive, o fato de tais lugares ficcionais exercerem forte influência sobre os personagens, afirmando que “desperta[m] a ‘loucura adormecida’ de cada um, a loucura que leva aos grandes desastres”. Faria ainda comenta que o medo – aspecto narrativo do Gótico – seria um dos elementos fundamentais da prosa cardosiana (cf. FARIA, 1991, p. 673).

Mario Carelli (1988, p. 225. Grifo meu.) menciona que “[a]lguns ficariam impressionados com a violência ou **o aspecto mórbido** dos romances cardosianos” e que “a maioria de suas obras respira **um clima pesado**, às vezes até mesmo insuportável” (CARELLI, 1988, p. 226. Grifo meu). Tal entendimento perpassa diversos pontos da análise de Carelli. Ainda assim, mesmo configurando-se como um dos mais importantes pesquisadores do escritor mineiro, Carelli é incapaz de nomear o Gótico existente em sua prosa.

Uma das formas de lidar com o Gótico presente nas novelas e romances de Lúcio Cardoso seria associar essas narrativas – que possuem uma visão de mundo profundamente pessimista – à vida do escritor, ou ainda considerá-las consequências de seu temperamento e

não resultados de uma escolha poética que visaria alcançar determinados efeitos estéticos de recepção. Podemos ver esse tipo de julgamento numa crítica de Bernardo Gersen, na ocasião de publicação de *Crônica da casa assassinada*:

Em suma: o sr. Lúcio Cardoso revela um gosto mórbido pelos aspectos pessimistas, fúnebres ou trágicos, comprazendo-se nos casos de desequilíbrio e autodestruição, trai essa alma atormentada e contraditória que nutre as criações de toda uma família de romancistas geniais. (GERSEN, 1959, p. 6)

Observações como essa se multiplicam não apenas na crítica novecentista, mas também nos estudos acadêmicos sobre o autor. Paula Sousa (2013), apesar de reconhecer problemas de análise que uma crítica biografista pode acarretar, defende que seria “um erro desconsiderar a influência que a vida deste boêmio angustiado teve sobre sua obra” (SOUSA, 2013, p. 60).

Ainda que pareça absurdo denominar um autor profícuo como Lúcio Cardoso, extremamente consciente de suas escolhas estéticas, como um “boêmio angustiado”, Sousa não está sozinha. Tal como a pesquisadora, Braga Filho considera a produção ficcional de Lúcio Cardoso “uma forma de exorcismo que o livraria dos seus demônios interiores presentes nas angústias existenciais do artista” (BRAGA FILHO, 2008, p. 18). Além disso, o pesquisador também afirma que “a concretização do espaço obscuro e angustiante e dos personagens perturbados e melancólicos” (BRAGA FILHO, 2008, p. 2) seria uma consequência das vivências do autor.

O estudioso vai ainda mais além ao asseverar que uma análise concentrada unicamente no texto ficcional seria um “exagero purista”, e reitera a suposta influência profunda que a “formação familiar e religiosa” e as “peregrinações diuturnas” de Lúcio Cardoso exerceram na construção de suas obras. Porém, seria realmente um exagero considerar as novelas e os romances do autor como resultados de uma escolha poética, e não como um exorcismo para os sentimentos que o perturbavam – ou como uma consequência de suas longas caminhadas?

Afrânio Coutinho, ao comentar os modos de análise da crítica e da historiografia literárias brasileiras, chamava a atenção para o modo como, frequentemente, os estudiosos perdiam de vista o objeto de análise em si – o texto literário – e voltavam-se para aspectos extratextuais, como a biografia do autor, para explicar sua produção ficcional. Coutinho cita o caso dos críticos de José de Alencar, que muitas vezes produziram análises de qualidade questionável por serem atraídos pela armadilha de justificar a produção de certas obras

alencarianas em razão do temperamento do escritor. O mesmo ocorreu com Álvares de Azevedo (cf. FRANÇA, 2017) e com os autores naturalistas Aluísio Azevedo, Rodolfo Teófilo e Adolfo Caminha (cf. SENA, 2017), o que demonstra que tal procedimento é bastante recorrente em nossos estudos literários. Conforme menciona Coutinho:

É que a crítica brasileira, de modo geral, ainda não se habituou a procurar compreender os fenômenos antes de julgá-los, como se só merecesse esse nome quando dogmática ou impressionista, e como se fizesse a seu objetivo caso não condenasse ou consagrasse. (COUTINHO, 1968, p. 238-9)

Coutinho refere-se não só à necessidade da crítica e da historiografia – que se iniciou no século XIX e é mantida até hoje – de analisar a obra ficcional por meio da biografia do autor como também se refere à necessidade de encaixar a produção ficcional brasileira em um idealizado projeto de literatura nacional. Esse tipo de análise negligencia o papel da literatura como produtora de efeitos estéticos de recepção e, principalmente, de que forma foram estabelecidos diálogos entre as nossas obras e as mais diversas tradições literárias às quais elas seriam tributárias (cf. FRANÇA, 2015). Ou, especificamente no caso das obras de Lúcio Cardoso, os pesquisadores ignoram, por meio de leituras miméticas ou psicologizantes, de que forma a prosa ficcional do autor pode ter incorporado diversas poéticas, como, por exemplo, o Gótico.

Na contramão das análises que tentam justificar as escolhas poéticas de Lúcio Cardoso por sua biografia, destaca-se o trabalho de Fernando Monteiro de Barros (2020). Para o pesquisador, Lúcio – juntamente com Cornélio Penna – seria um autor-chave do que ele denomina “Gótico brasileiro”, que teria como um dos principais espaços a “casa-grande senhorial dos engenhos e fazendas do Brasil da colônia ao Império, arruinados no período republicano” (BARROS, 2020, p. 88). Rogério Sáber (2020, p. 122), por sua vez, compreende o Gótico como uma cosmovisão escolhida por Lúcio Cardoso, com um fim bastante específico: o de denunciar as “múltiplas formas de opressão perpetuadas no seio da família tradicional mineira, denunciada pelo romancista como instituição decadente e apegada a um modo de vida obsoleto” (SÁBER, 2020, p. 120). Para o pesquisador, Lúcio reelabora o gótico canônico do século XVIII para viabilizar “a construção de tramas denunciadoras da dinâmica e das formas assumidas pela opressão”. Além disso, o interesse da literatura cardosiana seria tematizar espaços limitados tanto no sentido geográfico como ideológico e que são condicionados “a paradigmas tradicionais obsoletos, inaptos a guiarem o presente” (SÁBER, 2020, p. 120). Nesse sentido, a poética

gótica teria se mostrado adequada para que Lúcio abordasse ficcionalmente a decadência da sociedade brasileira, em especial aquela ligada ao poder oligárquico.

A Casa Assassinada

É cada vez mais conhecida – em especial com a recente reedição do romance pela editora Companhia das Letras – a história da decadente família Meneses, que vive numa arruinada Chácara em Vila Velha, interior de Minas Gerais, alugando seus pastos quando não estão secos e que “não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito” (CARDOSO, 1979, p. 56).

Sob o mesmo teto vivem Demétrio, o irmão mais velho; Ana, sua esposa; Valdo, irmão de Demétrio; Timóteo, segundo irmão; e Betty, governanta da casa. O ambiente familiar será estremecido pela chegada de Nina, esposa de Valdo, nos anos iniciais do romance. Posteriormente, passados alguns anos, a casa também passa a contar com a presença de André, suposto filho de Valdo e Nina. No entanto, como a narrativa não é linear, conhecemos André já no primeiro capítulo do livro, no qual lamenta profundamente a morte de Nina devido a um câncer.

O primeiro elemento gótico a ser observado no romance é o espaço familiar. Conforme aponta Barros (2020, p. 83), a casa-grande será central na prosa cardosiana, ao “reeditar o castelo mal-assombrado”, enquanto evoca um passado aristocrático e escravocrata. Tal passado seria tão essencial à caracterização do edifício que teria transformado a Chácara quase num personagem, conforme podemos ver pela confissão de Ana:

(Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. [...]). (CARDOSO, 1979, p. 99)

Conforme podemos observar no trecho acima, uma das principais características do casarão será o de ser descrito não apenas como um local de transgressões físicas e morais, mas também como uma monstruosidade, que absorveria a força física dos personagens.

Por outro lado, ao se aproximar da Chácara, o médico afirma: “E de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires” (CARDOSO, 1979, p. 252). Assim, se por um lado a casa “necessita” do sangue de seus habitantes para se manter viva, também ela sangra.

Já para Betty, sobressai a “imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo” (CARDOSO, 1979, p. 249), demonstrando que a casa não só agride os personagens, mas por esses é igualmente agredida. Tal atributo será reforçado pelo relato do médico, que compara a construção a um corpo físico prejudicado:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é de que há muito eu presentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto [...] agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta.) (CARDOSO, 1979, p. 152)

É importante destacar que há uma construção vocabular profundamente negativa – “corpo gangrenado”, “venenos”, “gangrena”, “miséria”, “monstruoso”, “famélico”, “mortal” e “purulenta” – voltada para o campo semântico da degeneração física. Além disso, também é utilizado um vocabulário pretensamente médico – que, aliás, faz jus ao narrador em questão. A combinação dos dois procedimentos remete àqueles que eram utilizados pelos gótico-naturalistas, como Rodolfo Teófilo, cujas descrições eram muitas vezes compostas por palavras a um só tempo ligadas à medicina e ao léxico da morbidade (cf. SENA, 2017).

A ideia de corpo gangrenado encontra um eco na doença de Nina, que sente seu corpo apodrecendo (cf. CARDOSO, 1979, p. 433; cf. GAIÃO, 2020), ao mesmo tempo que a casa entra cada vez mais em decadência. Também relato do médico aponta que a Chácara é tomada pela presença do Mal, corroborando o comentário de Ana, que acredita ter visto, em tal espaço, “a presença tangível do Diabo”

(CARDOSO, 1979, p. 99). Para Gaião (2020, p. 70), “[n]as vozes de Ana e do médico, articula-se a descrição da emoção negativa e do terror que o espaço é capaz de despertar [...]”.

O segundo elemento a ser analisado é a temporalidade gótica. Em *Crônica*, ele será representado pelo “espírito da família Meneses” (CARDOSO, 1979, p. 119), mencionado algumas vezes ao decorrer dos relatos. Para Valdo, além de ser louvável, tal espírito é o “único ânimo e sustentáculo” da Chácara. Ele afirma para Nina, em uma carta: “[...] cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção é um clima a que você talvez não se adapte mais” (CARDOSO, 1979, p. 119). E mais adiante continua:

Você nos encontrará imutáveis em nossos postos, e a Chácara instalada, a esse respeito, na sua latitude habitual. À medida que o tempo passa, se perdemos o respeito e a noção de carência de muita coisa, outras porém se avivam e se fortalecem em nosso íntimo: somos assim, por circunstância e por fatalidade, mais Meneses do que nunca – e você o compreenderá desde o primeiro momento em que pisar na Chácara. (CARDOSO, 1979, p. 118-9)

Nesse sentido, os Meneses encontram-se estacionados no tempo, revelando uma forte aversão ao moderno por parte dos personagens. Não por acaso, Rui Mourão (1975, p. 200) comenta que um dos temas-chave das narrativas de Lúcio Cardoso é o de “um passado inapelavelmente acorrentado em si mesmo e que insiste em sobreviver como uma afronta, como uma agressão ao presente”.

Mourão (1975, p. 200) continua, a respeito dos universos ficcionais cardosianos: “A força daquele mundo é a integridade, a sua orgulhosa e trágica legenda aristocrática”. Tal legenda pode ser observada na descrição dos Meneses, como na ocasião em que o médico relata que o fascínio da “mansão em decadência” era mantido por “[s]eu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhozinhos que haviam sido tios, primos e avós daquele Sr. Valdo” (CARDOSO, 1979, p. 252). Ele também salienta que as “lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas [dos Meneses], tinham criado a ‘alma’ da residência” (CARDOSO, 1979, p. 252).

Assim, temporalidade e espaço estão intimamente conectados: é a própria presença de um passado aristocrático e relutante ao presente que define o orgulho sentido pelos Meneses – especialmente por Demétrio – e confere à Chácara suas características monstruosas, que foram analisadas anteriormente.

Outra marca do passado existente na trama é a presença fantasmagórica de Maria Sinhá, uma antepassada dos Meneses. Timóteo,

integrante da família que se veste de mulher, afirma para a empregada Betty:

- Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar em Maria Sinhá, Betty?
- Nunca, Sr. Timóteo. [...]
- Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de couro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. (CARDOSO, 1979, p. 46-7)

Por se vestir e agir, em certa medida, como um homem, Maria Sinhá morre abandonada pela família, em outra fazenda, na Serra do Baú. Também por esse motivo Demétrio retirara da sala o retrato da falecida parente, deixando “uma mancha larga” na parede, e colocara no lugar “o quadro da Ceia de Cristo” (CARDOSO, 1979, p. 28). Aquele retrato fora mandado pelo homem para ser esquecido no fundo do porão da Chácara, mas, ainda assim, Nina, Betty e Timóteo foram conferir o objeto, guiados por Anastácia, conforme podemos ver pelo relato de Betty:

Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo. (CARDOSO, 1979, p. 138)

O trecho acima é exemplar do passado que retorna para assombrar o presente: uma memória que deveria permanecer esquecida, e que no entanto tem efeito psicológico sobre os personagens. Até mesmo Valdo percebe a presença de Maria Sinhá no próprio irmão Timóteo, no episódio no velório de Nina:

Como fizesse um movimento, e ondulasse o grande corpo pesado e inútil, julguei de repente adivinhar o espírito que se encarnava nele, e a dama que representava de modo tão ostensivo: Maria Sinhá. Essa Maria Sinhá que havia fornecido tantos comentários aos Meneses antigos, cujo retrato, por fidelidade ao espírito da família, Demétrio mandara

arriar da parede e ocultar no fundo do porão – Maria Sinhá, cuja revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns, e atroava os pacíficos povoados das redondezas com suas cavalgadas em trajes de homem, com seu chicote de cabo de ouro com que castigava os escravos, seus banhos de leite e de perfume, sua audácia e seu despudor. Como não senti-la ali naquela hora, viva e total como uma palmeira erigida no deserto, ousando de novo desafiar e corromper, com a mão erguida para um supremo gesto de afronta, com que aniquilaria seus inimigos para sempre, seus idênticos e eternos inimigos? (CARDOSO, 1979, p. 501-2)

Nesse sentido Timóteo seria quase como uma reencarnação de Maria Sinhá, e a presença desta, apesar da tentativa de sua anulação por Demétrio, permanece viva na casa. Ainda que sua personalidade fosse comparada a de um homem, também Maria Sinhá simboliza um passado aristocrático e escravocrata que representa os Meneses e, assim, também ela integra essa memória familiar. No entanto, sua manifestação no presente diegético é grotesca: em certo momento, Timóteo é descrito por Betty como “gordo e suado”, trajando “um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe” (CARDOSO, 1979, p. 45). E a personagem continua: “O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício” (CARDOSO, 1979, p. 45). Betty cita igualmente seu enjoativo perfume, seus cabelos louros desgrenhados e o rosto pintado. Desse modo, Timóteo, de acordo com o que é descrito pelos personagens, é exagerado, extravagante e suas vestimentas e sua aparência oscilam entre o cômico e o horrível.

O terceiro elemento a ser examinado é a personagem monstruosa. Ainda que não seja possível determinar a presença de um unívoco vilão no romance – traço característico do Gótico novecentista –, podemos observar alguns personagens que perpetram atos transgressivos ou são descritos como maus.

Um desses personagens é Demétrio, que se caracteriza por ser a única figura sem capítulo epistolar na narrativa. Assim, não podemos saber o ponto de vista e as verdadeiras motivações de Demétrio, e tomamos conhecimento de seus atos e de seus supostos sentimentos apenas pelos relatos e descrições de outros personagens. Quando o irmão mais velho da família Meneses vai até o farmacêutico pedir ajuda para matar um suposto cão selvagem que estaria rondando a Chácara, é assim que o personagem o descreve:

Nada em sua fisionomia parecia ter importância, a natureza se encarregara de moldar uma série de traços sem relevo, tudo batido um tanto a esmo, circundando o ponto central, o único que se via desde o início e que atraía imediatamente a atenção: o nariz, grande, quase agressivo, um autêntico nariz da família Meneses. O que mais impressionava nele, repito, era o aspecto doentio, próprio dos seres que vivem à sombra, segregados do mundo. Talvez essa impressão viesse exclusivamente de sua tez macerada, mas a verdade é que se adivinhava imediatamente a criatura de parágens estranhas, o pássaro noturno, que o sol ofusca e revela. (CARDOSO, 1979, p. 38)

É importante observar no trecho acima que a fisionomia de Demétrio o revela como monstruoso, uma estratégia narrativa comumente usada na literatura gótica. Além de possuir um “aspecto doentio” e uma “tez macerada”, ele é descrito como um ser sombrio e vampiresco através das expressões “criatura de parágens estranhas” e um “pássaro noturno”.

Também os atos de Demétrio o definem como um monstro humano: é o personagem que adquire a pequena arma de fogo com o farmacêutico e a coloca em cima de uma mesa da sala. Essa arma leva a dois incidentes: ao tiro que fere Valdo – no qual não se esclarece se é o próprio homem que faz o disparo – e ao suicídio de Alberto, o jardineiro. Ainda que não fique claro o real objetivo de Demétrio ao deixar o revólver à disposição de todos, é subentendido que ele gostaria de induzi-los a um crime.

Outra personagem que adquire contornos monstruosos ao decorrer da trama é Ana. Sem se configurar como uma figura completamente vilanesca, Ana seria uma das anti-heroínas, movida por suas paixões. Um dos trechos mais emblemáticos sobre a esposa de Demétrio é um dos momentos em que padre Justino narra uma conversa que teve com Valdo:

Era preciso dizer qualquer coisa e então, abandonando o sortilégio à hora luminosa e cheia de carícia que nos envolvia, indaguei: “E no Demônio, o senhor acredita?” Eu o vi tremer, tremer, e olhar para o fundo da varanda como se adivinhasse a presença de alguém. “Acredito” – respondeu numa voz tão apagada que mal pude ouvi-lo. Levantei por minha vez a cabeça, como se obedecesse a uma ordem sua – e foi aí que eu a vi, modestamente vestida, encostada à porta da sala e contrastando estranhamente com ar radioso do meio-dia. (CARDOSO, 1979, p. 291)

A pessoa avistada por Valdo e padre Justino, enquanto ambos falam sobre a existência do demônio, é Ana, e a associação entre o ser

sobrenatural e a personagem fica subentendida. Um ato de Ana que pode ser compreendido como monstruoso, por exemplo, é o de ter renegado seu filho André, tê-lo feito acreditar que era, na verdade, filho de Nina, e que estava praticando incesto – uma vez que Nina e André mantêm relações sexuais.

Considerações finais

Diante do que foi exposto, é possível observar que um dos temas-chave de *Crônica da casa assassinada* é a decadência familiar, materializada nos Meneses, pertencentes a uma antiga aristocracia rural. Sem possuir meios de subsistência, habitam um casarão claustrofóbico, a Chácara, que é igualmente decadente.

Em segundo lugar, o léxico de cunho negativo é essencial na construção dos elementos góticos, especialmente espaço e monstruosidade. A casa é comparada a um “corpo gangrenado” (CARDOSO, 1979, p. 152), enquanto Demétrio tem um “aspecto doentio” (CARDOSO, 1979, p. 38). Ademais, a Chácara, além de *locus horribilis*, configura-se quase como um personagem: possui aspectos monstruosos e parece “necessitar” do sangue dos habitantes para viver (cf. CARDOSO, 1979, p. 99).

Conforme demonstrou a análise, a temporalidade gótica é basililar para a construção do romance: é o passado que dá forma à “alma da residência” (CARDOSO, 1979, p. 252); que traça a personalidade do personagem Timóteo – através de Maria Sinhá –; e que é o próprio sustentáculo da família Meneses. Afinal, seus membros vivem exclusivamente de glórias pretéritas.

O Gótico não era uma escolha arbitrária por parte de Lúcio Cardoso, tampouco uma consequência do temperamento ou da vida do autor, mas sim uma opção poética deliberada. Tal opção era adequada para transmitir a perspectiva pessimista e desencantada com a modernidade, que enforma *Crônica da casa assassinada*, entre outras narrativas do autor.

Este artigo foi apenas um recorte de um trabalho mais amplo, que investiga a presença do Gótico em toda a prosa do escritor. Visei, com ele, não esgotar o romance, mas sim colaborar para novas perspectivas e reflexões sobre a narrativa, tendo em vista a poética gótica.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Teresa de. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*: edição crítica. Coordenação de Mario Carelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991. p. 697-710.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. (Org.). *Lúcio Cardoso: 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico “masculino” e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso. *Caderno Seminal Digital*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 1, v. 1, p. 28-45, jan./jun.2004.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd ed. Londres: Routledge, 2014.
- BRAGA FILHO, Jair Ramos. *A melancolia narrada*: dias perdidos de Lúcio Cardoso. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- CARELLI, Mario. *Corcel de fogo*: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968). Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CLERY, Emma J., MILES, Robert. *Gothic documents: a sourcebook 1700 – 1820*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- COLAVITO, Jason. Oh the Horror! Why skeptics should embrace the supernatural in fiction. In: COLAVITO, Jason. *Horror and Science: essays on the horror genre, skepticism & scientology*. [S.l.:S.n.], 2011. p. 12-18. Disponível em: <http://www.jasoncolavito.com/free-ebooks.html>. Acesso em: 29 maio. 2024.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. Volume II – Romantismo.
- FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*: edição crítica. Coordenação de Mario Carelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991. p. 659-680.
- FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: FRANÇA, Júlio. *Literatura brasileira em foco VI; em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-146.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. (Orgs.) *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.
- FRANÇA, Júlio. O pacto com o Diabo nas raízes da literatura gótica: *The Monk*, de M. G. Lewis. In: ARAÚJO, Nabil. (Org.). *Refigurações de Fausto; entre literatura e mito*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020. p. 108-131.
- FREITAS, Newton. Crônica da casa assassinada. *Mundo ilustrado*, p. 43, 3 set. 1959.
- GAIÃO, Erica. Representações da estética gótica na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 58-72, jun./dez. 2020.
- GERSEN, Bernardo. Tempo e técnica romanesca. *Letras e Artes*, p. 1, 6, 2 ago. 1959.
- LINHARES, Temístocles. Outro Lúcio. *Letras e Artes*, p. 1, 6, 21 jun. 1959.
- MARNIERI, Maria Teresa. Castles, forests, and literary syncretism. An analysis of Horace Walpole’s *The Castle of Otranto*. *Revista de Linguas Modernas*, n. 28, p. 43-58, 2018.
- MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 193-201.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. Essex: Longman, 1996. V. 1: the Gothic tradition.
- SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso; formas e dinâmica da opressão*. 196 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SOUSA, Paula Francioli de. *A manifestação do grotesco nos romances de Lúcio Cardoso*. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DOCUMENTO E FICÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM BIOGRÁFICA DE GREGÓRIO DE MATOS

Patricia Horta

Introdução

Na história da crítica literária brasileira, uma das figuras mais polêmicas tem sido a de Gregório de Matos e Guerra (Salvador, 1636 – Recife, 1696). É em torno do poeta seiscentista baiano que gira, por exemplo, a disputa sobre a importância do barroco para a história da literatura brasileira, protagonizada por Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), e Haroldo de Campos, em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989). Pesquisadores das convenções clássicas na poesia renascentista e barroca – como João Adolfo Hansen, em *A sátira e o engenho* (2004) – engajam-se em esclarecer a impossibilidade de determinar a autoria dos poemas reunidos sob o nome de Gregório de Matos. Por outro lado, continuam a circular publicações nas quais a poesia apógrafa reunida em códices manuscritos é considerada expressão da vida empírica do poeta. Gregório de Matos foi censurado pelos críticos literários brasileiros do século XIX e do início do século XX por sua poesia considerada imoral e decadente; ao passo que, nas décadas de 1960 e 1970, foi louvado, no meio cultural, como transgressor, libertário e revolucionário.

Em paralelo às polêmicas, e, ao mesmo tempo se nutrindo delas, a imagem biográfica de Gregório de Matos foi se formando no imaginário brasileiro. O anedotário em torno do poeta, sua moral contraditória e oscilante, sua figura excêntrica, seu humor mordaz e impertinente são caracteres fictos, que se resgatam e se reafirmam cada vez que sua poesia é abordada, em especial pelos professores da educação básica, no esforço de tornar a desafiadora poesia barroca minimamente atraente aos estudantes pouco acostumados à leitura.

A constituição da figura mítica de Gregório de Matos é, portanto, o trabalho coletivo de uma comunidade de leitores. Mas suas bases encontram-se em textos escritos – analisados a seguir – que tiveram por objetivo precípuo criar a tradição de admiração do poeta por meio de narrativas biográficas que moldaram, no imaginário, o caráter e o modo de vida não só de Gregório de Matos, mas também da sociedade no passado colonial brasileiro.

A vida do excelente poeta lírico, por Manuel Pereira Rabelo

A primeira biografia conhecida de Gregório de Matos e Guerra tem autoria do Licenciado Manuel Pereira Rabelo e foi escrita em alguma data entre 1717 e 1765. Além de “abreviar” a vida do poeta, Rabelo também coletou poemas a ele atribuídos e organizou-os em volumes, informação que consta em algumas versões do texto biográfico, como no da Biblioteca Pública de Évora (Alentejo, Portugal): “Por venerar as obras deste insigne Poeta, as ajuntey com grande trabalho, e disvello, por as ter o tempo já destruncadas; porém pelo melhor modo as quero dar a publico nestes volumes [...]” (RABELO *apud* LA REGINA, 2003, p. 58).

O método de coleta dos poemas e de informações sobre seu biografado foi, ao que parece, baseado em fontes orais: “Fiz tirar dele a presente cópia, por um antigo pintor, que foi seu familiar, e conferindo-a com as memórias que dele têm algumas pessoas antigas, tenho-a por mim conforme seu original” (RABELO *apud* HANSEN, 2004a, p. 31). Por ser pautado sobre memórias alheias, admoesta João Adolfo Hansen (2004a, p. 31) que o trabalho do biógrafo “designa uma ação produtiva e deformante sobre obras que Rabelo afirma ter recolhido já ‘destruncadas’ pelo tempo”. Desse modo, Hansen chama atenção para o fato de que a unificação dos poemas executada por Rabelo foi “etiquetada” com o nome de Gregório de Matos, mas não há comprovação de autoria.

Para o estudo de Hansen é necessária a desconstrução do trabalho de Rabelo, para que se possa desvincular o estudo da sátira produzida no Brasil no século XVII da figuração romantizada de Gregório de Matos. Porém, para o empreendimento de reconstituição de uma vida, o método de Rabelo é válido. Em pesquisas biográficas, históricas ou jurídicas, o testemunho consta como fonte de informação privilegiada. A suspeição que recai sobre o testemunho individual, mesmo que se confie nas intenções da testemunha, é advinda da precariedade da memória, por lapso, modificação ou acréscimo, como mostra a preocupação de Hansen. Uma das formas de autenticar uma

informação dada por uma testemunha é, como aponta Paul Ricoeur (2007), a confrontação de vários testemunhos – exatamente o que Rabelo indica como método de comprovação.

Vale destacar, conforme Ana Lúcia M. de Oliveira (2003, p. 33), que existem diferentes versões do texto de Rabelo, que: “parece igualmente ter sido ‘enriquecido’ por diversos copistas ao longo do tempo”. Portanto, não há garantia de que a referência às fontes seja de autoria do próprio Rabelo. No entanto, a reunião do anedotário e dos poemas apógrafos aponta para uma coleta baseada em informações orais.

Segundo Ricoeur, a prática do testemunho constitui uma instituição que garante o vínculo social e o compartilhamento de subjetividades no mundo social:

Essa estrutura estável da disposição de testemunhar faz do testemunho um fator de segurança no conjunto de relações constitutivas do vínculo social [...]. Em meu vocabulário, trata-se de uma competência do homem capaz: o crédito outorgado à palavra de outrem faz do mundo social um mundo intersubjetivamente compartilhado. (RICOEUR, 2007, p. 174)

Os testemunhos coletados por Rabelo são relatos da vida de Gregório de Matos possivelmente fiéis à memória de seus declarantes. Provavelmente com pouco ou nenhum acesso a documentos físicos da existência do poeta, foi por meio das fontes orais que Rabelo pôde reconstituir informações mais ou menos precisas da vida de Gregório. Rabelo estabeleceu um itinerário de vida que só séculos mais tarde foi comprovado documentalmente, por meio da pesquisa de historiadores, que pouco acrescentaram ou retificaram nas etapas determinadas pelo biógrafo setecentista.

As narrativas dos feitos e desmandos do Boca do Inferno têm ainda mais chance de sofrerem a “ação produtiva e deformante” da memória. As lembranças, que, no dizer de Ricoeur, são a memória “exercitada”, presentificam os fatos, que chegam ao sujeito enriquecidos de afetos e desafetos, símbolos, mesclas, repetições de histórias ouvidas. Assim, os relatos coletados por Rabelo foram, provavelmente, histórias híbridas de lembrança, memorização e ficção, e, assim, tipicamente biográficas. Registrados e retrabalhados por Rabelo, lidos e interpretados por leitores ao longo do tempo, promovem um compartilhamento de subjetividades em perspectiva histórica. Assim, constituem um imaginário em torno da figura de Gregório de Matos, mitificador e, portanto, identitário.

Mas a biografia escrita por Rabelo não é construída exclusivamente sobre testemunhos. Uma vez pertencente ao gênero biográfico, “depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional” (DOSSE, 2015, p. 53). Assim, sua estrutura clássica traz para seu bojo elementos tópicos obrigatórios e típicos do gênero “vida”, como praticado no século XVII. De acordo com a análise de Hansen (2004a, p. 42), os comportamentos e muitos dos causos atribuídos a Gregório pelo biógrafo são encontráveis em outros discursos do século XVII. Desse modo, a dimensão ficcional da biografia escrita por Rabelo se constitui a partir das prescrições do gênero e das tópicas discursivas disponíveis, a fim de criar o caráter e o comportamento do personagem biográfico.

Silvia La Regina (2003, p. 102) propõe que a mobilização dos *topoi* clássicos por Rabelo não apenas insira sua biografia na tradição literária, mas que possibilite a construção de um mito em torno da figura de Gregório de Matos. Desse modo, o trabalho produtivo da comunidade ligada à figura de Gregório de Matos, constituída pelos informantes de Rabelo e pelo próprio biógrafo, concorre para a criação de uma figura mítica, que irá compor o imaginário nacional.

A obra de Rabelo restou no relativo silêncio da transmissão manuscrita até 1841, quando o cônego Januário da Cunha Barbosa publicou uma paráfrase da biografia na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Romântico e vivenciando aquele que Dosse (2015) chama de “século da História”, Barbosa entendeu que a biografia escrita por Rabelo era exclusivamente um documento da vida de Gregório de Matos, sem considerar o que ela carrega de ficcional. Desse modo, Barbosa iniciou uma tradição na leitura da biografia escrita por Rabelo e também na interpretação dos poemas atribuídos a Gregório de Matos – tradição esta que se caracteriza por considerar esses textos expressão da vida empírica do poeta, de acordo com o modelo romântico saint-beuviano.

Até 1968, o acesso à biografia escrita por Rabelo e aos poemas atribuídos a Gregório de Matos era restrito aos intelectuais que podiam consultar os códices manuscritos, guardados nas seções reservadas das bibliotecas públicas ou em bibliotecas pessoais. Desse modo, a figura de Gregório de Matos estava à mercê de seus julgamentos, mais morais que literários. A partir da tradição inaugurada por Barbosa, observou-se um processo de construção da personagem Gregório de Matos que Silvia La Regina chama de “*autoschediasmi*”: “pelo qual a vida era reinventada à luz da obra e a obra era lida à luz da vida” (LA REGINA, 2003, p. II). Pesquisadores e críticos literários, como Francisco Adolfo de Varnhagen, Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe

Júnior, Segismundo Spina, entre outros, passaram a ler a biografia escrita por Rabelo como justificativa para os poemas (considerados de autoria de Gregório de Matos), assim como leram nos poemas – em especial, os satíricos – características morais e comportamentais do biografado. Surge, então, um Gregório de Matos indecente, vadio, hipócrita, plagiário.

Em 1968, a biografia escrita por Rabelo vem à luz para o grande público pela primeira vez, graças à edição da obra completa de Gregório de Matos feita por James Amado e Conceição Paranhos. A acolhida dessa publicação teve efeitos imediatos sobre a construção da figura do poeta seiscentista, atribuindo-lhe qualidades de libertário e transgressor, no contexto de resistência à ditadura militar. Para integrar sua edição, James Amado escolhe a versão da biografia intitulada *Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra*, presente no Códice denominado Asensio-Cunha, que é a principal base de seu trabalho. A partir dessa publicação, essa torna-se a versão mais popular do texto biográfico.

Por muito tempo, a *Vida do excelente poeta lírico* de Rabelo foi a única fonte de informações sobre Gregório de Matos. Somente a partir da segunda metade do século XX historiadores e outros pesquisadores começaram a localizar documentos históricos sobre o poeta baiano, que tratam mais de suas atividades como jurista e de sua vida social e familiar. Não há nenhum registro histórico seguro de sua atividade artística, de modo que os biógrafos de Gregório de Matos ainda recorrem a Rabelo para vincular a poesia à reconstrução da vida de seu personagem.

As didascálias

As didascálias são paratextos protocolares que têm por principal função instruir a leitura do poema ao qual se refere. Sua origem está no teatro, onde são indicações cênicas do texto teatral. Assim, de maneira semelhante, as didascálias dos poemas permitem ao leitor imaginar uma situação ou ocasião à qual o poema pode se referir. Além de apresentarem o tema do texto poético, muitas vezes fazem referências a pessoas, lugares, eventos e ações, resultando em um efeito de leitura mais dramático.

As didascálias, tomadas no todo, também têm a função de propor determinada organização dos poemas que compõem um conjunto. Conforme João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2013, p. 278):

O papel das didascálias ultrapassa o de fixar um suposto sentido para o texto poético que elas

encimam, pois, em muitos casos, verificáveis não apenas na tradição de Gregório de Matos e Guerra, mas também em códices ibéricos dos séculos XVI e XVII [...], os paratextos didascálicos são responsáveis pelo estabelecimento de relações intertextuais entre poemas reunidos em um mesmo volume ou ainda em diferentes volumes de uma mesma coleção poética.

Não é possível determinar com segurança a autoria das didascálias. O mais provável é que sejam produções coletivas, que sofreram modificações ao longo do tempo, como é inerente à tradição manuscrita. Porém, as didascálias presentes nos códices introduzidos pela biografia de Gregório de Matos escrita por Manuel Pereira Rabelo são atribuídas a este biógrafo, uma vez que algumas versões de seu texto apontam para o fato de ele ter sido responsável também pela organização dos poemas.

Os conteúdos das didascálias são ricos e diversos, e mobilizam informações históricas, bem como antecipam assuntos tratados nos poemas, ou mesmo elaboram supostas situações anedóticas. Algumas, porém, fazem as vezes de simples títulos dos poemas, como: “Pintura admirável de uma beleza” (MATOS, 2013, p. 383) ou “A uma dama que tinha um cravo na boca” (MATOS, 2013, p. 387). Em outro extremo, há aquelas que trazem verdadeiros contextos históricos, como:

Por aviso celestial daquela grande peste, que chamaram Bicha como o tratou nas poesias discretas do livro 2º à folha 298 apareceu um fúnebre, horroroso, e ensanguentado cometa no ano 1689 poucos dias antes do estrago. Assentavam geralmente, que anunciava esterelidade, fomes, e mortes: porém variavam nos sujeitos delas, como cousa futura.

O Poeta aplica como mais prudente contra os que se assinalavam em escândalos naquele tempo. (MATOS, 2013, p. 49)

É comum também que os poemas, nos códices, sejam organizados por assunto e que as didascálias criem uma ligação lógica entre eles. Por exemplo, após o soneto introduzido pela didascália: “Por aviso celestial daquela grande peste [...]”, outro segue, com a introdução: “Pertende [*sic.*] agora (posto que em vão) desenganar aos Sebastianistas, que aplicavam o dito cometa à vinda do Encoberto” (MATOS, 2013, p. 50). Na sequência, vem, ainda, um longo poema, apresentado pela didascália: “Por ocasião do dito cometa refletindo o Poeta os movimentos que universalmente inquietavam o mundo naquela idade, o sacode geralmente com esta crise” (MATOS, 2013, p. 51). Assim, o conjunto dessas didascálias permite ao leitor a compreensão de um

possível contexto de composição dos poemas, enriquecendo sua leitura com informações históricas: a passagem do cometa em 1686, a epidemia de uma doença chamada de “bicha”, a ascensão do sebastianismo por ocasião da passagem do cometa e o enfrentamento de um período de crise econômica, no Brasil e no mundo.

Essas informações, evocadas nos poemas, são passíveis de comprovação documental. Mas em outras sequências não é possível confirmar as histórias elaboradas nas didascálias, bem como, muitas vezes, não há elementos nos poemas que lhes sejam relacionados. A formulação de episódios narrativos é recorrente no conjunto das didascálias dos poemas atribuídos a Gregório de Matos. Muitos desses episódios dramatizam supostas passagens da vida do poeta. Um exemplo dessas “sequências biográficas” é a dos poemas que, de acordo com as didascálias, são dedicados à Maria de Povos, esposa de Gregório de Matos.

Destacamos, abaixo, uma seleção das didascálias dessa sequência. Todas foram extraídas da mesma edição (cf. MATOS, 2013). Nessa edição, os poemas são numerados, e indicaremos, a seguir, apenas os números dos poemas aos quais as didascálias se referem e as páginas de que foram extraídas, para facilitar a visualização da referência:

36 - “À sua mulher antes de casar” (p. 69);

37 - “Lisonjeia outra vez impaciente a retenção de sua mesma desgraça, aconselhando a esposa neste regalado soneto” (p. 72);

38 - “Terceira vez impaciente muda o Poeta o seu soneto na forma seguinte” (p. 73);

40 - “Descreve com galharda propriedade o labirinto confuso de suas desconfianças” (p. 78);

44 - “Quis o Poeta embarcar-se para a cidade e antecipando a notícia à sua senhora, lhe viu umas derretidas mostras de sentimento em verdadeiras lágrimas de amor” (p. 85);

50 - “Casado já o Poeta, entra agora por razão de honestidade a mudar-lhe o nome nas obras seguintes. Lisonjeia-lhe o repouso em um dos primeiros dias do noivado no sítio de Marapé” (p. 94);

52 - “Primeiro arrufo de sua esposa por causas, que o Poeta lhe dava em seus descuidos” (p. 96);

54 - “Galanteia o Poeta aquele desdém com um ramilhete de flores rematado com uma figurinha de azeviche” (p. 98);

55 - “Rejeita sua esposa o ramilhete de flores, e o Poeta prossegue no mesmo galanteio tornando-o a mandar com este [mote]” (p. 99).

A sequência constitui verdadeiro complemento à biografia de Gregório de Matos, escrita por Manuel Pereira Rabelo. A biografia narra que Gregório de Matos casou-se com Maria de Povos, viúva bela e pobre, sobrinha de Vicente da Costa Cordeiro, amigo do poeta. Este tentou dissuadir Gregório do casamento e, não tendo obtido sucesso, ofertou ao casal um dote em terras, que o poeta vendeu, necessitado de dinheiro. Gregório abriu um escritório de advocacia, mas recebia poucas causas. Assim, a esposa era “um pouco impaciente”, devido ao pouco dinheiro que o esposo trazia e às suas “desenvolturas” (RABELLO, 1990, p. 1261).

Com a “sequência biográfica” formada pelas didascálias dos poemas supostamente dedicados à esposa do poeta, adicionam-se à narrativa de vida de Gregório os seguintes acontecimentos: ao cortejar a futura esposa, tinha pressa de realizar o casamento; ela tinha mais prudências nesse sentido, o que despertou a desconfiança e os ciúmes do poeta; para aplacar seus desejos e suas mágoas, ele decide ir para a cidade, o que enseja uma demonstração de amor por parte da futura esposa, afastando as desconfianças dele. Passaram a noite de núpcias em um sítio, em Marapé. Já casados, em diversas ocasiões, a esposa demonstra “arrufos”, devido aos “distrainentos” do poeta, como já estava dito na biografia, e ele tenta acalmá-la com palavras e presentes.

Porém, os poemas aos quais se relacionam as didascálias, na “sequência da esposa”, não comprovam os acontecimentos nelas afirmados. Além disso, eles não demonstram relacionarem-se uns com os outros. Observe-se, por exemplo, esta parte da didascália do poema 50: “Casado já o Poeta, entra agora por razão de honestidade a mudar-lhe o nome nas obras seguintes” (MATOS, 2013, p. 94). A partir deste, os poemas referem-se a: Sílvia, Gila, Lise, Clóri, Tisbe. Além de não haver qualquer comprovação de que esses nomes substituam o de Maria de Povos, os poemas anteriores igualmente não citavam o nome Maria, com exceção do célebre soneto: “Discreta e formosíssima Maria...” (MATOS, 2013, p. 72). Ademais, poemas que as didascálias afirmam serem dedicados a outras mulheres utilizam os mesmos nomes supostamente atribuídos à esposa do poeta, como é o caso de: “Enfermou Clóri, Pastores...”, que é introduzido por: “Adoecendo Mariana galanteia o Poeta sua enfermidade” (MATOS, 2013, p. 194).

Reiteramos, ainda, que os poemas articulados nessa, como em outras sequências, não são, necessariamente, de autoria de Gregório de Matos, o que prova que o biografismo das didascálias são produções ficcionais, não documentais.

Além de realizarem complementos à biografia escrita por Manuel Pereira Rabelo, as “sequências biográficas” formadas pelas didascálias constituem extensões do texto biográfico setecentista, inserindo personagens e passagens que não foram mencionadas na “abreviação da vida” de Gregório de Matos.

Portanto, além das funções de instruir a leitura do texto poético e de organizar o conjunto dos poemas, as didascálias da obra poética atribuída a Gregório de Matos desempenham uma função biográfica. E, como biográfico, o aparato didascálio é texto híbrido, composto por: informações históricas, elementos presentes nos poemas e criações ficcionais.

As didascálias têm sido utilizadas – tanto quanto a biografia escrita por Manuel Pereira Rabelo – como material para a construção da narrativa de vida de Gregório de Matos, em especial para imaginar sua atuação como poeta, sobre a qual não há documentos. Mesmo as biografias históricas, mais preocupadas com o referencial documental, recorrem às didascálias para dar coerência narrativa à vida do poeta.

O aproveitamento das didascálias como textos documentais teve consequências para a recepção da poesia seiscentista. As leituras que desconsideram o que o texto biográfico carrega de ficcional fazem com que as didascálias, ainda mais que a biografia de Rabelo, condicionem e descaracterizem a leitura dos poemas reunidos nos códices gregorianos, afastando-os da compreensão do seu contexto de produção e atribuindo-lhes um viés biográfico e autobiográfico, provavelmente não intencionado em sua origem. Além disso, a leitura das didascálias como textos referenciais obriga a considerar todos os poemas dos códices que reúnem a produção poética brasileira seiscentista como produções de Gregório de Matos, o que não é possível afirmar.

Por outro lado, essa abordagem desviante, provocada pelo conteúdo biográfico-ficcional das didascálias, foi o que possibilitou a criação de uma das figuras mais ricas do imaginário nacional: o Gregório de Matos produzido a partir da poesia seiscentista brasileira.

As biografias modernas de Gregório de Matos

Embora a crítica sobre a poesia atribuída a Gregório de Matos, até a década de 1980, tenha sido construída, em grande parte, por imagens biográficas do poeta, somente séculos depois do texto de Manuel

Pereira Rabelo é que sua vida foi novamente abordada em biografias. Em 1983, como resultado do impulsionamento, na década anterior, dos estudos sobre Gregório de Matos e sobre a poesia seiscentista brasileira, são publicadas duas biografias do poeta baiano: *Gregório de Mattos e Guerra: uma re-visão biográfica*, de Fernando da Rocha Peres, e *A vida espantosa de Gregório de Matos*, de Pedro Calmon.

A biografia escrita por Fernando da Rocha Peres baseia-se nos vários documentos sobre Gregório de Matos localizados pelo historiador. Antes da pesquisa de Rocha Peres, as informações acerca da existência de Gregório de Matos estavam praticamente restritas à poesia apógrafa a ele atribuída e à biografia escrita por Manuel Pereira Rabelo.

Para demonstrar a importância do trabalho de Rocha Peres para a reconstrução da vida do poeta baiano, podemos citar os marcos de vida estabelecidos na biografia escrita por Manuel Pereira Rabelo e os acréscimos apresentados na biografia escrita por Rocha Peres. Conforme Rabelo, assim se organiza a vida de Gregório de Matos: 1. Nascimento na Bahia, em 1633; 2. Estudos na Bahia, no Colégio dos Jesuítas; 3. Estudos de Direito em Coimbra; 4. Doutorado e exercício da judicatura em Portugal; 5. Promoção a Juiz do Cível, em Lisboa; 6. Volta à Bahia, como clérigo tonsurado, em 1681; 7. Destituição dos cargos clericais; 8. Casamento com Maria de Povos; 9. Andanças pelo Recôncavo; 10. Exílio em Angola; 11. Envolvimento em rebelião de militares, em Angola; 11. Volta ao Brasil – Recife; 12. Morte, em Recife, em 1696. Além de documentar a maior parte dessas etapas de vida, Rocha Peres ainda descobriu, principalmente, que: 1. O ano de nascimento de Gregório de Matos foi, provavelmente, 1636; 2. Antes de iniciar os estudos em Coimbra, Gregório de Matos morou um ano em Lisboa; 3. Casou-se, em primeiras núpcias, com Michaela de Andrade, de quem enviuvou; 4. Foi Procurador da Bahia em Lisboa; 5. Foi pai de uma filha natural em Lisboa; 6. Foi Irmão da Santa Casa da Bahia.

No final de seu livro, Rocha Peres incluiu uma cronologia de Gregório de Matos, que se estende de 1636 a 1695, isto é, do nascimento à morte do poeta (cf. PERES, 1983, p. 121). Dos trinta itens da cronologia, Rocha Peres só não apresentou prova documental da matrícula no Colégio dos Jesuítas, na Bahia, e dos eventos a partir de 1694. Para todos os outros, cita o documento comprobatório, indica sua localização e insere a reprodução de alguns deles no livro.

A pesquisa histórica de Rocha Peres determina o objetivo da biografia escrita por ele, como afirma o autor, na introdução do livro:

Essa pesquisa vem sendo realizada e posso desvendar – o que fiz antes em artigos e em dissertação

de mestrado – certos aspectos da vida de Gregório de Mattos e Guerra, aparentemente irrelevantes, que servem para situar e datar o homem, para (re) modelar o seu “mito” ou desmantelar – por absoluta rejeição – a “visão estereotipada” sobre o poeta, que perdura até hoje, a partir das apressadas conclusões e repetições ocorrentes em críticos do Século XIX [...]. (PERES, 1983, p. 22)

Reconhece-se na justificativa de Rocha Peres o *topos* do “argumento arquivístico”, que, segundo François Dosse, é utilizado quando o biógrafo justifica a necessidade da biografia que escreve diante da descoberta de documentos que permitem fazer novas interpretações ou corrigir antigas interpretações acerca da vida do biografado. Desse modo, Rocha Peres procura reconstruir o sujeito histórico Gregório de Matos, afastando-o das “caracterizações caricatas” que a crítica lhe atribuíra até então.

No entanto, Rocha Peres admite as limitações do seu material documental: “[...] porém estarei recorrendo, quando for necessário, aos poemas apógrafos para pontuar, **na ausência de outros documentos**, esse ao aquele momento de sua ‘circunstância’ [...]” (PERES, 1983, p. 23. Grifo nosso.). No decorrer do livro, observamos também que o apelo à ficção biográfica escrita por Manuel Pereira Rabelo é recorrente, em especial para ilustrar as passagens em que Gregório de Matos exerce sua atividade poética, aspecto mais obscuro de sua vida.

Ainda que diante das complexas questões de autoria dos poemas atribuídos a Gregório de Matos, mencionadas pelo autor, e de lacunas restantes em sua história de vida, Rocha Peres considera-se instrumentalizado para promover uma “re-visão” de suas biografias anteriores. Desse modo, propõe ao leitor um pacto de leitura biográfico, ao modo recomendado por François Dosse (2015) para as biografias históricas:

O sujeito Gregório de Mattos e Guerra vai ser o objeto deste trabalho; individualidade situada e datada, com um decurso que vai do seu nascimento até a sua morte, e que precisa ser apreendida documentalmente. A sua história não deve ser “inventada”, mas pode ser “contada” ou escrita a partir da descoberta de novas fontes, de outras aproximações e interpretação do pesquisador e biógrafo. (PERES, 1983, p. 24)

No pacto biográfico, ou de “representância”, fica aberto o espaço para a interpretação do pesquisador e biógrafo, pautado nas fontes de sua pesquisa. Portanto, Rocha Peres constrói um discurso que busca dar significação à vida do poeta Gregório de Matos, no qual não prescinde do uso da imaginação para preencher o sentido da vida de seu

biografado. Remetemo-nos aqui a Roland Barthes (2004, p. 176), ao afirmar que “o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura”. Portanto, ao abordarmos a biografia de Gregório de Matos escrita por Rocha Peres, estamos diante de uma biografia histórica típica, com todas as questões de inserção do biógrafo e de construções da realidade extratextual em tensão com o esforço imaginativo, que tornam o empreendimento biográfico uma aporia (cf. DOSSE, 2015).

No decorrer de seu texto, Rocha Peres é atento à referenciação dos documentos, que são suas fontes de informações arquivísticas, destacando seu trabalho de pesquisa, como no trecho abaixo, que traz dois dados até então desconhecidos sobre a vida de Gregório:

Quatro anos após [ser exonerado do cargo de Procurador da Bahia], em 1678, é possível retomar o novelo documental de GMG e sabê-lo viúvo de D. Michaela de Andrade, falecida no dia 7 de agosto, aos trinta e seis anos, e enterrada no Convento do Carmo, em Lisboa (“Arquivo dos Registros Paroquiais”, A.N.T.T., Freg. S. S. de Lisboa, Livro 2, óbitos, fôlio 70 verso e 71). Com residência na Rua Direita, junto às portas de Santa Catarina, GMG não vai ter filhos com D. Michaela, assim suponho, mas vai deixar em Lisboa, uma filha natural, de nome Francisca, cujo assento de batismo está datado de 17.07.1674, com uma “mulher solteira” de nome Lourença Francisca (“Arquivo dos Registros Paroquiais”, A.N.T.T., Freguesia de São Sebastião da Pedreira/Lisboa/Livro 2, Batismos, 1ª Parte, fôlio 48 verso). (PERES, 1983, p. 67)

O tom de precisão documental percorre quase toda a biografia, mesmo quando Rocha Peres lança mão da ficção biográfica de Rabelo e das didascálias:

Desse casamento do poeta GMG com Maria de Povos (de Póvoa ou de Póvoas?), filha legítima de Antonio da Costa Cordeiro, que leva como “dote” um donativo do seu tio, Vicente da Costa Cordeiro “... para que a sobrinha não fosse totalmente destituída”, conforme MPR [Manuel Pereira Rabelo], nasceu um seu filho chamado Gonçalo.

A relação amorosa entre GMG e Maria de Povos inspira o poeta na feitura de uma série de poemas apógrafos, dentre os quais destaco o conhecido soneto, “Discreta e formosíssima Maria” [...]. (PERES, 1983, p. 88)

A dúvida acerca da grafia correta do nome da segunda esposa de Gregório de Matos faz inferir que o biógrafo tenha detectado essas

variantes, o que remete à sua pesquisa histórica. Por outro lado, no trecho transcrito, Rocha Peres reproduz a suposta informação sobre o donativo ofertado pelo tio de Maria de Povos, parte da anedota contada por Manuel Pereira Rabelo, que transcrevemos:

Desta segunda declinação da fortuna, que com os bens patrimoniais muito antes tinha vacilado, nasceu o precipício terceiro (que se encadeavam os males), casando-se com Maria de Povos, viúva tão honesta, quanto formosa; mas tão pobre, que seu mesmo tio Vicente da Costa Cordeiro, amigo do poeta, lastimado de seu abatimento, intentou despersuadi-lo; mas, vendo ser impossível, fez de sua fazenda um donativo, para que a sobrinha não fosse totalmente destituída. Era gosto de Gregório de Matos, e não se trocava pelos maiores interesses; que nunca o dinheiro foi capaz de lhe apaixonar o ânimo. Vendeu já necessitado por três mil cruzados uma sorte de terras, e recebendo em um saco aquele dinheiro o mandou vazarem a um canto da casa, donde se distribuía para os gastos, sem regra nem vigilância. (RABELO, 1990, p. 1259)

Rocha Peres descarta o que, em Rabelo, parece ser menos verossímil – o uso indiscriminado do dinheiro da venda das terras – e aproveita a informação acreditável – de o tio ter concedido o dote de casamento à sobrinha viúva. Porém, não apresenta nenhum documento arquivístico da concessão do dote, que seja semelhante ao atestado de óbito de Michaela de Andrade, primeira esposa do poeta, ou ao registro de nascimento de Francisca, sua filha natural.

Procedimento semelhante é utilizado no parágrafo seguinte, em que Rocha Peres afirma que a relação com Maria de Povos inspirou a Gregório de Matos uma série de poemas. O biógrafo omite o fato de que, na “sequência da esposa”, não há qualquer indício, fora o que se afirma, nas didascálias, a respeito dos poemas ali reunidos serem dedicados à Maria de Povos.

Não se tem por objetivo questionar o trabalho de Rocha Peres, como historiador, na reconstituição da vida de Gregório de Matos, uma vez que julgar o manejo de documentação histórica foge ao escopo desta análise. A esse respeito, recorreremos a Paul Ricoeur, que afirma: “[t]orna-se assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a ideia de nele encontrar uma informação sobre o passado” (RICOEUR, 2007, p. 189).

No entanto, podemos ressaltar que o discurso biográfico tende mais para a construção ficcional quando falta a documentação objetiva. Conforme François Dosse, acerca da biografia histórica:

O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher, como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido. (DOSSE, 2015, p. 55)

Conforme avança a narrativa, menos documentos sobre Gregório de Matos estão disponíveis e mais Rocha Peres recorre à biografia escrita por Rabelo, à poesia atribuída a Gregório de Matos e ao exercício da imaginação. A partir da passagem do casamento do poeta com Maria de Povos, não há mais nenhum documento arquivístico citado pelo biógrafo. Os documentos aos quais recorre para retratar o exílio do poeta em Angola, seu retorno ao Brasil, sua vida e sua morte em Recife são todos de origem literária.

Além de reconstruir um sujeito Gregório de Matos a partir de suas interpretações dos documentos, arquivísticos e literários, Rocha Peres atribui-lhe características de personalidade, por meio de um narrador comentarista, que ocasionalmente interfere na narrativa. Vejamos, por exemplo, o trecho a seguir, inserido após o episódio da perda dos cargos eclesiásticos por Gregório de Matos:

O caráter “ambivalente” de GMG não é fruto de sua dissolução no meio baiano, como chegam a dizer certos autores, mas é o resultado da sua “formação” com os Jesuítas, dos seus estudos em Coimbra, da sua vida na Corte (Lisboa), de uma “mentalidade” vigente, de um maquiavelismo em voga crescente, a separação “realista” entre a prática política e os ideais cristãos, e a existência de uma dupla moral, a dos poderosos e a dos fracos. (PERES, 1983, p. 84)

O narrador contrapõe, aparentemente, a ideologia determinista de muitos dos críticos do século XIX. Porém, o Gregório de Matos “ambivalente” de Rocha Peres também é considerado um produto do seu meio, da “mentalidade vigente”. Conforme Victor-Lucien Taipé (1983, p. 9): “[...] o barroco foi a expressão de uma civilização católica, com seus valores peculiares, suas contradições e seu impulso geral”. Portanto, os traços de personalidade que Rocha Peres atribui a Gregório de Matos, como a moral católica, a separação entre prática política e ideais cristãos, a dupla moral, são características da estética barroca e, portanto, encontráveis em toda a poesia seiscentista. Desse modo, Rocha Peres individualiza no seu personagem caracteres que não são pessoais, mas expressões da estética barroca.

Rocha Peres levanta, logo no início de sua introdução, a questão da autoria dos poemas atribuídos a Gregório de Matos. Ao longo de seu texto, procura sempre reiterar essa dúvida, com o uso de ponto de interrogação ou ao reafirmar que a poesia atribuída a Gregório é apógrafa, como nos seguintes trechos: “... que (re)vive, através da força do seu (?) texto (apógrafo e coletivo)...” (PERES, 1983, p. 23); “na sua (?) poesia apógrafa publicada de 1850-1968” (PERES, 1983, p. 68). Porém, ao utilizar os poemas da Época Gregório de Matos para ilustrar passagens da vida do poeta e, ainda mais, para atribuir-lhe traços de personalidade, Rocha Peres vincula essa mesma poesia a uma expressão individual e íntima do seu biografado, o que é impossível, do ponto de vista histórico, tanto pela questão da autoria incerta, quanto pelo fato de ser a poesia seiscentista fortemente convencional e, portanto, o oposto de uma expressão pessoal.

Além disso, Rocha Peres propõe-se a realizar uma abordagem objetiva da vida de Gregório de Matos: “Exatamente para evitar *caracterizações caricatas* como essa é que busquei as fontes primárias (documentos de arquivo), em Portugal e Brasil, para perseguir um acercamento com a vida ‘quase’ verdadeira (documental) do poeta [...]” (PERES, 1983, p. 23). No entanto, o biógrafo incorre numa construção impressionista e subjetiva de seu personagem, pois os documentos não dão conta da reconstrução do sujeito, e o autor não se mantém distante da narrativa, realizando incursões nas quais expressa suas visões pessoais.

Portanto, a biografia escrita por Rocha Peres é um empreendimento contraditório, como, aliás, é característica de todo empreendimento biográfico. Observamos uma tensão entre posicionamentos expostos pelo autor na introdução do livro e a realização da biografia, que, apesar do rigor documental, não mantém a objetividade.

A segunda biografia do poeta baiano seiscentista publicada em 1983 é *A vida espantosa de Gregório de Matos*, de Pedro Calmon, historiador, político e ensaísta. Foi também membro da Academia Brasileira de Letras, posição que utiliza para justificar, na introdução da biografia, sua aproximação com seu biografado, pois foi ocupante da cadeira 16 da ABL, que tem por patrono Gregório de Matos. Não só portador de uma conexão direta e individual com Gregório, Calmon considera-se parte de uma tradição de culto ao patrono:

Ambos [Araripe Júnior, membro fundador da cadeira 16, e Félix Pacheco, ocupante da mesma cadeira, na posição 2] se tinham aproximado da estranha figura do repentista, o primeiro, pelo livro que, em 1894 lhe dedicou, o segundo, aluno do Colégio Militar, pelas homenagens que promoveu em 1896,

Araripe, elevando-o, em 1897, a patrono de sua cadeira, Félix, consagrando-o grande nome da literatura nacional.

Continuei-lhes a tradição, a que o sentimentalismo provinciano emprestou o calor parcial e tenaz: a admiração embrulhava-se no interesse pela Bahia histórica [...]. (CALMON, 1983, p. xii)

Assim, além de aproximar-se de Gregório de Matos pela tradição herdada da cadeira 16 da ABL, Calmon sente-se conectado ao poeta por conterraneidade e pelo seu interesse pessoal na Bahia histórica. Portanto, o principal argumento de Calmon para a realização da biografia é a admiração pelo biografado.

Para reconstituir a vida de Gregório de Matos, Calmon indica a utilização de documentos, referindo-se, em especial, ao trabalho de Rocha Peres: “Valemo-nos dos novos dados com que a retificou [retificou a vida de Gregório de Matos] Fernando da Rocha Peres, e dos que, por nosso lado, rastreamos nos arquivos” (CALMON, 1983, p. xiii).

Porém, seu principal suporte são os poemas atribuídos a Gregório de Matos, considerados como de autoria única e de expressão autobiográfica:

Extraímos das *obras*, divulgadas, de 1923 a 1933, pela Academia Brasileira, e das *obras completas*, organizadas, com diferente critério, por James Amado, os elementos que acentuam a personalidade, elucidam a ação, provam as qualidades, documentam as ideias, denunciam as fraquezas, demonstram a honradez elástica de Gregório de Matos – identificado e considerado suficientemente no estudo que tem por escopo a razão e a verdade. (CALMON, 1983, p. xiii)

A biografia escrita por Calmon é dividida em 40 capítulos, sendo o último uma exceção: um pouco mais longo, discorre sobre a fortuna crítica de Gregório de Matos. Os demais capítulos são bem curtos, com uma média de seis páginas cada um, e apresentam subdivisões temáticas muito breves.

Embora a biografia siga uma linha cronológica, do nascimento à morte de Gregório de Matos, há capítulos digressivos, que têm por função destacar características psicológicas do personagem e sua forma de agir. Por exemplo, no capítulo 17, intitulado “Dois cantores alegres”, Calmon retrata a amizade entre Gregório de Matos e Tomás Pinto Brandão, unidos pela poesia, pela música e pela exacerbação dos sentidos:

Sigamos-lhe os passos [de Gregório e Tomás] pelas alturas da inspiração, melhor dito, por becos e ladeiras, refrescados na noite tépida pela branda *viração*, que ali tem a maciez sensual de mãos que afagam, a ternura aérea de lábios que beijam... (CALMON, 1983, p. 75)

Como mais um exemplo, no capítulo 25, intitulado “Incorrigível”, Calmon destaca a persistência de seu personagem na infidelidade à esposa e na frequência a diversas mulheres: “O casamento, eis a verdade, não lhe subjugou a rebeldia” (CALMON, 1983, p. 127).

Nessa escrita biográfica por fragmentos, que destaca mais os detalhes do que o conjunto ou a unidade da vida narrada, podemos reconhecer o uso de biografemas, mesmo que não tenha sido uma construção intencional do autor. Em um artigo, encontra-se a seguinte definição do conceito barthesiano, que ilustra bem o procedimento de Calmon:

O biografema é uma livre-produção textual na medida em que não deriva de significado (como a biografia), mas, enfatizando imagens, cenas, gestos, fragmentos textuais, pulsões, opera significâncias. O biografema não dispensa a biografia – usa-a, desmembra-a, desgasta-a. (KOSSOVITCH, 1986/87, p. 57)

Calmon utiliza poemas e trechos de poemas atribuídos a Gregório de Matos como fragmentos da subjetividade do poeta, organizando-os tematicamente e cronologicamente, dentro de uma estrutura de vida estabelecida por Rabelo e ampliada por Rocha Peres. Desse modo, vai construindo aos poucos, traço a traço, seu personagem.

Para ilustrarmos o procedimento de Calmon, podemos destacar o segmento “A pobre cidade”, que abre o capítulo 29, intitulado “Censor público”:

A POBRE CIDADE

Deu-se como alvo da malquerença, de ignorantes e vilões.

Que me quer o Brasil, que me persegue?
que me querem pargatas, que me invejam?
que vêem que os entendidos me cortejam?

Com o seu ódio a canalha que consegue?
Com sua inveja os néscios que motejam?

Revolta-se contra o país. Vitupera-o.

Acabou-se esta cidade.
Senhor, já não é Bahia...

Acusa-a.

Senhora dona Bahia,
nobre e opulenta cidade,
madrasta dos naturais,
e dos estrangeiros madre.

Ou antes – deplora-a.

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
estás, e estou do nosso antigo estado!
(CALMON, 1983, p. 159)

Desse modo, Calmon instrui a leitura dos poemas que cita, a fim de fazê-los parecer justificar suas descrições da vida e da personalidade do seu biografado. Esse procedimento de coligir poemas dispersos e instruir sua leitura, levando a uma interpretação não necessariamente pertencente a seu conteúdo, faz com que o texto biográfico de Calmon assemelhe-se às didascálias.

O aparato didascálio propriamente dito também serve a Calmon como fonte de dados para a composição de passagens da vida de Gregório de Matos, baseadas nas “sequências narrativas” formadas por sua organização. A leitura das didascálias feita por Calmon é criativa, resultando na construção de episódios totalmente inéditos da vida do poeta, que não se encontram nem nas biografias anteriores de Gregório de Matos, nem mesmo estão explícitas nas próprias didascálias utilizadas pelo biógrafo. Destacamos, como exemplo, o capítulo 21, intitulado “Em busca de esposa”, no qual Calmon utiliza os poemas que, de acordo com as didascálias, são dedicados à Ângela Paredes, suas irmãs Mariana e Teresa, sua prima Inácia Paredes, Brites e Babu. As sequências narrativas formadas pelas didascálias desses poemas ensejaram, na biografia de Calmon, um episódio criativo, no qual o poeta, viúvo, passou a buscar uma esposa: apaixonou-se por Ângela Paredes, mas foi recusado; então, tentou a sorte com Brites, que o preteriu; finalmente, prometeu amores a Babu, que o rechaçou (CALMON, 1983, p. 103-110). O fim do capítulo, deixa o gancho para a narrativa do casamento com Maria de Povos: “Escaparam-lhe as moçoilas. Restavam as viúvas” (CALMON, 1983, p. 110).

O cortejo a Maria de Povos também é baseado na “sequência da esposa”, formada pelas didascálias, como em: “Resistiram-lhe [sic.], o

poeta em ardores de paixão, Maria, decidida a reatar a felicidade impossível” (CALMON, 1983, p. 112), que remete à didascália: “Recatava-se prudentemente esta beleza das demasias de seu futuro esposo, mas ele avaliando este desdém por tirania recorre segunda vez aos montes, como escarmento de amor no primeiro objeto” (MATOS, 2013, p. 74).

Além dos poemas atribuídos a Gregório de Matos e das didascálias, Calmon utiliza a biografia escrita por Manuel Pereira Rabelo, ora citando-a, ora reaproveitando sem referências o texto do biógrafo setecentista. Normalmente, Calmon confere dramaticidade aos episódios narrados por Rabelo, atribuindo sentimentos às personagens, inclusive às secundárias, e inserindo detalhes que não constam no original. É o caso da passagem do dote de casamento:

O tio [de Maria de Povos] não conseguiu impedir-lhes a união.

Enterneceu-se; e dotou-a com uma sorte de terras – que Gregório logo vendeu por três mil cruzados, **uma pequena fortuna.**

Creemos que parte desse dinheiro aplicou-o na compra da casa ao pé do Dique – como veremos. O resto, conta Pereira Rabelo, pôs a um canto, num saco, que não tardou a esvaziar-se, **pilhado por amigos e escravos**, sem que cuidasse de proteger o seu tesouro. (CALMON, 1983, p. 113. Grifos nossos.)

No trecho acima, em que se identifica uma reescrita do texto de Rabelo, destacamos em negrito as interferências de Calmon. Primeiro ele atribui um sentimento paternal ao tio de Maria de Povos, enquanto que, em Rabelo, o personagem faz o donativo à sobrinha por sentir-se “lastimado do abatimento” de Gregório de Matos (RABELO, 1990, p. 1259), isto é, por insistir o poeta, seu amigo, em casar-se com a viúva pobre. Calmon também definiu o dinheiro recebido pela venda das terras como “pequena fortuna”, embora não se possa avaliar diretamente do texto de Rabelo o quanto valeriam os três mil cruzados. Levanta uma hipótese sobre a compra da casa do Dique, à qual retorna mais à frente: “Cedo evaporou-se o dinheiro da venda da terra que o bom tio Vicente lhes dera de dote. Talvez parte dele tivesse sido aplicada na choupana perto do Dique...” (CALMON, 1983, p. 127), e procura comprovar a hipótese com a citação de um poema. Insere também as figuras de amigos e escravos, que teriam pilhado o dinheiro, enquanto Rabelo apenas indica que o valor tinha sido vazado a um canto da casa, “donde se distribuía para os gastos, sem regra nem vigilância” (CALMON, 1983, p. 1259).

Assim, com sua visão própria das biografias anteriores de Gregório de Matos, das didascálias e, sobretudo, dos poemas atribuídos a Gregório

de Matos, Calmon faz uma interpretação da vida do poeta baiano, que seria identificada por João Adolfo Hansen como “heurística”:

Diga-se, para resumir, que a maioria das interpretações feitas nos séculos XIX e XX são heurísticas. Ou seja: não se interessam pela especificidade histórica dessa poesia como prática simbólica do Antigo Estado português porque seus programas de apropriação do passado colonial são objetivamente interessados em inventar tradições bairristas ou nacionalistas no presente em que são feitas. (HANSEN, 200b, p. 47-48)

Desse ponto de vista, Calmon foge ao objetivo de atingir “razão e verdade”, proposto na introdução da biografia e reiterado ao longo do livro: “Desse incrível Gregório de Matos e Guerra refazemos a imagem, com o pormenor verídico que escapou à biografia setecentista” (CALMON, 1983, p. 12). Seu Gregório é mordaz, aventureiro, engraçado, inimigo da hipocrisia, um cínico e um hedonista. Reúne em si as características positivas e negativas a ele conferidas por sua fortuna crítica. Em especial, possui a potência furtada à poesia que lhe é atribuída. Portanto, é uma construção ficcional.

Mas, ao fracassar em seu empreendimento, Calmon acabou por entregar um texto biográfico moderno, no qual a identidade de seu biografado é plural, fragmentária, o que está refletido na forma de sua construção. Também coloca em questão o regime de verdade, uma das principais mutações da biografia contemporânea, conforme Dosse (2015), ao colocar em tensão o imaginário e o documento utilizado como fonte em sua representação do passado. Ainda que essas estratégias não tenham sido planejadas pelo autor, são reconhecíveis em seu texto, tornando-o um diferencial no conjunto de textos biográficos sobre Gregório de Matos.

Considerações finais

“A busca da lembrança”, afirma Paul Ricoeur (2007, p. 48), “comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança [...] ao ‘sepultamento’ no tempo”.

Todo empreendimento biográfico tem um compromisso com a lembrança e com a morte. Esse compromisso pode ser da ordem do epitáfio: quando a escrita de uma vida se quer acabada, perene, quando a lembrança se registra em imagem única, a ser apreendida pelo olhar como uma estátua tumular, que incita admiração ou curiosidade. Nessa categoria, encaixa-se o trabalho de Manuel Pereira Rabelo,

que procurou fixar a imagem de seu admirado, a fim de preservá-la para a posteridade.

Mas o compromisso da biografia pode ser o de resistência, não somente ao tempo, mas à história sedimentada. A lembrança, nesse caso, é busca propriamente dita, é o esforço para renovar representações. E a vida do poeta Gregório de Matos – cuja produção artística é envolta em mistérios e incertezas e, sobretudo, está vinculada a um passado colonial que nos provoca, ao mesmo tempo, dor e culpa – tem suscitado releituras e disputas, que tratam, mais do que de crítica literária, da tentativa de compreensão do processo formativo da sociedade brasileira. Além das biografias citadas, vincula-se a essa categoria o romance biográfico *Musa praguejadora: a vida de Gregório de Matos* (2014), de Ana Miranda, objeto da tese intitulada: *A escrita metabiográfica de Ana Miranda em Musa Praguejadora: a vida de Gregório de Matos* (2022), de nossa autoria, de onde foi extraída a análise exposta neste artigo.

A vida de Gregório de Matos, como registrada em nossa memória, é uma narrativa composta de discursos documentais e não documentais, de admiradores e de detratores, do dia a dia das escolas de educação básica e de discussões acadêmicas. É uma produção coletiva, que se aproxima do conceito de “historicidade compartilhada”, de Leonor Arfuch (2010). Segundo a ideia da estudiosa argentina, o conjunto dos relatos biográficos produzidos por uma comunidade não transforma a vida narrada em uma exceção, mas resulta em um objeto que, para além da ficção e dos registros simbólicos, é apto para a identificação de si.

Assim, cada biógrafo de Gregório de Matos impõe ao poeta barroco uma visão própria e cada leitor encontra nele um pouco do brasileiro que habita em si. E, assim incorporado na memória, Gregório resiste ao sepultamento no tempo.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: José Olympio; INL, 1983.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico. Escrever uma vida*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. Rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004a.
- HANSEN, João Adolfo. Gregório, Gregórios. *Revista Nossa História*. São Paulo, ano 1, n. 11, p. 44-50, set. 2004b.
- HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HORTA, Patricia. *A escrita metabiográfica de Ana Miranda em Musa Praguejadora: a vida de Gregório de Matos*. Tese (Doutorado em Letras – Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Biografema de Mário de Andrade – do plural. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 9/10, p. 57-85, jan. 1986/87. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/PKQHvXzV8NSRCDGQc-nB8RNL/?lang=pt>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- LA REGINA, Silvia. *O resgate de Rabelo: memória, biografia e tradição na vida do Doutor Gregório de Mattos Guerra*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Breves anotações sobre a musa praguejadora da época Gregório de Matos. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias. (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 33-46.
- MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel de Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. 2 V.
- MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. Edição e estudo: João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 4 V.
- MIRANDA, Ana. *Musa praguejadora: a vida de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos: uma re-visão biográfica*. Salvador: Ed. Macunaima, 1983.

Quando as literaturas se encontram

RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel de Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. V. 2, p. 1251-1270.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

TAIPÉ, Victor-Lucien. *O barroco*. São Paulo: Cultrix-EdUSP, 1983.

LIMA BARRETO E OS BASTIDORES DA CRIAÇÃO LITERÁRIA DE *DIÁRIO DO HOSPÍCIO*

Patrícia Roque Teixeira das Chagas Rosa

Apresentação

Lima Barreto escreveu o *Diário do hospício* entre 25 de dezembro de 1919 e 2 de fevereiro de 1920, momento em que vivenciou, pela segunda vez, a experiência como paciente psiquiátrico no Hospital Nacional de Alienados. No período de internação, ao conceder uma entrevista ao jornal *A folha*, o escritor menciona a elaboração do seu projeto sobre “a vida interna dos hospitais de loucos” (BARRETO, 1988, p.13) determinando a escolha do título “O cemitério dos vivos” para o romance a ser desenvolvido. Desse modo, grande parte das notas do diário foi reaproveitada para o desenvolvimento dos esboços de *O cemitério dos vivos*, escritos após a saída do autor do hospício. O romance não chegou a ser finalizado, por conta do seu falecimento em novembro de 1922.

Ao caminharmos pelos bastidores de criação literária do *Diário do hospício* é possível depreender o método de trabalho do escritor Lima Barreto, que requer leitura, pesquisa, seleção, citações de fontes teóricas e literárias, apropriações, coleta de dados sobre o hospício, inserção de elementos biográficos, relatos pessoais e esboços de ficção. As diversas anotações, realizadas em folhas soltas, foram organizadas por meio de suas divisões em entradas, apresentando certa contextualização que conduz o leitor à sequência narrativa sobre a dinâmica asilar.

Dentre os fragmentos discursivos que compõem o *Diário do hospício* destacam-se: os relatos íntimos, com inserções de dados biográficos, reflexões sobre o fenômeno complexo da loucura, esboços ficcionais, representações sobre a comunidade do hospício e o diálogo

direto com fontes teóricas e literárias. Cabe, então, trazer alguns dos fragmentos, bem como suas contribuições para a composição do romance *O cemitério dos vivos*, aspectos que evidenciam as estratégias estéticas escolhidas pelo escritor na composição de seu projeto literário.

No decorrer das entradas do diário barretiano, ocorre, em vários momentos, a presença de relatos pessoais, a começar pelo parágrafo de abertura da primeira entrada: “Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. [...] Passei a noite de 25 no pavilhão, dormindo muito bem [...] Amanheci, tomei café e pão e fui à presença de um médico” (BARRETO, 1988, p. 23-24). Em seus relatos, o diarista expõe como seus dias se sucedem no hospício e a sequência de atividades que realiza, os quais fomentam confissões dolorosas:

Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da memória essas humilhações que sofri. [...] Desde que a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora que estou com quase quarenta anos, embora a glória tenha me dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi, mesmo talvez com perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena e medíocre e pacífica como a de todos. Penso assim, às vezes, mas, em outras, queria matar em mim todo desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal. Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor [...]. Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido. (BARRETO, 1988, p. 50-51)

Pelos relatos, observamos a projeção de uma subjetividade complexa, conflitante, que expõe suas profundas angústias, dores, escolhas, desejos e os caminhos trilhados que levam o diarista à condição de interno de um hospício. Por meio da inserção de um sujeito em crise, observamos esses reflexos no desenrolar do diário, no qual não é mais possível narrar de forma constante, bem demarcada, pautada na cronologia. Isso porque o diário barretiano não é capaz de operar dentro da completa referencialidade. Sendo assim, sua utilização no processo de criação destoa da forma convencional do gênero, ao estabelecer a composição de um “eu” complexo e instável. Tal aspecto se contrapõe às cláusulas vigentes direcionadas ao gênero, o calendário

e o pacto referencial, apontadas pelos teóricos Maurice Blanchot (2005) e Philippe Lejeune (2008)¹.

Ao se valer do discurso em primeira pessoa e do discurso memorialístico, Lima Barreto problematiza a noção de autoria, deixando entrever a ambiguidade que toca a voz narrativa, com a presença de elementos biográficos e suas imbricações com os esboços ficcionais. O escritor leva o leitor a transitar pelas fronteiras instáveis entre o autor e o narrador, entre o real e a ficção. Nesse sentido, a ambiguidade que permeia a identidade do sujeito enunciativo no *Diário do hospício* ocorre ao longo da composição da narrativa, manipulada pelo escritor, que coloca sua narração sob constante suspeita, evidenciando um discurso que não é inabalável. Esse aspecto dialoga com as reflexões de Leonor Arfuch acerca do sujeito e da identidade que permeiam o espaço biográfico: “[...] é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o quem do espaço biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 131). Assim, a imbricação entre vida e ficção e a necessidade de ter que distinguir os limites borrados das instâncias discursivas no diário é algo que nem o próprio autor consegue responder. Nesse caso, “nunca será suficientemente transitada a senda biográfica do escritor, nunca dará todas as razões sobre os produtos de sua invenção” (ARFUCH, 2010, p. 212).

As imbricações das instâncias discursivas no diário revelam uma particularidade do texto que nos leva a diferenciá-lo de *O cemitério dos vivos*, já que, no romance, os elementos biográficos se mesclam com os ficcionais para compor um narrador-protagonista, sem que haja uma ambiguidade da identidade narrativa entre o autor e o personagem. O traço distinto da personagem é demarcado desde o primeiro capítulo da obra: “Quando minha mulher morreu, as últimas palavras que dela ouvi, foram estas [...]: – Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro” (BARRETO, 1988, p. 97). Notam-se nessa primeira passagem, as construções peculiares do narrador, como a explicitação direta de seu nome e o fato de ter uma esposa. É claro que, para análise da obra, a biografia do escritor e suas reflexões críticas são levadas em consideração, já que ele expõe as fissuras desse processo, mas nem por isso Vicente Mascarenhas é

1 Maurice Blanchot, em *O livro do por vir*, e Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, relacionam o gênero diário a determinadas cláusulas que o conceituam e delimitam suas fronteiras. A primeira delas é a cronologia. A base do diário, para os teóricos, é a data, sendo o primeiro gesto do diarista ao iniciar a entrada. Dessa forma, o diário, sob a tutela do calendário, teria como orientação o compromisso com os fatos do cotidiano.

reflexo direto do autor na trama ficcional. Isso se contrapõe às considerações de Luciana Hidalgo, em *Literatura da urgência* (2008), que aponta para uma classificação, tanto do diário como de *O cemitério dos vivos*, de uma “literatura de si”, sendo textos percebidos por ela como fruto ou resultado da experiência pessoal e única de Lima Barreto.

Outra peça fundamental para a composição de mosaico no diário é o pensamento crítico sobre a loucura. Observamos as conjugações desse pensamento com as reflexões íntimas do diarista, aliadas às considerações sobre o fenômeno complexo da insanidade. As sucessivas internações de Lima Barreto no Hospital Nacional de Alienados lhe deram oportunidade para observar como eram diagnosticados e tratados os indivíduos tidos como loucos. As reflexões e questionamentos traçados pelo diarista estabelecem uma crítica aos diagnósticos e terminologias médicas adotadas para detectar de forma precisa a doença:

Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas, e mesmo dos que não são, sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e, creio que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas. (BARRETO, 1988, p. 37-38)

O trecho acima foi reaproveitado em *O cemitério dos vivos*, em que se manteve a presença de um tom crítico, com algumas modificações na abordagem narrativa. A concepção misteriosa da loucura em contraposição ao determinismo da ciência também é explorada no romance por meio do narrador Vicente Mascarenhas:

Lembrei-me, então, dos outros tempos que supus o universo guiado por leis certas e determinadas [...] leis que a ciência humana iria aos poucos desvendando... Não sorri inteiramente; mas achei tal coisa ingênua e que todo saber humano [...] nunca conseguiria explicar sua origem e destino. Tudo mistério e sempre mistério. (BARRETO, 1988, p. 130)

Nas obras, destaca-se o emprego da linguagem figurada como um recurso estético, que atribui à loucura uma carga enigmática, diferenciando-se do discurso científico médico. Conforme já exposto, na composição do diário e do romance, o autor alcinhou a loucura com nomes de carga semântica metafórica (“enigma indecifrável”, “misteriosa interrogação”, “horror misterioso”, “véu das trevas” etc.). Essas denominações traçam imagens abstratas que aproximam a insanidade de novas indagações que ressaltam a sua dimensão irrepresentável, contrapondo-se às categorizações fixas atribuídas pelos médicos. Por meio da representação literária barretiana, o significado da loucura se amplia e ganha descrições singulares.

Aliadas às reflexões sobre a loucura e como forma de desenvolver o tema proposto, o escritor traz para o diário notas sobre a população asilar para contrapor as teorias médicas baseadas em discursos genéricos da ciência, evidenciar ações dos procedimentos asilares, influenciados por práticas sociais discriminatórias, além de mostrar a diversidade de pacientes, que não se limitava aos tipos catalogados pelos manuais científicos.

Nos apontamentos sobre os médicos foram mostradas as inconsistências em relação ao discurso médico, capaz de submeter os internos a diagnósticos e métodos de tratamento, pautado em teorias científicas estrangeiras, sem uma maior reflexão preliminar, como é o caso de um alienista da seção Pinel: “É capaz de ler qualquer novidade de cirurgia aplicada à psiquiatria em uma revista norueguesa e aplicar, sem nenhuma reflexão preliminar, num doente qualquer” (BARRETO, 1988, p. 30-31). Ao traçar a dinâmica manicomial por meio das diversas notas sobre os alienistas e dos tipos de tratamento fornecidos, Lima Barreto permite ao leitor compreender a atuação desses profissionais e seu discurso segregador sobre o problema social da insanidade.

No diário também ocorreram referências diretas a alienistas renomados na época, como Juliano Moreira, Henrique Roxo e Humberto Gotuzzo, as quais foram reaproveitadas n’*O cemitério de vivos*, porém com a supressão do nome dessas personalidades, como ocorre com o diretor do hospital:

Conhecia perfeitamente o diretor [...] fez-me sentar ao seu lado e perguntou-me, sem nenhuma censura nas palavras e nem no acento de falar ou no olhar: – Você, Mascarenhas, quer ficar embaixo ou em cima? – Em cima, doutor: lá há uma biblioteca... – Pois bem; vá lá para cima. (BARRETO, 1988, p. 157)

Este trecho foi derivado da primeira entrada do diário:

[...] fui à presença do doutor Juliano Moreira. Trouxe-me com grande ternura, paternalmente, não me admoestou, fez-me sentar ao seu lado e perguntou-me onde queria ficar. Disse-lhe que na seção Calmeil. Deu ordens ao Santana e, em breve, lá estava eu. (BARRETO, 1988, p. 27)

O exemplo acima ilustra a retirada dos elementos biográficos e as escolhas que o escritor faz sobre o que irá compor seu texto, evidenciando a manipulação desses elementos no espaço da criação literária.

Sobre as representações de guardas e enfermeiros, a maioria dos procedimentos médicos adotados era delegada a esses profissionais,

considerados uma peça-chave para manter o funcionamento do hospício. Um exemplo é o caso do inspetor Santana, um antigo empregado nas Colônias de Alienados da Ilha do governador: “O enfermeiro-mor ou inspetor era o Santana. [...] Ele fora empregado na Ilha, quando meu pai lá era almoxarife ou administrador, e se lembrava dele com amizade. Deu-me uma cama, numa seção mais razoável” (BARRETO, 1988, p. 26). Nessa passagem, assim como em outras, ocorre a utilização das experiências pessoais e marcas biográficas do escritor no processo de criação literária.

A nota acima foi readaptada no espaço ficcional do romance: “Era o inspetor. Era bom homem, conhecera meu pai e se lembrava dele com amizade. [...] Deu-me uma cama num dormitório mais razoável, com melhor companhia” (BARRETO, 1988, p. 146). Nesse caso, destaca-se a relevância do cotejo entre as obras, uma vez que a nota isolada do diário não se trata apenas de um apontamento factual, mas de um substrato de valor literário, que faz parte da composição do romance. Percebe-se, no trecho citado, como Lima Barreto trabalha em cima de sua matriz ao fazer as modificações de um texto para outro, como o corte do elemento biográfico – a supressão do nome do inspetor.

No que se refere às notas dos pacientes do hospício, levando em consideração os diferentes casos de insanidade, são enumerados diversos fatores que poderiam contribuir para um comportamento considerado desviante. Dentre os pacientes que compõem a narrativa de *Diário do hospício*, são retratados os tipos como D.E., Borges, F.P., V.O., indivíduos que ganham contornos próprios, por meio da representação de sua dimensão interna, destoando da suposta massa homogênea delineada pelo nivelamento no hospício. Além dos nomes citados, destacam-se os esboços de um companheiro de dormitório, chamado Alves:

Era um rapaz pálido, de feições delicadas, franzino, que vivia sempre com um lenço na cabeça, bem molhado. A princípio, julguei que fosse para manter a pastinha inalterável, com seu vinco muito nítido no meado da cabeça: mas, bem cedo, vi que não. Uma noite, delirando, ele gritou: – Estão me queimando a cabeça! (BARRETO, 1988, p. 72)

Há mais duas notas nos recortes que fazem referência ao seu nome, revelando suas especificidades e delírios. Essas notas foram aproveitadas em *O cemitério dos vivos*, que manteve, inclusive, o nome do personagem: “Era um rapaz fraco, delgado, fino de fisionomia [...]. Trazia na cabeça um lenço umedecido, [...] Alves tinha entrado no terreno das confidências, dos motivos que tinham feito a sua família interná-lo ali” (BARRETO, 1988, p. 178). Comparando os dois textos,

ambos têm como foco as descrições físicas e registros fragmentados de falas, os quais deixam entrever a dimensão psíquica do paciente, seus anseios e dramas internos.

O contato direto com os internos promove a formulação acerca das concepções sobre a loucura, o que ressalta a visão crítica do escritor quanto às práticas asilares e os tratamentos no combate à doença. Sob essa perspectiva, o *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos* revelam experiências fragmentadas e descontínuas dos internos, submetidos à dinâmica manicomial, as quais suscitam uma narrativa baseada em impressões subjetivas, incertezas, que destoam de uma sequência linear acabada.

Cabe ressaltar que os apontamentos que compõem as nove entradas do diário não são escritos de forma isolada. Esses apontamentos conectam-se uns aos outros por meio das imbricações entre os elementos biográficos, factuais e os esboços ficcionais. Aliados a estes, os recursos expressivos como a linguagem figurada, a oralidade e o tom lírico reflexivo se coadunam no processo narrativo, sendo perceptível a modernidade do projeto literário barretiano, que não está apenas na questão temática e no discurso crítico. Nesse sentido, o *Diário do hospício* não se destina apenas a resistir à experiência limite de internação e, por isso, ele não deve ser analisado meramente como uma parca recapitulação dos infortúnios de seu autor. Ele ultrapassa a categoria de diário íntimo e desvia da intencionalidade de se produzir uma “literatura de si”, conforme propõe Luciana Hidalgo.

É importante destacar a finalidade do diário e do romance *O cemitério dos vivos*, voltadas para tratar sobre o próprio processo de construção literária. Destaca-se a escritura de Lima Barreto associada às suas leituras, estabelecendo um diálogo direto com seu processo de criação, não omitindo do leitor o modo como constrói seus textos por meio dos referenciais que utiliza. Sob essa perspectiva, a intertextualidade é uma peça importante, seja pela presença do acervo de Lima Barreto, seja pela presença de textos teóricos e literários canônicos.

No caso da apropriação de temas e elementos estético-narrativos das obras anteriores do escritor, eles culminam com as produções do diário e do romance, o que revela um Lima leitor de suas próprias obras, aspecto importante para composição de seus textos. Vemos as contribuições de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que se aproxima das obras por meio da caracterização da loucura e do espaço do hospício. No romance, há descrição da arquitetura do local cujo tom de crítica caracteriza o hospício como um lugar “meio hospital, meio prisão”, assim como o diário faz posteriormente. O narrador relaciona o hospício a uma “sepultura em vida”, recurso imagético que o

escritor destaca tanto no diário, como no futuro romance, a começar pelo título atribuído – “O cemitério dos vivos”.

No conto “Dr. Fonseca” o narrador descreve os diferentes tipos de pacientes do sanatório e da vista do local que dava para a baía, traço que se aproxima das descrições tecidas no *Diário do hospício* e no *O cemitério dos vivos* sobre os pacientes asilados e da paisagem avistada do hospício. As crônicas “As teorias do Dr. Caruru” e “Da minha cela” contemplam uma temática que expõe as classificações científicas taxativas aos pacientes considerados doentes mentais; “A lógica do maluco” e “Os percalços do budismo” abordam respectivamente sobre os alienistas Juliano Moreira e Humberto Gotuzzo, retratando diálogos estabelecidos entre esses médicos e pacientes do hospício, como forma de estabelecer reflexões sobre o fenômeno da loucura, abordagens que se assemelham ao diário e ao romance. É interessante destacar que o fragmento com a citação em francês do teórico Jacques Bossuet², encontrado no diário, posteriormente foi utilizado para a composição da crônica “Os percalços do budismo”, o que mostra também as contribuições do diário, que não se limita apenas em compor o romance.

Por meio do levantamento do acervo barretiano, são perceptíveis as frequentes tentativas de abordagem sobre o tema do hospício e da loucura, por diferentes perspectivas. No caso de *O Cemitério dos Vivos*, Lima se serve não só das anotações do diário, mas também de recursos estéticos de seu acervo, conseguindo inseri-los em um novo contexto e ampliar o sentido original de sua matriz. O processo de apropriação ocorre inclusive entre o diário e o romance inacabado, uma vez que a sua relação se dá através de transcrições de trechos quase na íntegra, que podem apresentar acréscimos, cortes e correções, como é o caso da abertura do segundo capítulo do romance: “Entre no hospício no dia de Natal. [...] Estive no Pavilhão pouco tempo, cerca de vinte e quatro horas. O Pavilhão de observação é uma espécie de dependência do Hospício a que vão ter os doentes enviados pela polícia” (BARRETO, 1988, p. 121). Trata-se da entrada do narrador Vicente Mascarenhas no hospício, passagem extraída, com pequenas alterações, a partir da primeira entrada: “Estou no hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra aqui pelas mãos da polícia” (BARRETO, 1988, p. 23).

2 “Posez l’amour, vous faites naître toutes les passions, ôtez l’amour, vous les supprimez toutes”. (BARRETO, 1988, p.51). Conforme já exposto, essa citação foi escrita em um dos recortes do diário, provavelmente alguns dias antes da publicação da crônica.

Sobre os referenciais canônicos empregados ao longo do diário e do romance, depreende-se a capacidade crítica do autor de conceber a produção de sua obra e as influências da tradição. Contudo, não se trata de diluir o “talento individual” e a “pluralidade” do artista, como cogita T.S. Eliot (1989). Isso porque, ao fazer citações diretas às fontes ou apropriando-se de elementos estéticos, Lima Barreto deixa entrever as frestas desse processo, como é o caso das referências diretas às obras: *A divina comédia*, de Dante Alighieri, e *A China e os chins*, de Henrique Lisboa. O escritor dialoga com essas fontes como forma de refletir e abordar sobre a dinâmica manicomial e a loucura, se apropriando respectivamente dos termos “bolgia” e “chins” para estabelecer uma analogia desses elementos com o hospício e alguns pacientes da instituição.

Do mesmo modo ocorre com a menção ao episódio do “banho de vapor”, retratado no romance *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski, utilizado para compor, por meio de analogias e contraposições, o episódio narrado do banho coletivo entre os internos do hospício presente tanto no diário como no romance inacabado, com diferenças no foco de abordagem. No segundo capítulo do romance, Mascarenhas conta o momento em que teve que baldear a varanda e o banheiro e lembra ter sido intimado por um guarda a tomar banho nu junto com os demais internos:

Lembrei-me de Dostoiévski, no célebre banho da “Casa dos mortos”; mas não havia nada de parecido. Tudo estava limpo e o espetáculo era inocente, de uma traquinada de colegiais que ajustaram a tomar banho em comum. As duchas, principalmente as de chicote, deram-me um prazer imenso e, se fora rico, havia de tê-las em casa. Fazem-me saudades do Pavilhão... (BARRETO, 1988, p. 125)

A referência acima é derivada de uma nota do diário, escrita na primeira entrada, momento em que o diarista aproxima sua experiência de internação à experiência do cárcere, representada pelo autor russo:

Da outra vez, fui para casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. (BARRETO, 1988, p. 24)

A partir da nota do diário sobre o banho coletivo dos internos é possível observar os acréscimos e alterações realizadas por Lima Barreto ao transportá-la para o plano ficcional do romance. Houve alterações significativas, em que a cena reescrita ganha, inclusive, um novo sentido e densidade em sua reelaboração. O narrador Vicente Mascarenhas confessa se lembrar da obra de Dostoiévski, confrontando-a com sua realidade, ao relacionar os episódios do banho na prisão e no hospício, entre os quais “havia nada de parecido”, já que o espetáculo do banho de duchas no Pavilhão era realizado com inocência pelos pacientes asilados.

Com base nos referenciais citados, tanto o *Diário do hospício* quanto *O cemitério dos vivos* são obras compostas por camadas de fragmentos discursivos ou por diversas vozes da tradição, revelando o elo entre o passado e o presente no processo de criação: “os valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo [...] o passado deve ser modificado tanto pelo presente quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 49). Os recursos intertextuais são transportados para o contexto específico do Hospital Nacional de Alienados e deixam entrever a maneira como Lima Barreto trabalha em cima das referências canônicas, seja pelas apropriações de elementos estéticos, seja pelas analogias e contraposições estabelecidas.

Em síntese, as referências diretas a escritores da tradição formam um rico e híbrido acervo, de grande valor documental e literário, sendo utilizadas para refletir sobre o tema proposto, compor os elementos narrativos, desenvolver a narrativa, bem como pensar sobre o próprio fazer literário. Isso contribui para o escritor avaliar o que escreveu e, conseqüentemente, fazer os “ajustes” necessários em suas obras (cortar, adicionar, apropriar-se, modificar, etc.): “Cada releitura desencadeia uma reescrita: rasuras e novas versões. É o escritor colocando-se na posição de um leitor suposto que procura pesar o efeito produzido nele pela leitura do texto” (SALLES, 2008, p. 54-55).

De acordo com a pesquisadora Telê Ancona Lopez (2007), o termo “marginália” se refere às anotações de escritores realizadas nas margens ou entrelinhas das páginas de livros ou em recortes de jornais ou revistas. Essas anotações aproximam o escritor-leitor da obra de referência, revelando tanto a absorção crítica quanto a apropriação criativa: “as notas marginais que selecionam trechos e palavras, ao recolher, no texto alheio, ideias, concepções, achados de estilo, informações, personagens etc., concretizam, nas obras frequentadas, um celeiro da criação” (LOPEZ, 2007, p. 33). Sob essa perspectiva, o *Diário do hospício* também pode ser considerado uma forma de “marginália”,

na medida em que as anotações referentes às obras canônicas ou citações de trechos são utilizadas como matrizes no movimento de elaboração artística do escritor.

Além disso, para Telê Ancona, as bibliotecas dos escritores têm grande contribuição ao revelarem os caminhos tomados no processo de criação, uma vez que “ligam-se implícita ou explicitamente à gênese de obras, ao nos propor matrizes e, na marginalia, materializar instantes da escritura” (LOPEZ, 2007, p. 33). A biblioteca presente nas obras de Lima Barreto revela a intertextualidade como um recurso estético recorrente no acervo do escritor. Isso mostra que não há a preocupação de apresentá-lo como se fosse novidade ou uma prática original, conforme escreve em seu diário: “Com espírito normal, nós imitamos, temos sempre modelos” (BARRETO, 1988, p. 55). Nesse sentido, reafirma-se que Lima Barreto fez da intertextualidade um princípio estético para compor seu projeto literário, revelando a organização interna de sua obra e o diálogo com a tradição. Contudo, não se trata apenas de reproduzir os modelos, mas de modificar e transformar essa matriz, com a finalidade de renová-la e compor uma obra, com contornos próprios.

O procedimento de se valer da biblioteca como matriz ocorre desde os primeiros romances: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*. No primeiro, o personagem Isaías Caminha deixa entrever sua biblioteca simbólica, ao mencionar escritores consagrados que o inspiraram a escrever e a compor seus textos:

Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo ao alcance das mãos tenho os autores que mais amo. Estão ali “O crime e castigo”, de Dostoiévski, um volume dos contos de Voltaire, “A guerra e a paz”, de Tolstói [...] sob minhas vistas tenho o Taine, o Bouglé, o Ribot e outros autores de literatura propriamente, ou não. Confesso que os leio, que os estudo, que procuro nos grandes romancistas o segredo de fazer. (BARRETO, 2017, p. 194)

Ainda que o narrador-protagonista busque nos modelos e formas consagradas o “segredo” do fazer literário, percebe-se o dilema vivido por esse intelectual ao tentar, por meio da escrita, estabelecer um diálogo com a tradição. As tensões desse personagem revelam os conflitos de elaboração de sua obra, que não se reduz a apresentar apenas um ou outro aspecto da realidade, sob premissas deterministas, positivistas e ou românticas, as quais delimitam o mundo através de certezas inabaláveis:

Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas [...]. Eu não sou literário [...]. São [os literários] em geral de uma lastimável limitação de ideias, cheios de fórmulas, de receitas, só capazes de colher fatos detalhados e impotentes para generalizar, curvados aos fortes e às ideias vencedoras, antigas, adstritos a um infantil fetichismo do estilo e guiados por conceitos obsoletos e um pueril e errôneo critério de beleza. (BARRETO, 2017, p. 194)

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no primeiro capítulo, há referências à biblioteca do personagem Policarpo, na qual predominavam os autores nacionais. O acervo do protagonista é uma matriz que contribui para o desenvolvimento narrativo do romance, já que é ela utilizada para compor as reflexões do personagem, o que culmina em suas ações:

Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. [...] tratou de aprender um instrumento genuinamente brasileiro. (BARRETO, 1997, p. 19)

Em *O cemitério dos vivos*, o narrador Vicente Mascarenhas não nega os modelos que o inspiram a escrever e, ao mesmo tempo, ele não deixa de problematizar a concepção do gênero romance sob os moldes do cânone literário:

Pensei em diversas formas, procurei modelos, mas me veio, ao fim dessas cogitações todas, a convicção de que o romance ou a novela seria o gênero literário mais próprio, mais acessível a exprimir o que eu pensava [...]. Mas o romance, como a canônica literária do Rio ou do Brasil tinha estabelecido, não me parecia próprio. Seria uma obra muito fria, teria de tratar de um caso amoroso, ou haver nele alguma coisa de parecido com isso. [...] foi tão somente para evitar o escolho do Amor, que comecei a escrever um. (BARRETO, 1988, p. 134-135)

Pela explanação do narrador-escritor, ele discute a concepção de uma obra, que mesmo tendo a tradição como apoio, não se pauta no estereótipo do gênero, a começar pela abordagem temática: no início do romance, ao apresentar como se deu seu casamento com Efigênia, Vicente retrata um relacionamento que destoa da premissa romântica, ao não contemplar a concepção de um amor singelo e um casamento idealizado. Logo no segundo capítulo, ocorre o rompimento do casal, com a morte da personagem feminina, fato que orienta a

narrativa para a vida interna do hospício, na qual Vicente se inseriu após o falecimento da esposa. O narrador-personagem passa a retratar a realidade inóspita do manicômio, repleta de incertezas, regida por um tempo impreciso, composta por indivíduos tidos como instáveis, contraditórios, submersos em suas dores.

Em *Diário do hospício*, o diarista revela seus múltiplos interesses de estudo e motivações da escrita, como forma de entender e representar o contexto diverso da modernidade. Com isso, admite a inviabilidade de se estabelecer uma obra sob os moldes dos grandes romances estabelecidos no século XIX:

[...] sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos de seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das coisas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhe a sua alma, e particularidades. Ao mesmo tempo, levado para o estudo das sociedades, da sua história, do quid que as anima, arrastado para o estudo do seu destino, sou também capaz de me emocionar diante das coisas e da natureza. Não serei nunca sociólogo, historiador, não serei nunca romancista. Falta-me amor ou ter amado. (BARRETO, 1988, p. 61)

O diarista revela não poder narrar mais sem que haja fissuras da forma tradicional do gênero romance. Levando em consideração afirmação acima “nunca serei romancista”, percebe-se uma ressonância com as considerações de Vicente Mascarenhas sobre não compor um romance conforme o cânone, e com a afirmação de Isaías Caminha: “Eu não sou literário” (BARRETO, 2017, p.194). Há, portanto, uma percepção crítica aos modelos e estereótipos que delimitavam a forma e o conteúdo de uma obra, sendo considerados obsoletos por não contemplarem os contornos instáveis da modernidade, bem como o complexo processo de formação da subjetividade.

Ao produzir *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*, Lima Barreto não apenas sensibiliza o leitor pelas reflexões críticas sobre o fenômeno complexo da loucura e o sistema manicomial, mas também o conduz pelo trabalho de criação em movimento. A atividade exige organização dos textos, anotações marginais, acréscimos, correções, intertextos, entrelaçamento dos discursos, os quais desdobram as significações e multiplicam as possibilidades de leitura das obras. Sendo assim, “a criação da obra mostra-se, sob essa ótica, como um sistema complexo e não como uma coleção de dados isolados” (SALLES, 2008, p. 30).

Embora não seja possível ter acesso a todo movimento de criação³, por meio do cotejo realizado entre as duas obras visualiza-se, pelo menos, uma parte desse processo de concepção. A construção da personagem Efigênia ilustra, por exemplo, o desmembramento da escrita: citada no diário de forma esparsa, por meio de fragmentos isolados, os quais, ao serem inseridos dentro do contexto narrativo do romance, fazem com que a personagem ganhe maior densidade e destaque, sobretudo, nos dois primeiros capítulos.

À luz do exposto, as estratégias estéticas optadas por Lima Barreto evidenciam a composição do projeto literário arquitetado por ele. Isso nos mostra um método de trabalho que envolve pesquisa, seleção, diálogo incessantes com as fontes das quais o artista se apropria e as transforma em uma arte literária própria. Como resultado, o *Diário do hospício*, levando em consideração sua importância para a composição de *O cemitério dos vivos*, e por conter várias camadas de textos, contribui para os estudos do acervo literário barretiano e suscita novas leituras sobre a escritura do autor e sua percepção sobre a literatura.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Arte Editora, 1989.
- FERREIRA, Ceila Maria; FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. (Orgs.). *Lima Barreto, caminhos de criação: Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: EDUSP, 2017.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio. (Coord.). *Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto: Edição Crítica*. São Paulo: ALLCA XX, 1997. (Coleção Arquivos; 30).
- HIDALGO, Luciana. *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a internet*. Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a16v59n1.pdf>. Acesso em: 29 maio. 2024.
- RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Raquel. (Org.). *Toda crônica: Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. 2v.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

3 Afirmação baseada nos estudos de Cecília Salles (2008, p. 56) sobre não se ter acesso a todo o movimento de criação: “Não temos acesso a todos índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. Desse modo, por mais completo que seja o dossiê com o qual lidamos, não temos acesso a todo o caminho criativo, mas a muito desse percurso”.

LITERARY CONSTELLATIONS IN CONTEMPORARY FICTION BY AFRO-CARIBBEAN WOMAN AUTHORS

Priscilla da Silva Figueiredo

If to use a simile, one views the growing work as a burning funeral pyre, then the commentator stands before it like a chemist, the critic like an alchemist. Whereas, for the former, wood and ash remain the sole objects of his analysis, for the latter only the flame itself preserves an enigma: that of what is alive. Thus, the critic inquires into the truth, whose living flame continues to burn over the heavy logs of what is past and the light ashes of what has been experienced.

Walter Benjamin¹

Literary writing has an important role when it comes to revisiting the past and brushing history against the grain, bringing to light voices and stories that very often were erased. The specific stylistic features of this discourse make it a complementary element to historiography and testimonials, especially when it is used to talk about events that cause traumatic experiences in a nation, such as periods of dictatorship, a state of emergency, civil wars... moments that seem to persist in Latin American and Caribbean countries. The task to represent the traumatic past is accomplished in the four novels which comprised the literary *corpora* of my dissertation. The four Caribbean woman writers recreate in fiction turbulent periods in their countries of origin and, through the fictional categories of their novels, they manage to have access to the gaps opened by history and

memory, alleviating, to some extent, the pain of the past. In *Songs of the Water Saints*, Nelly Rosario creates a protagonist who is in constant movement as she attempts to transgress and transcend her condition of poverty in the Dominican Republic, which is under international occupation. In *The Dew Breaker*, Edwidge Danticat intertwines stories about people, including a former torturer, who try to overcome the traumatic past, the terrible legacy from the Duvalier dictatorship. In *The True History of Paradise*, Margaret Cezair-Thompson opens the archive that contains stories that her protagonist has listened to since childhood and uses them to create a fictional historiography about her homeland, Jamaica. Finally, in *The Loneliness of Angels*, Myriam J.A. Chancy brings to life characters whose spiritual connection makes them guardians of the stories lived by victims of the Haitian dictatorial regime. A concept that was instrumental for the analysis of the novels in my dissertation – and that will be addressed in this article – was Walter Benjamin's concept of constellation. It served as a means to find an element capable of articulating and unifying the fictional structure, thus, giving cohesion to the poetic element in the novels. My analysis focused on two specific elements through which the novels reconstruct the past and revisit its ruins: movement and the living archive. Though they are not going to be addressed in this article but it seems rather important to mention them. It is also worth mentioning that was through the simulation of truth and as an aesthetic mechanism that the novels chosen to comprise the *corpora* of my dissertation contribute to the process of revisiting the past and overcoming trauma.

In order to address Benjamin's theory and method, two works by Brazilian intellectuals were fundamental to my dissertation. The first one is *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno* (2009), by Marcio Seligmann-Silva and the other is the didactic presentation to the Brazilian edition of *The Origin of German Tragic Drama [A origem do drama barroco alemão]* (1928, 1984), by Sérgio Paulo Rouanet. The two chosen names to serve as guides through Benjamin's words were not accidental. Marcio Seligmann-Silva is a translator, literary theorist and critic, and a professor in one of the most important universities in Brazil. He is also considered one of the biggest advocates of Walter Benjamin's ideas in the country, having translated some of Benjamin's work to Brazilian Portuguese and written books and articles about this German philosopher. Sérgio Paulo Rouanet is a diplomat, a philosopher, an essayist, and a scholar. He served as Brazil's Secretary of Culture during the years from 1991 to 1992, and is a member of the Brazilian Academy of Letters. Rouanet was the translator of Benjamin's *The Origin of German Tragic Drama* to Brazilian Portuguese,

¹ BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*: Volume 1, 1913-1926, ed: Marcus Bullock and Michael W. Jennings. London: The Bellknap Press of Harvard University Press, 2002.

among others of the philosopher's works. Besides translating Walter Benjamin, Rouanet also wrote about him in several books and essays. Seligmann-Silva and Rouanet were not the only intellectuals that contributed to my understanding of Benjamin's thoughts, but their words and reflections worked as groundwork for my reflections.

In *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, Seligmann-Silva explores what the concept of **actuality** – which was taken very seriously by the two philosophers – meant to Benjamin and Adorno. According to Seligmann-Silva, actuality is not to be considered in a pragmatic point of view, rather, it must be seen as the capacity of an idea to meet its present in order to facilitate change. He comments: “therefore, the actuality searched here results from the capability that some aspects of the works of these authors have to still assemble not so much philologic approaches but, above all, vital readings which recover Benjamin's and Adorno's ideas (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11)”². Actuality is about assessing their contemporaneity in relation to us; therefore, Benjamin's ideas are relevant to my dissertation to the point that they communicate with a decolonizing approach found in the novels analyzed there. Additionally, in order to reflect on actuality one should be implicated in a reading that is different from the usual. Seligmann-Silva reflects on it:

The author who searches for the actuality of an idea starts from a diagnosis of its own present. **To actualize implies to be attentive to what happens in the present-time of the author that is writing now.** Actualization expects a short-circuit between what happened in the past and what is happening now. It is an act of memory and, as every aspect of actualization, it comes from a strong concept of now. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11-12. My emphasis.)³

Here lies the possibility to use Walter Benjamin as a reading method to works of women authors who are engaged in denouncing and resisting colonial power. All of them, Benjamin and the Caribbean authors that figured in my dissertation, are attentive to their

2 In Portuguese: “A atualidade buscada aqui, portanto, é derivada da capacidade de determinados aspectos das obras desses autores de mobilizar ainda hoje não tanto abordagens filológicas mas, antes, leituras vitais que resgatam as ideias de Benjamin e Adorno...”. Nota: todas as traduções deste artigo são minhas, as exceções estão indicadas nas referências bibliográficas.

3 In Portuguese: “O autor que busca a atualidade de um pensamento parte de um diagnóstico de seu presente. Atualizar significa estar atento para o que se passa no presente do autor que escreve agora. A atualização busca um curto-circuito entre o ocorrido e o agora. Trata-se de um ato de memória e, como toda modalidade de atualização, parte de um conceito forte de agora”.

present-time and search for that space in which past and present clash, and write **in them** and **about them**. For what is worth, this article will focus on the actuality of Benjamin's constellation which is not only the research and critical method used in my dissertation, but also a trademark of Benjamin's writings.

Before considering Walter Benjamin's constellation, it seems reasonable to reflect on the type of critique he was engaged in because it is the same approach adopted both in my dissertation and by the majority of the women authors featured here, as they are also literary critics and scholars. According to Seligmann-Silva, for Benjamin, critique was a reflective action which unfolded in five different levels. The first level included a self-reflection: “He always reflected on his own activity as a critic, about the place and the role of criticism in Society (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 49)”⁴. Then, he would deliver a detailed reading and a reflection about the work to be criticized, “which was always analyzed not from a a-historical model, but from its own ‘Ideal a priori’, in the words of Novalis” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 49)⁵. Third, Seligmann-Silva points out that it is possible to find a reflection about Literature and Art History. It is in this level that Benjamin – inside a German tradition – developed the theme of literary genres. Fourth, it is possible to see his movement as a critical reflection of society. “[I]n Benjamin, the critique was always performed from and facing its present, without a positivist illusion that it would be possible to access the past ‘as it happened’” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 49)⁶. Finally, Seligmann-Silva understands that the fifth level articulates all previous levels and emphasizes that Benjamin's theory of History criticizes the models based on a historical evolution, be them liberal or marxist. Benjamin believed in history as a series of catastrophes. Through his theory, Benjamin demonstrated that there is nothing which is outside politics. “Arts and its critique are ‘medium of reflection’ not only of the aesthetic system, but also of the whole society. In this sense, he programmatically extrapolates the scope of the art and literary critique” (SELIGMANN-SILVA, 2011,

4 In Portuguese: “ele sempre refletia sobre sua própria atividade de crítico, sobre o papel e o local da crítica na sociedade”.

5 In Portuguese: “que era sempre [a obra criticada] analisada não a partir de um modelo a-histórico, mas sim de seu próprio “Ideal a priori”, nas palavras de Novalis”.

6 In Portuguese: “a crítica foi praticada em Benjamin a partir do seu presente e voltada para ele, sem a ilusão positivista de se poder penetrar no passado ‘tal como ele aconteceu’”.

p. 50)⁷. Seligmann-Silva adds that one cannot fully understand Benjamin's critique without taking into consideration his critical texts about the questions of Power and Law, and his critique on the instrumental aspect of language, for example. Moreover, another aspect of Benjamin's critique is noteworthy:

[H]e always performed criticism that was, at the same time, literary theory. This might be the most important legacy of his critical production: he exposed the sterility of the critique that is only philologic, as well as the narrowness of the criticism that is merely immanent or biographical. For Benjamin, critique only existed as a capacity to articulate (both tactfully and with all historical weight that the object of his analyzes demands) the immanence of the work of art with its historical-critical reflection. (SELIGMMAN-SILVA, 2011, p. 51)

Once more, one can find some commonality between Walter Benjamin and the Caribbean women authors and scholars included in this dissertation. A good example of it is found in *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women* (1997), where Myriam Chancy states:

By necessity, the cultural or literary critic must engage such texts [resistance literature] not as empty artistic vessels standing outside of time, but as political manifestoes emerging from distinct spacial and geographical locations and from distinct cultural and historical periods, and articulated from differing positions within those locations and periods... My own study will refuse to participate in the Western critical practice of co-optation by contesting theories of post-colonialism and postmodernism and displacing them through the theories the text themselves unleash. (CHANCY, 1997, p. 9)

Chancy is one of the Caribbean authors and scholars to be engaged in producing and delivering fiction and critique which take into consideration the power relations involved in a work of art. Edwidge Danticat is another example. In *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* (2010), she declares: "The immigrant artist shares with all other artists the desire to interpret and possibly remake his or her own world" (DANTICAT, 2011, p. 18). She proceeds, recognizing that because her parents migrated, she is not writing under the threat of torture or while neighbors are digging mass graves. However, she

7 In Portuguese: "A arte e sua crítica são 'medium de reflexão' não apenas do sistema estético, mas, antes, de toda a sociedade. Nesse sentido, ele extrapolou programaticamente o âmbito da crítica da literatura e da arte".

understands that she is part of a group who might not have been able to go to school and whose parents also lived in the shadows for a long time. In ancient Egypt, slaves of wealthy men and women were buried alive with their masters, as sacrifice, in order to keep them company in the afterlife. Danticat compares the work of the immigrant artist to that of the sculptors in ancient Egypt who developed the memorial art which replaced human sacrifice. She concludes: "In the face of both external and internal destruction, we are still trying to create dangerously as they, as though each piece of art were a stand-in for a life, a soul, a future" (DANTICAT, 2011, p. 20). Both Chancy and Danticat are aware of their artistic and intellectual performances as one that articulates art and historical-critical reflection.

Lately, the concept of constellation, brought up by Walter Benjamin, is regarded as an important principle to both philosophic and literary areas of study. Nevertheless, as Paulo Sérgio Rouanet reminds us, when Benjamin applied for a position of Associate Professor at the University of Frankfurt, and presented his dissertation, now published under the title *The Origin of the German Tragic Drama*, his work was rejected and even considered incomprehensible by one of the members of the evaluation committee. Therefore, even though Rouanet understands that systematizing seems incompatible to Benjamin's style, he decided, due to the complexity of the work at hand, to adopt a didactic perspective in the preface for the Brazilian edition and divided it in three parts: Theory of Knowledge, Theory of German Drama, and Theory of the Allegoric. For the following section of this chapter, the Theory of Knowledge will be the only one taken into consideration because it is there that the Brazilian intellectual makes relevant observations about Benjamin's constellation as a reading method that were instrumental to my dissertation.

"For Benjamin, the path to true philosophical investigation is representation" (ROUANET *apud* BENJAMIN, 1984, p. 13)⁸. This statement is a direct reference to an excerpt in which the non-cartesian view of the philosophical thought and writing, defended by Benjamin, is expressed: "If philosophy is to remain true to the law of its own form, as the **representation** of truth and not as guide to the acquisition of knowledge, then the exercise of this form – rather than its anticipation in the system – must be accorded due importance" (BENJAMIN, 1998, p. 28. My emphasis.). In "On the concept of *Darstellung*

8 In Portuguese: "O caminho da verdadeira investigação filosófica, para Benjamin, é a representação".

in Walter Benjamin or truth and beauty” (2005)⁹, Jeanne-Marie Gagnebin argues that Rouanet’s choice of the word **representation** as the Portuguese¹⁰ translation for the German *Darstellung* is inaccurate and compromises the discussion Benjamin wanted to raise. She proposes that representation be replaced for exhibition as, she comments, “it is through the exhibition/ordination of the researched material that the particular contribution of the author is usually manifested” (GAGNEBIN, 2005, p. 185)¹¹. Gagnebin understands that Benjamin is engaged in elaborating and defending a certain contemplative approach to the truth. She continues saying that it is not a question of rhetoric or methodology alone that one finds in Benjamin’s idea of exhibition; it is “also an apologetics of the speculative specificity of the itinerary of the philosophical thought. Exhibition is not ordering elements previously chosen, it is receiving and gathering those elements through thinking” (GAGNEBIN, 2005, p. 185-186)¹². Gagnebin’s reflections are particularly in tune with the constellatory reading method proposed in my dissertation. Exhibition, word chosen by the scholar to replace representation, carries an intentionality as she affirms that *Darstellung/darstellen* are in the same semantic field as *Auustelleng* (German for Art exhibition). However, Rouanet’s translation does not seem to have been a mistake, but a conscious choice which is in accordance with the ideas comprised in the Epistemo-Critical Prologue. An example of this conscious (and correct) choice is present when Benjamin places the philosopher between the scientist and the artist. He comments:

If it is the task of the philosopher to practice the kind of description of the world of ideas which automatically includes and absorbs the empirical world, then he occupies the elevated position between that of the scientist and the *artist*. The latter sketches a restricted image of the world of ideas, which, *because it is conceived as a metaphor*, is at all times definite. The scientist arranges the world with a view to its dispersal in the realm of ideas, by dividing it from within

9 In Portuguese: “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” (2005).

10 Both English and Brazilian translators of Benjamin texts chose the words representation/representação, respectively.

11 In Portuguese: “é na exposição/ordenação do material pesquisado que, geralmente, se manifesta a contribuição singular do autor”.

12 In Portuguese: “...mas também a defesa da especificidade especulativa do itinerário do pensamento filosófico. A exposição não diz respeito apenas à ordenação de elementos já escolhidos, mas ao próprio recolher e acolher desses elementos pelo pensar”.

into concepts. He shares the philosopher’s interest in the elimination of the merely empirical; while the artist shares with the philosopher the task of representation. (BENJAMIN, 1998, p. 32)

Considering that representation is a key concept to both literature and philosophy, it is important to briefly reflect upon the meanings of representation considered in my dissertation. Three different authors will be presented at this point due to the diverse views they bring: James O. Young, who reflects specifically on representation of literature, Stuart Hall, who presents four different approaches concerning language and representation, and Gayatri Spivak, who provides a discussion between two German words – *Darstellung* and *Vertretung* – both of them translated in English as representation. Needless to say that Spivak’s thoughts on the subject are particularly related to the discussion above mentioned about the Portuguese and English translations because *darstellung* is the word used by Walter Benjamin to characterize the philosophical writing.

In “Representation in Literature” (1999), James O. Young defends that literary works contribute to the knowledge of the world and that in order to demonstrate how this contribution operates, one needs to restore the concept of representation as central to literary theory. Therefore, he presents a definition: “R is a representation of some object O if and only if R is intended by subject S to stand for O and an audience A (where A is not identical to S) can recognize that A stands for O” (YOUNG, 1999, p. 128). Young’s definition sets three conditions for something to be considered a representation: it must **stand for** an object (or a person, an idea), it must be **intentionally** used as a representation, and it must be **recognized** as a representation (YOUNG, 1999, p. 128). He also notes that representations may come in a variety of forms and divides them into pictorial and linguistic representations. Literature stands in the second group. Then, he goes further: “In order to understand how literature represents, we need to distinguish between *semantic representations* and *illustrative representations* (or *illustrations*)” (YOUNG, 1999, p. 136). Young places literary representation as illustration and tries to prove his point by means of three forms of depiction: verbal, descriptive, and formal. He defends that, contrary to common sense, the best novels, the ones which are true representations, are not those which base themselves on statements, but those which are characterized by the effective use of illustrative representation. He concludes: “if one wants to establish that literature has no cognitive value, it is not sufficient to argue that it makes no true statements. Even if literature does not assert truths, it can still reveal them” (YOUNG, 1999, p. 142).

In “The Work of Representation” (1997), Stuart Hall reflects on three approaches concerning representation through language: the reflective approach, the intentional approach, and the constructionist approach. As the name implies, the first approach understands that meaning lies in the object, idea, event etc. and language is simply a reflection of what exists in the world. The second approach, according to Hall, would be the opposite of the first one. He comments: “It [the intentional approach] holds that it is the speaker, the author, who imposes his or her unique meaning on the world through language. Words mean what the author intends they should mean” (HALL, 2009, p. 25). The third approach acknowledges the social aspect of language. The material world is an undeniable reality; nevertheless, according to the constructionist approach, the material world is not responsible for conveying meaning, rather, “it is the language system or whatever system we are using to represent our concepts” (HALL, 2009, p. 25). That does not mean that the system determine meaning, though. “[I]t is social actors who use the conceptual system of their culture and the linguistic and other representational system to construct meaning, to make the world meaningful and to communicate about that world meaningfully to each other” (HALL, 2009, p. 25). After defining and reflecting on the third approach, Hall introduces a fourth one based on Michel Foucault, the **discursive approach**. It is possible to say that the discursive approach is based on three ideas: the concept of discourse, the issue of power and knowledge, and the question of the subject. “By ‘discourse’, Foucault meant a group of statements which provide a language for talking about – a way of representing the knowledge about – a particular topic at a particular historical moment... Discourse is about the production of knowledge through language” (HALL, 2009, p. 44). Sexuality, madness, punishment are examples of these discourses. In relation to power and knowledge, Hall underscores that Foucault saw knowledge as inseparably tied up in relations of power “because it was always being applied to the regulation of social conduct in practice (i.e. to particular bodies)” (HALL, 2009, p. 47). Finally, contrary to the conventional concept that considers the subject as an individual possessing an autonomous, independent consciousness, in the discursive approach, the subject is produced **within discourse**. Hall comments, “it is discourse, not the subject who speaks it, which produces knowledge. Subjects may produce particular texts, but they are operating within the limits of *episteme*, the *discursive formation*, the *regime of truth*, of a particular period and culture” (HALL, 2009, p. 55). Discourse produces subject-positions that are specific to specific historical periods and may vary in their attributes (for example, the madman, the

homosexual, the woman), but there is no subject outside of discourse and the individual cannot be the source or author of power/knowledge. Hall concludes:

Individuals may differ as to their social class, gendered, ‘racial’ and ethnic characteristics (among other factors), but they will not be able to take meaning until they have identified with those positions which the discourse constructs, *subjected* themselves to its rules, and hence become the *subjects of its power/knowledge*. (HALL, 2009, p. 56)

In the first part of her text “Can the Subaltern Speak” (1982, 1983?), Gayatri Spivak makes a relevant review of a conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze published in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (1977). At a certain point, Spivak observes that Deleuze falls into the trap of overlooking the contradictory existing in a position that values the concrete experience of the oppressed and, at the same time, is uncritical about the role of the intellectual. Spivak uses one of Deleuze statements – in which he compares theory with a tool box, saying that it has nothing to do with the signifier – to show that the philosopher himself commits a verbal relapse when he affirms that there is no more representation, only action. She comments:

If this is indeed Deleuze’s argument, his articulation of it is problematic. Two senses of representation are being run together: representation as “speaking for”, as in politics, and representation as “re-presentation”, as in art or philosophy. Since theory is also only “action” the theoretician does not represent (speak for) the oppressed group. Indeed, the subject is not seen as a representative consciousness (one re-presenting reality adequately). These two senses of representation – within state formation and the law, on the one hand, and in subject-predication, on the other – are related but irreducibly discontinuous. (SPIVAK, 1982, p. 70)

In order to elaborate her arguments, Spivak makes use of the German language and reflects on the meanings of the words *Darstellung* and *Vertretrung* as Karl Marx uses them in a passage of his book *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (1852). Then, she continues affirming that in a post-Marxist description of power, an older debate takes place: “between representation or rhetoric as tropology and as persuasion. *Darstellen* belongs to the first constellation, *vertreten* – with stronger suggestion of substitution – to the second” (SPIVAK, 1982, p. 71). Characteristic of her critical reflections, she concludes:

“Again, they [*Darstellung* and *Vertretung*] are related, but running them together, especially in order to say that beyond both is where oppressed subjects speak, act, and know for themselves, leads to an essentialist, utopian politics” (SPIVAK, 1982, p. 71). In *The Postcolonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues* (1990), Spivak further elaborates on the distinction between the two German terms. She explains that *Vertretung* means representation in the political sense (proxy), referring to that which takes place in the parliament and *Darstellung* means representation in the sense of *placing there* (portrait). She observes that even though there are two ways of representing, “in the act of representing politically, you actually represent yourself and your constituency in the portrait sense as well” (SPIVAK, 1990, p. 108). According to Spivak, the discussion that really matters these days is not about essentialism or anti-essentialism – once the subject is always centered, always talking from somewhere – but about those two ways of representing. She concludes:

The relationship between the two kinds of representation brings in, also, the use of essentialism because no representation can take place – no *Vertretung* representation – can take place without essentialism. What it has to take into account is that the “essence” that is being represented is a representation of the other kind, *Darstellung*. (SPIVAK, 1990, p. 109)

Having examined diverse views of representation, I now return to Walter Benjamin’s thoughts on the matter. He affirms that the philosopher occupies the place between the scientist and the artist. He does so in order to question the instrumentalization of philosophy that reduces it to a mere acquisition of *knowledge*. Benjamin refuses this idea; he is engaged in philosophical **truth**. He states: “Inasmuch as it is determined by this concept of system, philosophy is in danger of accommodating itself to a syncretism which weaves a spider’s web between separate kinds of knowledge in an attempt to snare the truth as it were something which came flying from outside” (BENJAMIN, 1998, p. 28). Alternatively, Benjamin puts forward that the philosophical thought and writing should be attentive, made of new beginnings and ever returning to its original object. “This continual pausing for breath is the mode most proper to the process of **contemplation**” (BENJAMIN, 1998, p. 28. My emphasis.). Benjamin’s choice to relate contemplation to the philosophical thinking foreshadows the concept of constellation he is going to present later in his text. Such argument is complemented with the metaphor chosen by the philosopher

in order to illustrate his thesis: the mosaic. Benjamin compares the philosophical contemplation to the object and comments:

Both are made up of the distinct and disparate; and nothing could bear more powerful testimony to the transcendent force of the sacred image and the truth itself. The value of fragments of thought is all the greater the less direct their relationship to the underlying idea, and the brilliance of the representation depends as much on this value as the brilliance of the mosaic does on the quality of the glass paste. (BENJAMIN, 1998, p. 28-29)

Mosaic and constellations are brought by Walter Benjamin as means to express how ideas are represented. Unlike the system, the differences between the elements which compose them are not ignored. “Ideas are to objects as constellations are to stars” (BENJAMIN, 1998, p. 34), declares Benjamin. In “A Constellatory Eye to the Thoughts of Walter Benjamin” (2000)¹³, Georg Otte and Miriam Lídia Volpe comment that when the philosopher chooses the German *Sternbild* instead of the latinism *Konstellation*, he is doing so in order to highlight the relevance of the imagery as **meaning making**. Constellation for him is not simply an ensemble, but an **image** where “the relationship between its elements, the stars, is not motivated only by their proximity, but also by the possibility of meaning which might be given to it” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37)¹⁴. The image which can be considered a constellation is a dialectic one; one in which **what-has-been** and **now** encounter and reveal their presence to the attentive contemplator. In the “N” convolute of *The Arcades Project* (1999), he says:

It’s not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: it is not progression, but image, suddenly emergent. – Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic); and the place where one encounters them is language. (BENJAMIN, 1999, p. 462)

13 “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin” (2000).

14 In Portuguese: “a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhe possa ser atribuída”.

Walter Benjamin never developed a definition for his concept of dialectical image. Still, in “Method and time: Benjamin’s dialectical images” (2006), Max Pensky argues that this construction which combines two opposite terms was the quintessence of Benjamin’s method and his coining the term was a critique to the means of historical interpretation. “The primary locus of the term ‘dialectical image’ is thus itself the establishment of a (eminently dialectical) tension between two terms which, developed to their extreme, suddenly overcome this opposition” (PENSKY, 2006, p. 179). Besides, the Arcades Project was, for Benjamin, an exercise of radical historiography, “a reservoir of raw materials for the construction of images: images that would ‘spring forth’ from constructions of historical material itself” (PENSKY, 2006, p. 180). This dissertation is not dealing with historiography, but with literature. Yet, the idea that literary works may become repository of elements which would “spring forth” in order to form images where what-has-been and now meet and form a constellation proved effective in the novels here analyzed, actualizing Benjamin’s method.

Sérgio Rouanet (1984, p. 14) proceeds to explain that, for Benjamin, “it is possible to reformulate the relation which exists between the empirical reality and the world of ideas. That which gathers around ideas, actualizing them, are not any elements, rather, they are extreme elements, or extreme aspects of elements”¹⁵. Rouanet observes how Benjamin applies his theory of ideas to the aesthetic experience and gets two results from it: “First, he demonstrates the autonomy of the artistic genres – taken as ideas – and their relationship with particular works. Second, he obtains an instrument for the specific investigation of a genre: the German Tragic Drama, which he reckoned as an idea” (ROUANET, 1984, p. 14)¹⁶. Still according to the Brazilian commentator, “such as other genres, the tragic drama is an idea, thus, it must observe the following: it ought to be represented, through redemption, through concept, by its elements, from their extremes” (ROUANET, 1984, p. 15)¹⁷. For the present dissertation, genre will not be considered an idea – although it was taken into

consideration when the choosing of the works which comprise the literary *corpora*; the proposition is that the metaphors, tropes, and images presented and analyzed in the novels carry within them an anti-colonial idea. **Decolonizing** is the truth which every novel bears and that a constellatory reading of their extreme elements will reveal. Also, it is worth noting that the constellations chosen to be analyzed revealed themselves after an attentive, repetitive, and meticulous observation. The same kind of contemplation which Benjamin understood as necessary, with a continual pausing for breath and then returning to the same object. “This continual pausing for breath is the mode most proper to the process of contemplation. For, by pursuing different levels of meaning in its examination of one single object it receives both the incentive to begin again and the justification for its irregular rhythm” (BENJAMIN, 1998, p. 28). Lastly, in *Negative Dialectics* (1966), Theodor W. Adorno calls the attention to the importance of the externality – the constellation, the image – which the internal aspect of the idea needs. He states: “[t]he object opens itself to a monadological insistence, to a sense of the constellation in which it stands; the possibility of internal immersion requires that externality. But such an immanent generality of something individual is objective as sedimented history” (ADORNO, 2004, p. 163). The following words by Adorno proved compelling:

Becoming aware of the constellation in which a thing stands is tantamount to deciphering the constellation which, having come to be, it bares within it. The *chorismos* of without and within is historically qualified in turn. The history locked in the object can only be delivered by a knowledge mindful of the historic positional value of the object in relation to other objects – by the actualization and concentration of something that is already known and is transformed by that knowledge. Cognition of the object in its constellation is cognition of the process stored in the object. (ADORNO, 2004, p. 163)

15 In Portuguese: “Podemos assim reformular a relação entre a empiria e as ideias. O que se agrupa torno das ideias, atualizando-as, não são quaisquer elementos, e sim os elementos extremos, ou os aspectos extremos dos elementos”.

16 In Portuguese: “Em primeiro lugar, demonstra a autonomia dos gêneros artísticos – considerados como ideias – e sua relação com as obras individuais. Em segundo lugar, obtém um instrumento para investigação específica de um desses gêneros: o drama barroco, visto como ideia”.

17 In Portuguese: “Como os outros gêneros, o drama barroco é uma ideia, e vale para ele o que vale para as outras ideias: essa ideia tem de ser representada, através da “salvação”, pelo conceito, dos seus elementos, a partir dos extremos.

REFERENCES

- ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. Translated by E.B. ASHTON. New York: Routledge, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *The Origin of the German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. New York: Verso, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Goethe's Elective Affinities. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings: Volume 1, 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. London: The Bellknap Press of Harvard University Press, 2002.
- CHANCY, Myriam. *Framing Silence: Revolutionary Novel by Haitian Women*. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.
- DANDICAT, Edwidge. *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*. New York: Vintage Books, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion: revista de filosofia*. Belo Horizonte, vol. 46, n. 112, p. 183-190, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/MdcktY3Zd5rbcMTz8mVv63S/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart (Ed.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 2003. p. 15-69.
- OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lidia. "Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin". *Fragmentos*. Florianópolis, n. 18, p. 35-47, jan./jun., 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. (Ed.). *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. p. 271-313.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies and Dialogues*. Edited by Sarah Harasym. New York: Routledge, 1990.
- YOUNG, Robert. The Postcolonial Condition. In: STONE, Dan. *The Oxford Handbook of Postwar European History*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

A ESCRITA INTERMIDIÁTICA DE ARIANO SUASSUNA NO ROMANCE DE DOM PANTERO

Rosana da Silva Malafaia

*Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro,
interromper com frequência a leitura,
não por desinteresse, mas ao contrário, por
afluxo de ideias, excitações, associações? Numa
palavra nunca lhe aconteceu ter levantado a cabeça?*

Roland Barthes

Introdução

Escritor, poeta, artista plástico, exímio contador de histórias, essas são algumas das atribuições que cercam o nome Ariano Suassuna. Diante de tantos atributos, como não o designar como artista intermediático, uma vez que toda essa potência e multimodalidade constitui o seu *modus operandi*, sua vida, sua obra? Tomando como via de análise os estudos sobre mídias, a obra suassuniana apresenta composição intra e intermidiática. As peças teatrais, poesias, tapeçarias, romances, personagens criados pelo autor se enlaçam como tesselas que comporão o mosaico artístico-midiático de seu romance derradeiro.

Publicado em 2018 pela Nova Fronteira, o *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* (2018) tem 1.012 páginas e é dividido em 2 volumes: O Jumento Sedutor e o Palhaço Tetrafônico. O pesquisador Carlos Newton Junior, amigo, ex-aluno de Ariano e professor da Universidade Federal de Pernambuco, que teve participação ativa no processo de burilamento do romance, escreveu, em 2017, que o livro póstumo de Ariano Suassuna teria efeito de tsunami na literatura (*Diário de Pernambuco*).

O romance leva a mente leitora a formular aproximações espaciotemporais em princípio inconciliáveis, a entrelaçar, a construir e a partilhar efeitos de sentido que demandam múltiplas associações nas diferentes mídias constitutivas. Diante de tal complexidade, muitos leitores não conseguem enfrentar esse tsunami textual, que mobiliza, com extremo apuro técnico, múltiplas linguagens e mídias. A obra de Suassuna ultrapassa tanto a leitura limitada à mera decodificação de sinais gráficos, quanto a usual descrição conteudística que só enxerga o legível e se pauta em expectativas apriorísticas.

Partindo de uma investigação pautada na Intermidialidade, observou-se o quanto o *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* (2018), que começou a ser escrito e reescrito em 2014, pode ser compreendido como um texto seminal para explorar a prática intermidiática que vai desde a materialidade do livro físico, passando pela estrutura da narrativa, até a experiência da leitura que convoca.

Segundo o teórico Claus Clüver (2006), o termo “mídia” compreende todas as manifestações literárias, culturais, as representações do cotidiano e as artes. Essa posição do pesquisador permite pensar que muitos objetos de investigação que não são reconhecidos como arte podem e devem ser analisados sob um mesmo paradigma: os estudos intermidiáticos. Tal abordagem contribuiu para a compreensão do romance estudado, pois foi possível, a partir dela, construir sentidos para as diversas mídias, que habilmente amalgamadas, dialogam, de maneira nem sempre harmoniosa, no dentro/fora da narrativa. Antes de adentrarmos nessa inovadora tessitura literária é preciso entender o apreço de Suassuna por algumas mídias e suas criações artísticas.

Ariano Suassuna e as artes/mídias populares

Ariano Suassuna foi um artista que conviveu entre o mundo literário erudito e o mundo literário de cunho popular. O escritor afirma ter crescido lendo as histórias contidas nos diversos livros pertencentes à biblioteca da família como também cresceu ouvindo, vendo e lendo as histórias ficcionais contidas no Romanceiro Popular do Nordeste – a literatura de cordel. Em diversas entrevistas, aulas-espetáculos e ensaios o autor exprimia o seu envolvimento no Romanceiro Popular Nordestino. Em um de seus ensaios, o autor manifesta o quanto a literatura popular do Nordeste brasileiro é vigorosa, capaz de promover fortes abalos àqueles que costumam se nortear pela prática canônica que não enxerga a potência da produção nordestina:

E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos folhetos, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar esta minha afirmação. O Romanceiro medieval ibérico é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como a importantíssima manifestação literária que é, mas também apenas como coisa de museu, nas cátedras universitárias europeias. Nós, aqui no Brasil, temos à mão um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro Ibérico, um material que, se caísse, daqui a dois séculos, na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda a sua vida de estudos; e, apesar disso, por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro Popular do Nordeste é deixado de banda nos estudos literários do Brasil. (SUASSUNA, 2008, p. 152)

Segundo o autor, o Romanceiro Popular Nordestino é uma fonte inesgotável de estudo, mas justamente pela discriminação a que é submetido e por ser uma composição heteróclita incomum e complexa, poucos trabalhos são realizados a partir desse material. As próprias mídias constitutivas da obra, que incluem festas populares nordestinas e folhetos de cordel, são artes estigmatizadas e, portanto, quando estão presentes em uma obra literária, deixam de ser analisadas em sua potencialidade cultural e artística. Os estudos intermidiáticos propõem o rompimento dessas amarras, levando todas as artes, expressões artísticas e formas de materializações dessas produções a uma conjunção não hierárquica e, dessa forma, permite um diálogo constante entre elas num processo de iluminação mútua (cf. RIBAS, 2017).

Enfatizamos que o poeta paraibano usufruiu de um extenso universo literário, transitando, conforme afirmava, entre dois mundos – o erudito e o popular – considerados antagônicos. A bem-vinda assimetria desses dois vieses literários teceu a obra suassuniana, ajudando a construir um modo singular de escritura na qual ele aglutinou às artes legitimadas aquelas tidas como estigmatizadas. Pensar a construção literária de Suassuna é, de alguma forma, avaliar a potencialidade de uma obra híbrida, que mescla diversas artes/mídias de maneira inusitada, sem hierarquizá-las e sem valorizá-las pelo estatuto de fidelidade a um referencial *a priori* tido como matriz ou modelo.

Produções intermidiáticas

Detentor de habilidade técnica, aguçada sensibilidade literária e procedimentos inovadores de composição, Suassuna foi um artista cujos escritos se materializaram de forma ímpar. Publicou seus poemas de forma diferenciada, alguns iluminogravados. A

Iluminogravura foi um termo cunhado por Suassuna para nomear uma arte que combina a “iluminura medieval com modernos processos de gravação em papel” (FURTADO, 2000, p. 73). Primeiramente, Suassuna desenhava e escrevia o texto, tudo à mão, com nanquim sobre papel branco; depois produzia cópias dessa matriz em *off-set*; por fim, pintava, à mão, em guache e/ou óleo, cada cópia. Um processo bem minucioso no qual o artista uniu a composição estrutural das iluminuras medievais com o imaginário popular nordestino e seu modo de confeccionar as imagens-xilogravuras.

FIGURA 1 – Iluminura do Romance do Rei Arthur



Fonte: DANTAS, 2010, p. 5.

FIGURA 2 – Iluminogravura A Acauhan



Fonte: RODRIGUES, 2015, p. 46.

Esther Suassuna Simões, neta de Suassuna, realizou uma investigação minuciosa das iluminogravuras de seu avô. A abordagem intermediária permitiu que, dentre as diversas investigações desenvolvidas, fossem identificadas as aproximações entre as iluminogravuras e as iluminuras medievais. A pesquisadora estudou as imagens e as palavras que aparecem com frequência em seu objeto de estudo: os dois álbuns criados por Suassuna em iluminogravuras intitulados *Dez sonetos com mote alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*. Uma outra forma encontrada pelo poeta para materializar seus poemas, afastando-se do livro físico, como comumente ocorre, foi na mídia CD. Seus poemas foram musicados por Antônio Madureira, sob o título *A poesia viva de Ariano Suassuna*. Nesse CD, uma espécie de autobiografia

poética, o poeta declama 16 sonetos entremeados com um texto em prosa, numa elocução poética mista.

No teatro e na prosa, produziu histórias que puderam ser transpostas para o cinema, como o *Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes (2000) – inicialmente peça teatral (1955) – e o *Romance d'A pedra do reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), adaptado para minissérie televisiva produzida e dirigida Luiz Fernando Carvalho (2017), no projeto Quaderna. Suassuna construiu, ainda, uma narrativa cinematográfica no livro *O sedutor do sertão ou O grande golpe da mulher e da malvada* (1966), que por falta de verbas não pôde ser filmado. Nesta produção, o enredo é entremeadado por uma forte musicalidade, podendo ser visualmente lido pelo leitor ou apreciado como um musical de teatro. A ideia para o mote do enredo é extraída de uma passagem de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, para quem o livro é dedicado com o epíteto: um golpe para enriquecer contrabandando cachaça.

Posto isto, voltemos à compreensão intermediária do romance derradeiro. Como seu estilo é ofertar ao leitor formas diferenciadas de leitura, o *Romance de Dom Pantero* não seria diferente. Suassuna entrega para o leitor/espectador um livro físico que se faz peça teatral, roteiro cinematográfico, escrita e performance de um cordelista. A narrativa construída pelo autor não é a de um romance convencional, nem no que se refere à sua composição, nem ao que convoca como leitura. As páginas precisam ser percorridas em toda a sua extensão, os olhos do leitor se movimentam nas páginas “como se” (RAJEWSKY, 2012, p. 28) estivessem assistindo a um espetáculo teatral, circense ou performance cordelística. Cabe ressaltar que a intensa presença da mídia cordel – não somente analisado pelo viés intertextual, mas intermediário – altera a compreensão e o funcionamento do texto. A materialidade dos suportes e de todas as referências lítero-culturais e artístico-midiáticas constitutivas/transformadoras da obra “afetam a construção de sentido do romance” (MARTONI, 2018, p. 194).

Romance de Dom Pantero: uma produção intermediária

Lapidado durante trinta e três anos, índice equivalente ao tempo atribuído à vida de Cristo na Terra, o autor procurou criar uma obra síntese que abarcasse tanto as suas produções, quanto as de outros criadores; buscou entrelaçar artes e mídias elaborando uma espécie de montagem teatral e/ou filmica no universo de um livro físico. Segundo ele, o seu projeto literário, nesse romance derradeiro, era construir um texto que lançasse luz a outros escritores sobre essa

integração entre as artes e a literatura. Para isso, construiu o que denominou de “Ilumiara”. Esse termo foi criado pelo autor para designar os anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, *insculpidos* ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Cariris no sertão do Nordeste brasileiro, e que, como “A Pedra do Ingá”, na Paraíba, foram lugares de culto. Por isso, normalmente têm como núcleo uma Itaquiara, isto é, um Monólito-central, lavrado por baixos-relevos ou decorados por pinturas rupestres. Esses lugares de culto eram vistos por Suassuna como sagrados para esses povos, pois ali cultuavam seus deuses e serviam de locais para deixarem registradas suas artes, para marcar o legado de sua presença num local onde se encontrava a força criadora do povo.

Suassuna desejou erguer uma obra literária “como se” fosse essa Ilumiara dos índios Cariris, uma obra *insculpida*, como se sua escrita estivesse registrada em uma pedra e assim pudesse ser celebrada, abarcando diversas referências midiáticas, como apontam os estudos de Rajewsky (2012); ou seja, um texto que pudesse fazer referência às manifestações literárias e artísticas desde antes da “descoberta” do Novo Mundo até a contemporaneidade. Para Ariano Suassuna, a cultura e literatura brasileira devem manter sempre viva a arte de nossos ancestrais, sejam elas indígenas, africanas ou europeias.

Decifrando o enredo ou construindo sentidos?

A narrativa apresentada por Suassuna, como dito anteriormente, foi tecida de maneira diferenciada e antes de compreendermos a história narrada ou encenada no romance, faz-se necessário esclarecer alguns pontos que tangenciam a vida da *persona* Antero SAVEDRA com a vida de Ariano Suassuna (não só) ele mesmo. Como defensor da cultura popular, principalmente a nordestina, alocava em sua obra, de maneira magistral, a arte popular nordestina – cordel e as festas populares. Sendo também professor, ministrava aulas-espetáculo nas quais oferecia a seus alunos uma visão bem ampla daquilo que compreendia como sendo formas artísticas. Era um mestre que fazia questão de demonstrar que as nossas arte, cultura e literatura vêm muito antes da colonização. Ele defendia com veemência a força da arte dos ancestrais indígenas e africanos. Essas informações são importantes para o leitor captar algumas referências transformadas no romance, assim como a sua importância para o contexto literário brasileiro.

Dom Pantero é o narrador ficcional de um autor fictício criado por Ariano Suassuna, Antero SAVEDRA. Parece claro, no romance, que Antero SAVEDRA defende, com a mesma ênfase de Suassuna, a cultura

popular, como também divide com o autor fatos, trabalhos e graus de parentescos. A relação do escritor paraibano com seu pseudônimo (ou um eu autoficcionalizado) é nítida, se considerarmos que ambos possuem suas iniciais A.S.; e que seus irmãos (do personagem), chamados Auro, Adriel e Altino são, respectivamente, romancista, poeta e dramaturgo, assim como Suassuna. Ao mesmo tempo, podemos considerar tais obviedades, tal nitidez, como armadilha, despiste ou embuste. Algo que aponta para o que pode não ser. Tais emulações, ao contrário do que possam parecer, promovem a desconfiança quanto à “nítida” combinação; ainda mais em se tratando de um *modus operandi* que mistura e reescreve, em novo espaço e temporalidade, as midialidades constitutivas.

Através da *persona* Antero SAVEDRA, Suassuna permite que as futuras gerações conheçam parte do seu generoso legado. Fazendo parte das famílias SAVEDRA e SCHABINO, o autor ficcional constrói seu romance deixando as referências de todos os escritores que fizeram parte de sua formação intelectual e encontramos presentes, nos nomes bem-humoradamente hibridizados: Rafael Sabatini SAVEDRA, Augusto Schabino dos Anjos, Severino Cesário SAVEDRA, Miguel de Cervantes Schabino de SAVEDRA, Frederico SAVEDRA Nietzsche e assim por diante. Essas combinações (cf. RAJEWSKY, 2012) demonstram como se constituiu a vida literária de Suassuna, na mescla do pretensamente inconciliável: escritores eruditos e populares, entre as vozes (des)autorizadas.

Dessa forma, a narrativa modelada de acordo com o “Evangelho de São Lucas, dos Atos dos Apóstolos e das Epístolas de São Paulo” (SUASSUNA, 2017, p. 50) e escrita “em romance” (SUASSUNA, 2017, p. 23) anuncia um novo modo de escritura e leitura para o romance brasileiro. Um fazer literário ainda não experienciado pelo leitor e que poderá ter sua proposta compreendida ou não – por isso ressaltamos a contribuição dos estudos intermidiáticos para o entendimento/construção da narrativa, analisando a gênese das misturas. Ao apresentar o romance em forma de epístolas, Suassuna já aponta o quão diferenciada é a sua obra, pois insere essa mídia como uma das formas de materializar seus escritos. Sabendo que São Lucas narrou as ações e os acontecimentos relacionados a Jesus Cristo e, nos Atos dos apóstolos, relatou o início da igreja e a expansão do Evangelho, e São Paulo anunciou um Novo Tempo para a humanidade, apontando um caminho a ser seguido através das epístolas destinadas às comunidades às quais ajudou a construir, podemos associar esse modo de escrita à de Suassuna.

Tomando como base os escritos de São Lucas e São Paulo, Antero SAVEDRA narra sua história dentro de histórias, trazendo inclusive a

formação da literatura e da cultura brasileiras através de cartas enviadas aos Nobres Cavaleiros e Belas Damas da Pedra do Reino. Mas seu teor percorre um outro viés, o apocalíptico, em sua derivação do grego *apokálypsis* que remonta à revelação (cf. CUNHA, 1982, p. 58). Essa “revelação” profânica/epifânica, assim como as visões de São João Evangelista no último livro do Novo Testamento, anunciam um Novo-Tempo para a ficção brasileira, relatando, na tessitura da narrativa e das imagens apresentadas, qual a direção a ser seguida para se (re)construir uma Literatura Brasileira que valorize a cultura popular com sua hibridação criativa elevada à máxima potência.

Assim, o *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* conta a história do escritor Antero Savedra sob a máscara do personagem Dom Pantero, um escritor frustrado que recebeu uma missão de seu tio, mestre e padrinho, Antero Schabino, para escrever um romance sonhado, mas não concretizado. Para conseguir cumprir a sua missão, Dom Pantero pretende reunir os manuscritos de seus irmãos Auro, Altino e Adriel. Crê que se conseguir escrever uma obra com os textos de seus irmãos ele terá alcançado o mais alto nível entre os escritores, talvez até mais que Cervantes. Obsedado por esse sonho e acreditando que seus relatos biográficos ajudarão na construção desse romance, ele narra fatos de sua vida por meio de cartas que poderão esclarecer seu sonho. Considerando-se um profeta, com visões confusas e enigmáticas, ele pensa que tais premonições serão capazes de ajudá-lo a erguer a sua *Ilumiara* em forma de romance.

No primeiro livro, escreve à maneira de um roteiro para que o leitor conheça os motivos os quais o levaram a construir o Simpósio Quaterna, uma aula-espetaculosa narrada e encenada no segundo livro *O Palhaço Tetrafônico*, no qual atuaria como mestre e palhaço – sonho realizado. Esse simpósio estava marcado para acontecer no dia 9 de outubro de 2000 na cidade de Taperoá, na Paraíba, mas quase precisou ser adiado por causa do assassinato de uma menina de 12 anos – na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição –, que abalou todos os moradores da pequena cidade de Taperoá, inclusive Dom Pantero, que havia retornado a essa cidade para realizar o seu sonhado simpósio. No segundo livro, *O Palhaço Tetrafônico* se torna uma aula-espetaculosa servindo tanto para deixar registradas as intenções de Dom Pantero em relação à sua defesa da arte, cultura e literatura brasileiras, quanto para refletir sobre as duras condições por que passa a humanidade, principalmente para aqueles que pertencem “ao povo pobre do Brasil real” (SUASSUNA, 2017, p. 523) – inclusive a mãe da menina Patrícia, que desde muito cedo sofria com a dura realidade de sua vida.

Antero Savedra, ao narrar sua caminhada pela estrada da vida e pelo palco do mundo, mostra a sua atuação como poeta e palhaço, unindo o erudito ao popular. Não se trata de uma narrativa com começo, meio e fim ou de uma história inacabada deixando o leitor à procura de um final. A obra é enigmática, hermética, necessita de um leitor-espectador-ouvinte capaz de percebê-la de maneira sinestésica, na qual as atuações dos sentidos farão toda a diferença para a compreensão dessa construção literária, atuação muito semelhante às percepções sensitivas do cordel – visão e audição em conjunto permitem um contato mais amplo com as múltiplas camadas textuais e as misturas inter e intra midiáticas.

Composição intermediática do romance

O mundo multimidiático tem oferecido ao leitor uma multiplicidade de linguagens. As conexões estabelecidas entre um texto e outro requerem um leitor ativo e participativo, disposto a acessar as mídias inter-relacionadas, inclusive as digitais. Na internet, os diversos *links* e “janelas” disponibilizadas para a compreensão dessas composições oferecem ao leitor informações para elucidar ou até mesmo ampliar o significado dessa configuração textual. O receptor pode navegar por espaços outros, não somente a linguagem escrita que se encontra diante de seus olhos. Segundo Gláucia Guimarães e Maria Cristina Ribas (2016, p. 167), “a articulação de linguagens produz novos textos e incita novas leituras [...]. É necessário considerar a constituição multimidiática das práticas sociais de leitura e de produção desses textos (multimidiáticos) na sociedade contemporânea, pois elas revelam outra cultura, outra forma de ler, ser e estar na sociedade”.

O *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* percorre uma trajetória muito similar aos textos multimidiáticos e hipertextos. A todo instante o romance convida o leitor/ouvinte/espectador a articular linguagens literárias, artísticas, teatrais e cinematográficas. Através da imaginação, o interlocutor adentra em um ambiente circense, teatral, musical, dançarino. O receptor pode percorrer a narrativa da maneira que melhor lhe convier, não necessariamente de modo linear. Se o receptor não conseguir conceber esses espaços e fazer associações, dificilmente conseguirá alcançar a potencialidade da obra, permanecerá na superficialidade.

Nomeado pelo autor como sendo uma autobiografia musical, dançarina, poética, teatral e vídeo-cinematográfica, observa-se uma nova mídia a ser constituída a partir de combinações intermediáticas. Segundo Rajewsky (2012), a combinação intermediática ocorre

quando uma mídia se combina com outra, formando uma terceira: é o caso do cordel, da ópera, do cinema, do teatro e de todas as mídias que compõem o romance. Trata-se do diálogo entre mídias. Uma determinada mídia traz dentro de si outras mídias. Grande parte dos produtos culturais, desde as danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos eletrônicos digitais, estariam nessa categoria. Dessa forma, mídias individuais (RAJEWSKY, 2012, p. 70) como o cordel, o teatro, a música, a dança entre outras, se combinam e formam uma outra mídia que não é a de um romance convencional. Entrelaçando diversas mídias, Suassuna ergue o seu castelo-literário fluido, abalando os postos fixos do leitor/espectador/ouvinte/cantador, leigos e especialistas.

A intermedialidade do romance é tão intensa que antes mesmo de adentrar na leitura/apreciação da obra, o/a leitor/a é convidado/a a utilizar o celular para visualizar o QRcode ou o computador para digitar a URL do filme *A Ilumiara*, no qual esse/a leitor/a, agora espectador, é direcionado/a a um filme-documentário com trechos da aula-espetáculo de Suassuna, apresentação de algumas *Ilumiaras* construídas pelo autor e a escultura, segundo ele, construída pelos ancestrais nativos. Toda essa mídia filmica é uma espécie de reconhecimento do autor em relação às artes brasileiras. São mídias artísticas, mídia *lato sensu* e *stricto sensu* em conexão (RIBAS, 2007, p. 2879).

De fato, Suassuna reuniu diversas mídias em uma composição heteróclita, promovendo um resultado impactante. Quem estiver lendo, ao se deparar com a narrativa, desenvolve a sensação de estar assistindo a uma peça teatral e/ou a uma mídia filmica, pois os paratextos inseridos pelo autor são também midialidades constitutivas, com as quais possui estreita relação. São informações – pistas e despistes – anunciadas como guias ou chaves de leitura, como, por exemplo: a apresentação do que é a *Ilumiara*, quem é Dom Pantero, como são formadas as imagens a partir da Chave das ilustrações, a nota sobre a tipografia armorial e a advertência ao leitor sobre o conteúdo a ser encontrado. Nesse sentido, há quase um manual de como adentrar naquele universo, como caminhar em sendeiros que se bifurcam e superpõem numa torrente enlouquecedora.

Quando o leitor se depara com o *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* percebe, logo no primeiro contato físico, algo diferente de outros tantos romances. A narrativa-diálogo vem guardada dentro de um box no qual a capa apresenta desenhos da pintura rupestre e ilustrações baseadas nas *insculpturas* de baixo relevo das itaquatiaras nordestinas. A materialidade do suporte é inseparável da construção de sentido. Sem considerar o entrelace de tantas midialidades,

essa configuração textual intermediática não entraria no campo de investigação e assim deixaria de demonstrar toda a sua potencialidade dentro da obra em análise, bem como o próprio resgate cultural envolvidos nesses elementos.

FIGURA 3 – Capa do romance



Legenda: (a) – capa da caixa do romance;
(b) – capa do primeiro volume do romance

Fonte: SUASSUNA, 2017.

A capa dos volumes, além dessas referências, evoca a arte colorida das xilogravuras – desenhos em que a perspectiva não explora a bidimensionalidade, mas a distribui de forma plana, com alteração dos tamanhos dos elementos constituintes dos desenhos, com resultado “como se” fosse medieval. Trata-se da técnica de fazer gravuras em relevo sobre madeira, obtendo a estampa através desse procedimento. Ao abrir o livro, logo na primeira página, há uma ilustração que remete, através do conceito das referências midiáticas – a capacidade de uma mídia evocar, dentro da sua construção, uma outra mídia; seria o “como se” (RAJEWSKY, 2012, p. 28) – fosse a Pedra do Ingá. Por meio da ilustração, toma-se conhecimento dessa estrutura rochosa em baixo relevo insculpida pelos indígenas Cariris da Paraíba.

FIGURA 4 – Representação da Pedra do Ingá



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 1.

No decorrer de toda a narrativa as indicações sobre as referências às pinturas rupestres e às *insculturas* dos ancestrais ameríndios são observadas. O autor não permite que o leitor-ouvinte-espectador se desvie delas, pois, além das páginas do livro integrarem essa estrutura, elas aparecem nas páginas da narrativa.

FIGURA 5 – Desenhos da Pedra do Ingá e da Pintura rupestre



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 240.

Adentrando mais as páginas ainda se encontram indicações das esculturas barrocas nas imagens feitas a partir da técnica da *estilogravura* – denominação criada pelo autor para as gravuras realizadas à mão com ponta de metal sobre papel – variação da mídia desenho

(RODRIGUES, 2015, p. 18) presente em toda a extensão do livro. As páginas apresentam imagens que ora fazem referências às pinturas rupestres, ora às *insculturas*, ora às xilogravuras.

FIGURA 6 – Estilogravura



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 858.

Outro diálogo dentro de sua própria produção é a presença daquele CD lançado por Suassuna e intitulado *A poesia viva de Ariano Suassuna*, que oferece ao leitor uma referência intramidiática de sua obra. Antes de cantá-los há um texto em prosa “como se” fosse o mote da poesia. Essa mesma construção é mencionada em algumas partes do romance: “Abertura plagiada, deturpada, falsificada e reversa – com mote recorrente de Manuel Bandeira” (SUASSUNA, 2017, p. 29), “A Estrada – com mote de Augusto dos Anjos” (SUASSUNA, 2017, p. 69). Após o mote, segue-se a poesia cantada com indicação da música. Esse tipo de referência midiática encontra-se em algumas partes de sua narrativa/diálogo:

Para Eliza (soneto com Estrambote-alexandrino reiterativo. A ser recitado ao som de “Pour Elise”, de Beethoven, cuja partitura foi encontrada em 1865).

Oh, Romã-do-pomar, relva, esmeralda, olhos de ouro e de azul – minha Alazã! Ária em corda do Sol, fruto de prata, meu Chão e meu Anel – luz da Manhã!

Oh meu sono, meu sangue, Dom, coragem, Água das pedras, Rosa Belveder! Meu Candieiro aceso da Miragem, meu Mito e meu poder – minha Mulher!

Dizem que tudo passa e o Tempo duro tudo esfrela: o Sangue há de morrer! Mas quando a luz me diz que este Ouro puro se acaba por finir e corromper, meu Sangue ferve, contra a Maldição, que há de pulsar Amor na escuridão,

– pulsar o nosso Amor até na Escuridão! (SUASSUNA, 2017, p. 46)

Todo o romance é construído sob a interferência da música, a constante presença da poesia evoca essa musicalidade do romance. Outra tessela desse mosaico artístico-midiático é a presença do teatro e do circo. Como o próprio título da obra já anuncia, o enredo é concebido em um palco, não físico, mas representado pelo mundo. Suassuna, enquanto professor, ministrava aulas-espetáculo. No palco, o escritor ora se apresentava como um contador de histórias, ora como um apresentador circense, este último um aspecto muito próximo aos cantadores. Esse é um dos dados da sua vida que se desloca para a narrativa. Um dos narradores apresenta esse espetáculo dentro de um livro físico. E, entre histórias, causos e canções a narrativa/diálogo acontece.

ANTERO SAVEDRA: Pois bem: obsedado pelo Palco, vivo pela Estrada em busca de Deus, do Santo Graal e do “*Sonho impossível*” de Liza Reis; e este Castelo-de-Cartas-Espetaculosas foi composto nos moldes do Evangelho de São Lucas, dos Atos dos Apóstolos e das Epístolas de São Paulo; com base nas minhas “Memórias”, nas “Saídas” ligadas às “Aulas-Espetaculosas”, na “paixão” de Quaderna e nos anais do Simpósio Quaderna, instaurado em Taperoá, a 9 de Outubro de 2000. Por isso deve se apresentar como um Diálogo, no qual os interlocutores aparecem sob o comando de Dom Pantero do Espírito Santo. No conjunto, fundindo-se, nele, Encenação e Narrativa, forma uma espécie de Romance-de-Epopeia-Lírica, de Espetáculo-de-Circo ou de grande Peça-de-Teatro, na qual Dom Paribo Sallemas, Dom Pancrácio Cavalcanti e Dom Porfirio de Albuquerque integram comigo o grupo de Narradores principais (pois Altino, Auro e Adriel, mais do que Narradores são Personagens que, tendo já morrido, tiveram a encarná-los, no Circo-Teatro Savedra, 3 melhores Atores que compareceram ao Simpósio). (SUASSUNA, 2017, p. 50)

O teatro e o circo se materializam na narrativa. Dom Pantero revela em algumas descrições como era composto o Circo-Teatro Savedra:

Eu passara a contar com os Arquitetos, Escultores, Cenógrafos, Figurinistas, Mágicos, Atores, Malabaristas, Tapeceiros, Pintores, Músicos, Câmeras, Iluminadores e Dançarinos que me ajudavam no Espetáculo; e também, é claro, com os apetrechos por

meio dos quais tomava posição diante da Vida: a coroa-de-flandre de Rei-de-Teatro; a máscara-pintada de Mestre, Palhaço e Velho-de-Pastoril; a canhestro Viola e a rude Rabeca de Posto-de-Feira; a turva samarra de Profeta-de-Sacristia; e a Lanterna Mago-Iconoscopia com a qual, na Tela, projetavam as imagens do nosso Circo-Teatro musical, dançarino, metafísico, religioso, político e video-cinematográfico. (SUASSUNA, 2017, p. 536)

Depois disso pode ser observado como os artistas se apresentavam:

porque ali, pendurados em cordas, estavam os Atores e Bailarinos do Grupo Arraial: pareciam Espanalhos, fantasmas ou enforcados que, pelo impulso do vento e dos calcanhares empurrados na parede, dançassem um simulacro da pobre tragédia do Homem. (SUASSUNA, 2017, p. 544)

Algumas descrições realizadas pelo narrador inserem o leitor na ambiência de um bastidor de teatro num duplo “como se”: à maneira do coro das tragédias gregas e no modo câmera de filmagem mostrando os minutos anteriores à entrada no palco:

A cortina só se abria daí a momentos; por enquanto, vibrava somente, no interior do Teatro, aquela atmosfera que precede sua abertura; aquela tensão que, como Encenador, eu conhecia demais e era tanto mais fascinadora porquanto, também afetados por ela, Músicos, Atores e Dançarinos circulavam pelo Palco e nos Corredores, repetindo falas, frases musicais ou passos de dança por trás do Pano fechado. (SUASSUNA, 2017, p. 619)

Outras, colocam o leitor diante de uma pintura – a picturalidade do texto literário em seus vários graus de saturação –, apreciando o quadro que surge a partir das descrições do narrador.

Enquanto seguia pela Estrada-Real em direção ao Panati, ainda ia encontrando uma ou outra pessoa que caminhava em sentido contrário ao meu – Mulheres vestidas de farrapos de Chita ou Homens envolvidos em pano grosseiro e gastos pedaços de Couro. Pareciam todos meio irreais dentro de manchas de Sol – esboços envelhecidos e mal-terminados do Ser-humano, como se fossem desbotados. Aquarelas anotadas de passagem para um Quadro que nunca seria feito. Pareciam formar um pequeno Rebanho mal-arrumado, cujas Reses – pouca, dispersas e desgarradas – errassem por ali, tangidas em direção ao Caos pela ventania seca da Morte. (SUASSUNA, 2017, p. 277)

Convém destacar as referências que o narrador faz em relação às passagens Bíblicas. Dentre as citações, uma se assemelha à profecia de Daniel, capítulo 7. Nessa passagem, o profeta narra um sonho e as visões que surgiram em seu espírito:

Via, no transcurso de minha visão noturna, os quatro ventos do céu precipitarem-se sobre o Grande Mar. Surgiram das águas quatro grandes animais, diferentes uns dos outros. O primeiro parecia-se com um leão, mas tinha asas de águia. Enquanto o olhava, suas asas foram-lhe arrancadas, foi levantado da terra e erguido sobre seus pés como um homem, e um coração humano lhe foi dado. Apareceu em seguida outro animal semelhante a um urso; erguia-se sobre um lado e tinha à boca, entre seus dentes, três costelas [...]. Continuei a olhar até o momento em que foram colocados os tronos e um ancião chegou e se sentou. Brancas como a neve eram suas vestes, e tal era sua cabeleira; seu trono era feito de chamas, com rodas de fogo ardente. [...] Olhando sempre a visão noturna, vi um ser semelhante ao filho do homem, vir sobre as nuvens do céu: dirigiu-se para o lado do ancião, diante de quem foi conduzido. A ele foram dados império, glória e realeza, e todos os povos, todas as nações e os povos de todas as línguas serviram-no. Seu domínio será eterno; nunca cessará e o seu reino jamais será destruído. (DANIEL 7: 2-14)

O mesmo tom enigmático e profético, entre o respeito e a caricatura, pode ser percebido em uma das visões de Dom Pantero sob o sol do sertão:

No momento em que ouvi este Soneto (que me chegava como que recitado, no sonho), os Lajedos pareciam alumiados pelo Sol, mas o resto do Anfiteatro estava mergulhado em trevas. Sobre a Itaquiara pairava um enorme Pássaro – O Encourado, talvez – com as grandes Asas espalmadas contra o Céu. E, amarrado à Pedra, um Homem, um Velho, chorava desoladamente, com os cotovelos apoiados sobre os joelhos e as mãos tapando o rosto. Seria por causa do Abutre? Por causa do Crime, do Pecado e do Sonho perdido? [...] Ao som delas aparecia um Anjo-Abrasador que perguntava: – Por que chora este Homem? Alguém respondia: – Chora por causa da Morte, do Sofrimento, do Mal e do Pecado. [...] Aí o Sol, rompendo Nuvens cor-de-chumbo, aclarava o Céu e eu via, não só um grande Trono, mas, sobretudo, Aquele-que-no-trono-se-assentava. Um cheiro embriagador – o cheiro de um Juremal, de madrugada – começou a encantar tudo, impregnando até o som da Música, cujo ritmo se tornava cada vez mais galopado. Abriam-se Livros – um em especial,

O Livro da Estrada, O Livro da Vida. Tinham-se rompido as cadeias que amarravam o Homem. A Terrível, a Besta e o Encourado tinham desaparecido e em lugar deles surgiam o Cervo, a Corça e o Gavião, pois fora estabelecido o Reino-do-Sol. (SUASSUNA, 2017, p. 73-75)

Assim como Daniel, Dom Pantero, no modo profeta, precisa decifrar as visões noturnas que surgem em seus sonhos – como se fossem previsões já escritas e não ditas – para estabelecer um Novo Tempo para a cultura, para arte e para a Literatura Brasileira. Em outro momento, outra referência bíblica é transcrita com palavras muito próximas às que aparecem em Mateus, 5, 27-28; 43-44:

São Mateus Schabino de Savedra

“Ouvistes que foi dito aos antigos: ‘Não cometerás adultério’. Eu, porém, vos digo: ‘Todo aquele que lançar um olhar de cobiça para uma Mulher, já adulterou com ela em seu coração’. Tendes ouvido o que foi dito: ‘Amarás o teu próximo e odiarás o teu inimigo’. Eu, porém, vos digo: ‘Amais vossos inimigos, fazei bem aos que vos odeiam, orai pelos que vos perseguem e vos maltratam’”. (SUASSUNA, 2017, p. 468)

Dessa forma, Suassuna trouxe para dentro de seu romance algo ainda não visto. Encontrar uma confluência de artes no cinema, no teatro, na ópera não nos causa espanto, pois essas mídias permitem esses diálogos, mas trazer essa abordagem para dentro de um livro e transformá-lo em um palco literário é inusitado, inovador; e provoca efeitos de encantamento, estranhamento, desconfiança. A aula-espetáculo apresentada pelo autor se materializa em um livro com todas as mídias, incluindo o cordel, que compunham essas aulas quando apresentadas oral e performaticamente pelo escritor. Suassuna “recria” (CLÜVER, 2006, p. 12) essa aula-espetáculo na mídia verbal. Para que outros leitores não se confundissem e se certificassem do modo como deveria ser compreendida a sua obra, Antero Savedra incluiu nelas vídeos para direcionar o entendimento da mesma:

De tal qualquer maneira – e fossem quais fossem as confusões e incompreensões que tal fato iria causar –, nosso Mestre terminou optando por incluir vídeos aqui porque somente com eles ficaria evidenciado o caráter musical, poético, dançarino, teatral e vídeo-cinematográfico¹ d'A Ilumiara. (SUASSUNA, 2017, p. 97)

¹ A letra maiúscula na palavra cinematográfico imprime o caráter de ser um cinema-grafado.

A investigação das mídias que compõem a obra não se encerra nesta análise, ainda há muitas que precisam ser identificadas e outras que são alusões, não apresentam nitidez e promovem alguma transformação. É essencial, no entanto, que se dê ênfase na mídia cordel. Reconhecer o cordel no contexto da narrativa não somente com um efeito intertextual, mas como uma mistura de mídias que altera a composição do romance, promovendo outros efeitos de sentido. As fontes populares estão presentes nos textos de Suassuna. O autor sempre teve o cuidado de inseri-las nos seus projetos literários com a preponderância da fonte popular, que subjuga e subverte a fonte erudita, valorizando-a, porém, superpondo-se a ela. Diante disso, apresentamos, ainda que de forma sucinta, a mídia cordel como uma das tesselas do romance.

A presença do cordel na composição do romance

O *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*, embora seja uma narrativa em prosa, apresenta semelhanças com a narrativa em versos dos cantadores nordestinos. É possível afirmar que Suassuna escreveu um folheto em prosa pelos seguintes motivos: 1) a própria transposição dos cordéis inseridos na narrativa é escrita em prosa; 2) muitas das histórias inseridas no romance são semelhantes às da tradição oral; 3) parte da estrutura intermediária do folheto para criar ambiente e dar autenticidade à obra; 4) articula e entrelaça histórias como fazem os poetas populares. Com isso, algumas estruturas do folheto, desde o momento da escrita do poeta popular até a sua venda nas feiras, produzem efeitos de sentido no texto que ultrapassam os limites hermenêuticos.

Destacamos os títulos dos romances de Suassuna que muito se aproximam das histórias dos folhetos. O autor segue o mesmo estilo dos poetas populares, empregando títulos extensos que quase resumem a história ou, então, romances que possuem seu nome relacionado aos seus protagonistas. Ao ler os títulos dos seus romances, inspirados em protótipos do cordel, o leitor é convidado a adentrar nessa ambiência cordelística.

A história do amor de Fernando e Isaura (1956), *O sedutor do sertão* ou *O grande golpe da malvada* (1966), *A história d'o rei degolado nas caatingas do Sertão: ao sol da Onça Caetana* (1975), *Romance da Pedra do Reino* e *o Príncipe do Sangue do vai-e-volta* (1970), *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* (2014) são títulos dos romances do autor que se aproximam dos títulos de folhetos como *O dinheiro ou o testamento do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros, *Romance do príncipe*

que veio ao mundo sem ter nascido, de João Martins de Athaide, *O amor fingido ou história de Cléia e Eremberg*, de João Lucas Evangelista.

Nas palavras de Mark Curran (1973, p. 14),

em geral, a primeira página (do folheto) repete o título do poema, mas em forma mais comprida do que na capa. Por exemplo, na capa aparece 'Os martírios da Ceguinha' que, dentro, é aumentado para 'Os Martírios da Ceguinha e os Três Monstros Cruéis', poema de Manoel Camilo dos Santos, Campina Grande, 1980.

Suassuna emula esse modo de titulação ao elaborar para cada capítulo dos volumes a mesma técnica dos poetas populares, como apropriação de um legado medieval, descrita por Curran. Os capítulos contêm uma "capa" com um título curto e outra "capa", após uma espécie de introdução da história, um outro título mais extenso, a saber: "O protagonista insano" e depois "O protagonista insano e o circo do seu castelo"; "O antagonista possesso" mais adiante "O antagonista possesso na Estrada do Descaminho"; "O chabino desamado", logo a seguir "O chabino desamado nas trilhas da Besta Fouva"; "A trupe errante da estrada" seguido de "A trupe errante da estrada e um amor desventuroso". A mesma construção ocorre no segundo volume do romance.

Outra referência intermediária que tangencia o romance é sua aproximação do narrador com o poeta popular. Em sua ação performática, o cordelista articula diferentes mídias: sua voz, por meio da qual a história se materializa; a música, presente no canto; e a dramatização, nos gestos produzidos, no modo como segura os folhetos ou os recita de memória. Essas mídias, em uníssono, encantam o público, que interage aplaudindo os espetáculos. Era através de aplausos da plateia que Dom Pantero queria ser agraciado:

Eu já era ligado ao Palco e ao Circo, como Encenador – condição em que pudera avaliar: a Comédia ganhava muito mais aplausos do Público do que a Poesia. Mas queria ser também Ator, porque não me conformava em ficar escondido nos bastidores do Teatro quando encenávamos nossos Espetáculos: queria ganhar, em cena aberta, aplausos que, já Velho, me compensassem da minha infância dura, sangrenta e atormentada, assim como do anonimato em que vivera como jovem e como adulto. (SUASSUNA, 2017, p. 91)

Suassuna, no *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*, apresenta um caminho similar a uma das ações performáticas realizada pela Literatura de Cordel. No cordel, o cantador/contador materializa a história através de sua voz, ou o próprio leitor produz esse

efeito de recepção ao ler o folheto. No romance, a voz do narrador salta do livro através da leitura realizada e é performatizada pelo leitor através de seu corpo. A presença da voz do narrador adaptada em um texto, “como se” fosse uma peça teatral, promove no receptor uma sensação de estar diante de uma ação performática do narrador, pois as falas desse narrador, através das mídias que as envolvem, projetam no leitor o imaginário performático dos cantadores nordestinos. Dom Pantero, no decorrer da narrativa, descreve como deve ser imaginada esta grande obra que está sendo escrita: *A Ilumiara*.

A tais versos, segue-se a Invocação, no caso um Martelo-Agalopado, à guisa de Abertura na Chave-do-Sol. Alguns integrantes do Coro empunham, ao Sol, a sagrada Rabeviola que viemos herdando, por aí, de Folhetistas, Bandarras, Profetas e Cantadores. E entoam, ao Sol, na solfa que Antônio Madureira e Tonheta Meia-Garrafa escolheram para nós entre as toadas dos Violeiros, o seguinte Martelo, composto em 1972. (SUASSUNA, 2017, p. 82)

Diante de tais referências à Literatura de Cordel, o leitor é inserido no ambiente performático da cantoria e da dramatização. Em seguida, o narrador indica que a invocação se dará com uma abertura ao som da viola, ou seja, uma descrição “como se” fosse a apresentação de uma toada realizada pelo cantador ao recitar seus poemas ou versos.

Cabe destacar que no *Romance de Dom Pantero* Suassuna demonstra não somente o viés verbal da Literatura de Cordel, inserindo imagens semelhantes às xilogravuras, como também as releituras dessas imagens, as quais funcionam como parte integrante dos folhetos.

Na passagem da narrativa, quando Dom Pantero elabora uma releitura do folheto de João Martins de Athaide, que conta a História de Romeu e Julieta, o autor insere xilogravuras de J. Borges para ilustrar partes da narrativa, assim como fazem as capas dos folhetos. Isso é comprovado no momento em que Antero Romeu Montéquio Savedra vai ao encontro de Liza Julieta Villoa Capuleto e a beija: “existe, só, um remédio pr’atenuar o pudor: é repertirmos o beijo, agora com mais calor! (Beija-a novamente)” (SUASSUNA, 2017, p. 412). E então Suassuna insere uma xilogravura de J. Borges:

FIGURA 7 – Xilogravura Romeu Montéquio e Julieta Capuleto



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 412.

Diversas outras imagens são apresentadas no romance, convidando o leitor a construir sentidos dentro do contexto da narrativa. As investigações, a partir dos estudos intermediáticos, possibilitaram ampliar o significado da obra, não se restringindo aos indícios somente de uma leitura hermenêutica. Assim, a narrativa percorre um caminho ainda não realizado, abrindo caminhos para novas visões interpretativas de textos literários. Como afirma Ricardo Carrero (*apud* SUASSUNA, 2017, s/p),

aqui o leitor não é apenas um leitor, é muito mais do que isso, é leitor, participante e espectador, o que revoluciona toda a prosa brasileira, desde seus textos mais tradicionais e conservadores, passando pelas vanguardas, até o caminho pronto, a nos indicar o verdadeiro e definitivo destino da ficção nacional.

Diante disso, a textualidade do livro, isto é, a materialidade dos meios, é um composto heteróclito de mídias. É nesse espaço intermediático que o leitor é convidado a entrar, vasculhar, se achar e se perder, descobrindo a potência das hibridações constitutivas, o que contribui para a percepção – captação e interpretação – das partes e (talvez) do todo.

Considerações finais

Retomando a epígrafe, o *Romance de Dom Pantero* convida o leitor a todo momento levantar a cabeça em um constante fluxo de ideias,

excitações e associações. Tais inquietações são causadas pelo modo como o autor estruturou sua narrativa. Em virtude dessa rede complexa, os estudos intermediários mostraram-se fundamentais para a construção de sentidos da narrativa, convocando o leitor a perceber os silêncios, os vazios, e a construir os nexos possíveis entre a Literatura de Cordel e os poetas populares nordestinos com as artes e literaturas de poetas e artistas eruditos sem as habituais rotulação e/ou hierarquizações. Por meio da Literatura de Cordel, Suassuna trouxe a lume um Sertão mágico, (re)feito de mitos, heróis e anti-heróis, cavaleiros transfigurados em reis e príncipes, e o alocou dentro do seu reino encantado que não omite a dor e o desespero. Um Sertão que em sendo aridez e morte, atravessa o topograficamente desértico e finito, sem perder o extremamente fértil em termos de experiência de vida e criação poética.

Assim sendo, obras produzidas como as de Suassuna revitalizam, revigoram, retomam o cordel e outras artes, como arte literária, cultural e intermediárias e só tendem a aumentar as reflexões proporcionadas aos estudos da Literatura Brasileira, contribuindo para que o cidadão brasileiro expanda sua visão crítica a respeito das manifestações culturais e artísticas que não são comumente encontradas, ou não investigadas de maneira satisfatória, nos manuais literários. Conforme partilhamos neste estudo, o acervo deixado por Suassuna, as suas poesias, os seus textos teatrais e seus romances precisam ser investigados e explorados para que possam compor com mais intensidade os estudos literários brasileiros, assim como as investigações relacionadas ao cordel também precisam ser intensificadas para que consigamos, sendo parte do **Brasil Oficial**, dar voz e vez ao **Brasil Real** como tanto reivindicou Suassuna.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BÍBLIA. A. T. Gênesis. *Bíblia Sagrada*. 34^a ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1982.
- CLÜVER, Claus. Inter textos, inter artes, inter media. *Aletria*. Minas Gerais, v. 14, n. 2, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em: 30 maio. 2024.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós*. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em: 30 maio 2024.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico Nova Fronteira de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CURRAN, Mark. *Literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.
- DANTAS, Bárbara. Drôleries: figuras marginais em manuscritos da Baixa Idade Média. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-ES, 8., 2010, Vitória, ES. *Anais... História Política em debate: linguagens, conceitos, ideologias*. Vitória: GM Gráfica e Editora, 2010. Disponível em: <https://www.barbaradantas.com/post/os-caprichos-de-goya>. Acesso em: 23 jan. 2022.
- FURTADO, C. et al. Inédito, manuscritos, iluminogravuras: Ariano Suassuna. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 10, p. 73-93, 2000. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Ariano-Suassuna>. Acesso em: 19 jan. 2021.
- GUIMARÃES, Glaucia; RIBAS, Maria Cristina C. Literatura infantil na sociedade multimidiática. *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*. Brasília, n. 47, p. 185-202, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10097>. Acesso em: 30 maio. 2024.
- MARTONI, Alex Sandro. Fausto, de Goethe a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática. *Scripta Uniandrade*. [S.l.], v. 16, n. 3, p. 192-215, 2018. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1053>. Acesso em: 30 maio. 2024.
- RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira. *Intermedialidade e estudos interarte: desafios da contemporaneidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-46.

RIBAS, Maria Cristina C. Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midial. *Anais da ABRALIC*, 2017. p. 2878-2885. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522196085.pdf. Acesso em: 16 nov. 2020.

RIBAS, Maria Cristina C. Momento incorpóreo e leitura sinestésica. In: DINIZ, Thaís Flores N.; MARTNI, Alex; RIBAS, Maria Cristina C. (Orgs.) *Estudos de Intermidialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: CRV, 2022. Coleção PPLIN Presente, vol. 3. p.29-50.

RODRIGUES, Daniela Carneiro Libânio. *A arte segundo Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial*. 2015. 114f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SIMÕES, Esther Suassuna. *A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna*. 2016. 166f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SUASSUNA, Ariano. O teatro, o circo e eu, 1977. In: NEWTON JR. Carlos. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 209-212.

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

DA RUÍNA DO ESPLENDOR AO RETORNO MALEFADADO: FAMÍLIAS DESENRAIZADAS POR UM IMPÉRIO DERROTADO

Suzana Costa da Silva

Os romances *O esplendor de Portugal* (1997), de António Lobo Antunes, e *O retorno* (2002), de Dulce Maria Cardoso, demarcam as ruínas estabelecidas por um momento histórico, a independência das colônias portuguesas em África, responsável pelo deslocamento de milhares de pessoas em sentido contrário ao das navegações durante os séculos XV e XVI.

Os sujeitos desse tempo são marcados pela fragmentação e pelo desencanto com a metrópole que mal os acolhe quando retornam de países como, por exemplo, Angola, referenciado nas duas obras. Sujeitos silenciados pela história do regresso, nos romances, narram as próprias vivências, sobretudo pelo viés da memória. Com a pátria em que nasceram morta, resta a esses indivíduos o desenraizamento, fruto da condição pós-moderna, evidenciada nas narrativas contemporâneas.

As obras mencionadas relatam uma mesma problemática: o deslocamento fracassado de famílias à metrópole de 1975 e a vida dali em diante, longe da mãe África, onde alguns deles nasceram. Desestruturados emocionalmente e desenraizados à força de sua nação – Angola – os indivíduos disputam o seu lugar no mundo, reconhecendo o não pertencimento e sua marginalidade visível durante todo o processo da descolonização.

As figuras periféricas são representadas nos romances como aqueles que compartilham o delírio coletivo e possuem apenas o presente, como marca de uma realidade caótica. Pautam-se em um passado de recordações solitárias, no imaginário individual, impossível de ser dividido, e vivenciam a possibilidade de um futuro incerto, sem muitas perspectivas. Por isso, talvez, o passado ainda seja um importante ponto de apoio, pois é a única percepção concreta que se tem da vida.

Os dilemas e os traumas da descolonização e dos sucessivos acontecimentos marcaram profundamente esses sujeitos, que, desestabilizados, apresentam a ruína em que se tornou a própria vida, somada à desilusão de uma pátria que não se fez redentora, e cujo império também findou com esse retorno antiépico, simbolicamente estruturado sob a figura dos colonizadores de África.

O desmoronamento familiar inicia, em *O esplendor de Portugal*, ainda em Angola e, para os personagens do retorno, na saída do país. Não só o império português será desfeito com o retorno de milhares de pessoas de África, mas também as famílias, os lares, as relações afetivas e tudo o que construíram em solo africano. A ruína será completa.

Famílias e sujeitos desenraizados irão construir esses enredos repletos de fragilidade emocional. Famílias de colonizadores, que, mesmo destituídos de poder, continuam reproduzindo o discurso da classe dominante, quando eles mesmos percebem as limitações de sua marginalidade.

Nos romances em questão, o enredo do retorno ou regresso gira em torno do movimento dos membros de uma família. Em ambos os romances, a família é constituída de pessoas que têm ligação com Portugal e que em determinado momento vão para Angola, lá aumentado o clã familiar. No contexto de dissolução do império colonial português, as famílias de colonos perdem de modo geral seu chão, vão vivendo ao sabor dos acontecimentos, à medida que em ambos os romances os integrantes, ou alguns deles, abandonam a ex-colônia, no contexto já pós-colonial, e, para evitar a violência dos movimentos independentistas, rumam para Portugal.

Muitos portugueses e descendentes sentiram o peso e o trauma do rompimento de laços afetivos e familiares ainda em África, quando pessoas eram aprisionadas e mortas pelos verdadeiros donos da terra, como protesto ou retaliação. Famílias inteiras perdidas, desfeitas ou obrigatoriamente separadas para a garantia de permanecerem vivos.

A separação física de familiares foi um fator crucial para a crise presente no romance *O retorno*. Distantes do patriarca, o restante da família se despede de uma vida organizada na cidade de Luanda e, partindo de África, passa a viver o caos instaurado na cidade de Lisboa. Sem a figura desse pai, Rui, a irmã e a mãe não se sustentam sãos por muito tempo. O filho – um jovem adolescente – vai assumindo logo o lugar do pai de forma tímida, mas aos poucos encarna a ideia de ser ele o chefe da família nos momentos de maiores incertezas.

Diante da mãe, que mantém distúrbios psicológicos e sobre os quais ninguém comenta, como um grande tabu para a família, Rui

presencia o maior desafio dessa nova condição: manter essa mãe distante “dos demônios que a faziam implorar e chamar ao pai” (Cardoso, 2012, p. 160).

A mãe está pior por não ter notícias do pai e por estarmos a viver assim. O tio sabe que as crises da mãe começam a notar-se muito tempo antes, como se lhe fossem tomando o corpo devagarinho. É por isso que sei que a mãe está a piorar. Acho que a mãe às vezes pensa que o pai morreu, porque fica pálida de repente como se tivesse visto uma coisa horrível. (Cardoso, 2012, p. 134)

Além disso, Rui preocupava-se em controlar o comportamento da mãe para que não voltasse a ter as crises de antes. Nessa nova condição, o chefe da casa precisa amadurecer antes dos meninos de sua idade, cuidar e defender sua irmã e constatar, em um momento de desespero, que só ele é capaz de reconhecer os sinais eminentes do ataque sofrido pela mãe, tantas vezes vistos ainda em África:

está a acontecer. A mãe não tem razão e a culpa não era daquela terra. Os demônios tomam conta da mãe. [...] os gritos da mãe tão altos que até os que estavam no restaurante vieram ver, ninguém diz nada, ao princípio ficaram surpreendidos, depois assustados, a mãe com as feições mudadas, as pernas abertas sem vergonha de mostrar as cuecas [...]. As pessoas começam a falar todas ao mesmo tempo, o que é que lhe deu, será dos nervos, pode ser epilética, nunca vi nada assim, um esgotamento. (Cardoso, 2012, p. 160)

E no momento de crise, titubeia, mas percebe que está pronto a conter os demônios da mãe como só o pai conseguia fazer:

o pai sabia dizer as palavras que arrancaram o corpo da mãe os demônios e sabia não ter medo das ameaças que os demônios lhe faziam através da mãe. [...] A mãe no chão e tanta gente à volta, encho o peito, vou levantar a mão e repetir as palavras, não posso ter medo, não há mais ninguém para salvar a mãe, [...] a mãe grita ainda mais alto, sei as palavras, tenho de dizer as palavras, tenho de dizer, expulso-te em nome de deus todo-poderoso, expulso-te em nome de deus todo-poderoso. Expulso-te em nome de deus todo-poderoso. Tenho a mão levantada e reconheço a minha voz. A mãe sossega. (Cardoso, 2012, p. 161-162)

Nesse momento, Rui estabelece para si uma autonomia em relação a sua família. Protege, cuida e defende a mãe e a irmã como o homem da casa, que, a depender de suas vontades, está preparado para

os novos rumos que a vida poderá proporcionar. Já pensa na América como estratégia de evasão de uma vida decepcionante na metrópole: “agora o que preciso fazer é arranjar uma maneira de irmos para América. O destino é uma carta fechada, como diz o porteiro Queine, mas de certeza que na América é tudo mais fácil” (Cardoso, 2012, p. 164). A vida, na cabeça do menino, deve se reconstruir, Rui aposta nessa reconstrução, que passa pela manutenção dos laços familiares, embora do outro lado do Atlântico.

Em sentido oposto, pode-se pensar as relações familiares em *O esplendor de Portugal*, romance no qual a separação dos membros da família é resultado da falta de diálogo e até de afeto entre os seus componentes, sendo que, em Portugal, essas relações são apenas um reflexo do que eram em Angola: distanciamento, ausência de diálogo e falta de afeto.

Isilda, a matriarca, sempre indiferente às relações afetivas na família, só demonstra carinho e subserviência à memória do pai, cujas palavras ecoam em sua mente: “não consintas em partir, não saias de Angola, faz sair os teus filhos mas não saias de Angola, sê bailunda dos Americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola” (Antunes, 1997, p. 257).

Em meio aos conflitos civis em Angola pós-independência, Isilda envia os filhos e a nora a Portugal e permanece na fria solidão e nos desenganos da própria escolha, construindo histórias para si mesma como forma de suportar a dor e a perda de pessoas próximas. Isilda, que sempre se manteve distante de laços afetivos até em seu núcleo familiar, passa a demonstrar, no auge de sua fragmentação, sentimentos nunca antes experimentados, como medo e compaixão. Desenvolve relatos fantasiosos nas cartas que envia aos filhos e na narrativa que constrói de si mesma. Passa a ver a realidade por um olhar cansado e delirante, fruto dos terrores da guerra que testemunha junto aos seus empregados.

Nas andanças intermináveis por refúgio, a patroa narra, como espectadora desvairada, o destino trágico de suas empregadas Josélia e Maria da Boa Morte. A primeira, devorada por cachorros do mato, e a segunda, morta a tiros. Isilda reconhece como sendo de “sorte” o destino das criadas, como se a execução de ambas, tão próxima de seus olhos, não passasse de uma encenação teatral.

Os assassinatos, a violência gratuita e a miséria encontrada no meio do caminho eram a ponte que ligava Isilda aos criados, que a acompanhavam na fuga pela sobrevivência. Fugidos dos horrores da guerra civil, não poderia mais haver distinção entre a patroa e as criadas. Eram todas sobreviventes de uma guerra civil que chegava cada

vez mais perto. Sem notícias dos filhos, Isilda sentia-se só e abandonada em um campo de guerra literal, e a voz que desejava ouvir, uma mínima resposta de amparo que os filhos jamais dariam, perpetuaria apenas e, para sempre, em “um silêncio tão grande como o silêncio da terra” (Antunes, 1997, p. 62).

O drama familiar, presente em *O esplendor de Portugal*, pode-se dizer, é uma marca da narrativa antuniana. Segundo Seixo (2008, p. 250), “as relações familiares apresentam-se na obra de António Lobo Antunes como condicionantes e em muitos romances, determinantes da crise ou percurso constituinte da matéria-prima de cada um deles”.

Nesse romance que ora analisamos, não é diferente. Os problemas familiares enfrentados por Isilda desde sua juventude, bem como a sua criação severa e racional serão a base para muitos conflitos futuros com seus próprios filhos. Eunice, sua mãe, uma aristocrata assumida, porém ilegítima, condena todas as escolhas da filha como se nada naquela vida estivesse à sua altura. Condena o marido por traições e por uma educação com valores que considera impróprios para uma menina. Quando adulta, Isilda precisa lidar com as queixas da mãe sobre o genro pobre e sobre os netos:

os meus netos, dizes tu, quais netos, um mestiço, um epilético e uma desgraçada que pela amostra se vê logo ir acabar na primeira sarjeta de Luanda, é a isto que chamas os meus netos Isilda, não são meus netos, nunca foram meus netos, preferiram o sangue do teu marido e do teu pai, não quiseram nem uma gota da minha família. (Antunes, 1997, p. 228)

A família já nasce desestruturada em sua base e essa falta de estrutura se encontra refletida nas relações futuras entre os seus membros. O respeito e a união parecem passar distantes, quando as tragédias, a indiferença e os preconceitos assumem o primeiro plano dessa narrativa, mesmo quando estão todos reunidos ainda em Angola. Todos os personagens carregam um estigma que os inferioriza, e, por isso, assumem posturas opressoras, violentas e evasivas para a própria proteção.

Isilda, em seu núcleo familiar, assume totalmente sua postura colonialista e segregacionista, mesmo tendo aprendido com o pai o seu lugar subalterno aos olhos da metrópole. Genuinamente racista, impedirá a filha de manter um relacionamento com um contabilista santomense, bem como impediria a filha de aproximar-se de qualquer indivíduo negro ou mestiço.

À mesa de jantar, repleto de olhares e ouvidos atentos, Carlos revela – com o sentimento de revolta que carrega pelo comportamento

da irmã – o relacionamento oculto de Clarisse com um mestiço de São Tomé, fato que gera desconforto aos presentes. Isilda, embora não expresse nenhuma reação no ato da declaração de Carlos, será aquela responsável por mandar tirar a vida do rapaz com a ajuda do comandante de polícia, seu amante.

– Até o cabelo trazes sementes de girassol Clarisse onde é que tu andaste?
a apanhar-lhe das costas folhas, espigas, pedaços de algodão, a pôr os
óculos a fim de observar a bainha descosida, aproximá-los de uma
marca vermelha no pescoço
– Onde andaste tu Clarisse? [...]
e de repente a voz de Carlos [...]
no armazém com o contabilista são-tomense, vi-os entrar a meio da
tarde, a minha mãe arrumava os óculos no estojo, arrumava o estojo na carteira, a minha mãe tranqüila como se estivesse morta a apanhar o guardanapo da toalha e a desdobrá-lo no colo, a fazer sinal ao Damião para que nos servisse [...] a minha mãe a perguntar isto ou aquilo, animada, sorrindo, a comandar os criados, a fechar-se no escritório para telefonar a Malanje, não se escutava a voz dela [...] minha mãe regressou do telefone numa paz de vazante [...]
na semana seguinte a Clarisse começou a afligir-se, impacientar-se, a não almoçar, a emburrar com todos, a ir vezes sem conta ao portão, a espiar o armazém, a interrogar os intermediários, a recusar convites para festas e passeios de carro, a minha mãe olhava-a do fundo do crochet com uma espécie de satisfação
[...] a minha mãe e o comandante de polícia se fecharam no escritório e as segadoras pulavam nos trilhos, a Clarisse entrou no rés-do-chão de telegrama em punho socando e socando a porta
– Mandaram-no matar está aqui escrito assassinos.
(Antunes, 1997, p. 147,150, 151, 153)

Desonesta e dúbia, Isilda reconta sua história sob as perspectivas individuais e constata, por vezes, as impressões e opiniões que as pessoas construíram sobre ela. Mimada pelo pai e herdeira da altivez da mãe, espera-se que ela seja o pilar de uma família cujas pessoas se mostram desequilibradas.

Casa-se com Amadeu, um agrônomo apático e passivo, adota Carlos, uma criança mestiça, sabidamente por todos como sendo o

filho bastardo do marido com uma funcionária da Cotonang¹. Trata-o por filho, mesmo escondendo sua marginalidade às visitas, e percebe aos poucos que não há espaço para ela no coração do menino, criado como igual por Maria da Boa Morte, uma empregada da fazenda.

A posição que assume, como dominadora dos espaços e da vida daqueles que a cercam, deixa Isilda vulnerável à perda. A mãe e o marido morrem, os filhos partem para Lisboa, e, sozinha, é empurrada para a guerra que é a sua própria existência. Passa a ter que lidar com as perseguições, com a guerra e até com a dor amarga das perdas dos criados que “herdara” de sua mãe e sempre considerara inferiores.

Por dezessete anos não tem notícias dos filhos que partiram para Portugal e lá se separaram após três anos de convivência. Ao contrário da família de *O retorno*, a falta de notícias dos familiares não abalaria os demais membros dessa família. Pelo contrário, a mãe era o grande motivo da ruína nos afetos. Os irmãos sobreviviam na metrópole como Isilda sobrevivia à guerra. Não havia o que contar, do que se orgulhar, e essa ligação com a mãe seria a pior memória do passado traumático em Angola, coincidentemente, para os três.

Retornar, através de memórias, ao tempo vivido em África é mais uma forma de experimentar o sofrimento de uma vida que nenhum deles pretende reaver. Estariam apenas suportando uma pseudo-identidade, pois, subjugados de todos os lados, não constituíram identidades fixas, não se sentiam pertencentes a lugar nenhum, sequer em sua família. Clarisse resume, em seus pensamentos, a falta de identificação em sua vida: “não sei se gosto da minha família. Não sei se gosto de quem quer que seja. Não sei se gosto de mim. Às vezes à noite é difícil: sento-me no sofá, levanto-me, torno a sentar-me, falta-me qualquer coisa indefinida” (Antunes, 1997, p. 341). Esse não estar e não pertencer é a grande questão dos sujeitos retornados de Antunes, que em Portugal só reforçam essa condição.

Segundo Bauman, as pessoas que migram para diversos espaços e não são aceitas constituem uma parcela social de estigmatizados, ou seja, “uma marca de vergonha ou descrédito” (Bauman, 2017, p. 43) que pessoas “normais”, segundo ele, se recusam a aceitar. E completa:

as pessoas estigmatizadas são repelidas, expulsas, banidas do grupo a que poderiam aspirar – e ainda, abertamente ou no fundo do coração, aspiram –, mas do qual foram excluídas e ao qual foram impedidas de retornar – depois de serem, além disso, para piorar ainda mais as coisas, pressionadas a reconhecer e aceitar o veredicto público de sua

1 Companhia Geral dos Algodões de Angola.

imperfeição e, portanto, de inferioridade: seu fracasso autoimposto em atingir um padrão do qual se declara oficialmente depender o visto de entrada no grupo desejado. (Bauman, 2017, p. 44)

Carlos, Lena, Clarisse e Rui mantêm com a metrópole a mesma indefinição identitária que tinham em território angolano. Salvo o fato de estarem longe de sua mãe, único parente vivo, e de suas vidas de colonos, nada altera o fato de se sentirem marginalizados como na terra natal, embora a marginalidade seja diferente. Em Angola, à exceção de Lena, os filhos de Isilda eram os colonos “que tinham pretos”. Em Portugal, são eles os “pretos”, mesmo que a cor da pele de Clarisse e Rui não o demonstre. Além disso, Carlos é desprezado por sua mestiçagem, Clarisse por sua libertinagem, Rui por sua doença e Lena por sua condição social. Para a filósofa Sueli Carneiro (2023, p. 91):

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia. O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização.

Para a autora, portanto, o fundamento do não-ser é justamente a demonstração e o reforço daqueles que se dizem superiores. Recalcado por sua marginalidade, Carlos não se insere no ambiente familiar completamente em Angola, tampouco consegue conviver com os irmãos na metrópole. E, em um lapso de caráter opressor, expulsa Clarisse e Rui do apartamento na Ajuda, herdado pela mãe, deixando-os sem provimento. O irmão é destinado a um Lar para doentes mentais. A moça passa a ganhar a vida, segundo Seixo, com “os sucessivos amantes que a sustentam, defrontando-se ela, nos primeiros tempos com as mesmas recriminações por parte de Carlos que a perseguiram em Angola” (Seixo, 2008, p. 380).

As famílias retornadas dos romances se distinguem no aspecto moral, em que cada uma assume sua indignação perante a mudança para a metrópole, entretanto, partem de lugares diferentes na estrutura econômica que vivenciavam em Angola. Isilda, dona de terras e matriarca de uma família repleta de estigmas sociais e de desavenças, não se desloca com os filhos para Portugal, por escolha.

Já Mário, o pai d’*O retorno*, um simples comerciante, que ganha a vida em terras africanas e a constrói de forma modesta, é capturado por independentistas e impossibilitado de acompanhar a família na fuga da colônia. Sua ausência é sentida por seus filhos e pela esposa, que continuam a vida na metrópole sem a presença do patriarca, o que gera um profundo pesar pela possibilidade de o mesmo não ter sobrevivido à prisão em Luanda.

O filho mais novo, Rui, mais racional sobre o destino do pai, conclui, com a Independência de Angola em 11 de novembro de 1975, que nunca mais tornará a vê-lo, pois a esperança morre junto com o império português: “é hoje. Hoje é o dia da independência de Angola. Angola acabou, a nossa Angola acabou. Não sei para onde estou a olhar para a televisão, não sei por que estou aqui” (Cardoso, 2012, p. 153).

Nesse aspecto, é possível criar uma relação de Mário com Angola através da proximidade etimológica e semântica dos verbetes “pai” e “pátria”, cujas formas latinas são apresentadas, respectivamente, por “*pater*” e “*patriu*”². *Pater*, que significa “chefe, líder”, “chefe de família, aquele que protege”³, e dele se origina palavras como “paterno” “patriota”, “patriarca, expatriação e expatriar”⁴, se relaciona diretamente com a palavra Pátria. Segundo a concepção do *Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio* (2010), Pátria designa “o país onde nascemos”, e “a terra dos pais”, logo, a ligação *Pater-Patriu* condiciona inconscientemente a uma carga afetiva do pai com a terra em que escolhe viver e que já tomou por sua. Essa relação fica evidente no romance no dia da Independência de Angola quando, oficialmente, a pátria angolana “morre”, então, Rui deduz: “a única coisa que sei é que mataram o pai [...]. O pai morreu” (Cardoso, 2012, p. 154).

Já em *O esplendor de Portugal*, Isilda estabelece com a terra angolana uma relação de posse. A mulher insiste em permanecer na terra em um domínio de berço, para garantir a sua suposta superioridade diante dos angolanos. Sob a mentalidade de grande latifundiária, a herdeira retrógrada da fazenda coloca-se no direito de dominar e exigir mais do que possui, principalmente quando julga pessoas e manipula situações com o propósito do poder que, presume, as terras lhe conferem.

2 *pater*, -tris subs. m. pai in *Vocabulário latim-português baseado no livro Língua Latin Per Se Illustrata – Familia Romana*. Porto Alegre; Rio de Janeiro: 2016. 24p.

3 *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha. p. 482.

4 *Idem*, p. 482.

O vocábulo *mater*, em contraposição à palavra *pater*, do latim, “mãe”⁵, nesse romance se estabelece, simbolicamente, como mãe África, a terra acolhedora e maternal que Isilda e seus antecessores passaram a dominar e gostar da dominação. A mãe, no romance de Antunes, não é sequestrada ou retida, é a que fica por escolha, pois sua conexão com a terra é monopolizante. Angola não é apenas o espaço físico, mas a vida inteira de Isilda. Esse laço, estimulado na infância pelo pai, é a grande desilusão da vida de quem insiste apenas em possuir e não pertencer:

porque não entendemos Angola mesmo tendo nascido em Angola, não a terra, a variedade de cheiros, a alternância de cacimbo e de chuva, de submissão e fúria, de preguiça e violência, Angola, este presente sem passado e sem futuro em que o passado e futuro se incluem desprovidos de qualquer relação com as horas, os dias, os anos, a medida aleatória dos calendários, quando o único calendário é a chegada e a partida dos gansos selvagens e a permanência das águias crucificadas nas nuvens. (Antunes, 1997, p. 259)

A relação *mater* e *pater* nas obras simbolizam, respectivamente, a forte presença das figuras do pai – Mário – (*O retorno*) e da mãe – Isilda – (*O esplendor de Portugal*), que marcam o desenvolvimento das narrativas, quando muito não gira em torno deles. Mário, a presença paterna, ao final do romance, desembarca na metrópole, retornando não à casa, mas à família, dando esperança de lar a seus entes, possibilitando-lhes uma nova pátria a ser construída (afinal a pátria aqui é a junção da família), um projeto de futuro.

Isilda, a figura materna distante dos filhos por opção e teimosia, apegada e enraizada à terra em que se criou, rejeita a mudança e busca em todos os cantos de Angola o refúgio necessário para sobrevivência. Sua casa não mais a protege, suas terras podem ser invadidas. Na guerra civil que se segue à independência, a violência explode. Enquanto Isilda insiste em permanecer dona de suas terras, seus filhos, na metrópole, sobrevivem de acordo com sua condição, mas todos eles carregam os dramas de serem retornados. Desenraizados de suas terras, compartilham a mesma carga de marginalidade: são e sempre serão estrangeiros na fria metrópole. Eduardo, pai de Isilda, já explicava em sua infância: “os brancos de Lisboa têm razão em

troçar-nos, em olharem-nos como olham os pretos com a mesma indiferença ou mesmo horror” (Antunes, 1997, p. 258).

O retorno também traz para a narrativa essa mesma situação de exclusão quando Rui reflete: “os de cá não têm razão quando dizem que os pretos não gostavam de nós, os pretos gostavam de nós e queriam que ficássemos lá, foram os de cá que mandaram expulsar-nos de lá. Porque haviam de fazer uma coisa dessas. Por inveja, os de cá são muito invejosos” (Cardoso, 2012, p. 232).

Nenhum personagem, independentemente de sua condição financeira, sente-se confortável em Lisboa. Mesmo Carlos, detentor do capital herdado de sua família para gerir as despesas dos irmãos, não dispõe de recursos e parece ser o mais atormentado com a situação. Esse incômodo com a vida modesta perpassa a condição financeira e reforça a sua condição marginal. E, ferido por esse estigma durante toda sua vida, assume definitivamente esse lugar de marginalizado na capital portuguesa.

Mesmo os pobres de África nunca se sentiram tão pobres e tão excluídos quanto quando chegam a Portugal. Essa condição está presente no romance de Cardoso, quando a família de Rui passa a usufruir de benefícios do governo, mais especificamente do Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), a fim de se estabelecerem dignamente em Portugal. Contudo, percebem que as exíguas condições na metrópole são bem distintas do que construíram em África.

A ruína se estabelece gradativa e lentamente na família d’*O retorno* a partir da saída de Angola e chegada à metrópole. As dificuldades enfrentadas, a mudança de rotina e hábitos, a escassez do dinheiro e o suporte imediato, mas duvidoso do IARN, somam-se à falta de expectativas de futuro em uma terra tão desconhecida. Unidos, filhos e mãe passam por todo o processo burocrático de cadastramento na capital portuguesa, enquanto vivem internamente o drama de não saber notícias do pai, retido em Angola por um grupo armado.

No romance de Antunes, no entanto, os personagens não experimentam um momento de união familiar absoluto. Sempre envolvidos em dramas pessoais e em conflitos uns com os outros, nunca se permitiram vivenciar a família sem julgamentos ou pré-conceitos. A ruína já está estabelecida desde o nascimento de Isilda, que, advertida pela mãe a todo o momento em razão de suas escolhas, cresce reproduzindo o mesmo comportamento distante e discriminatório em relação aos filhos.

O casal Eunice e Eduardo, pais de Isilda, é o início genealógico desse projeto familiar malsucedido em Angola. Muito diferentes no comportamento, suas falas e ações deixam marcas irreparáveis na vida da

⁵ mater, -tris subs. f. mãe in: *Vocabulário latim-português baseado no livro Língua Latina Per Se Illustrata – Família Romana*. Porto Alegre; Rio de Janeiro: 2016. 24p.

filha e, conseqüentemente, no futuro, na vida da nova família que esta constitui, sobretudo em relação ao filho adotivo e mestiço, Carlos. O pai de Isilda, sempre crítico quanto às questões da terra e da colonização, é o primeiro alvo dos julgamentos da esposa. A consciência de posse e de dominação da terra até o último momento por Isilda provém dele, bem como a reflexão sobre o seu lugar no contexto colonial.

Dado às questões da caça e da terra, Eduardo mantinha com a filha uma relação de cumplicidade, motivo de julgamentos da mulher quanto a essa criação. A mãe, de desejos aristocráticos e declaradamente escravocrata, determina para a filha seu padrão de vida e, projetada apenas por suas vontades, torna a relação entre elas cada vez mais traumática e conflituosa. Julga os comportamentos do marido e lamenta as conseqüências para a filha:

– Proibam-na de viver no norte proibam-na de casar adivinhando o Eduardo para quem em tantos anos só existi uma dúzia de noites [...] o Eduardo que educava a Isilda como uma selvagem, quantas vezes o tentei impedir, o preveni que se não admirasse com aquilo em que a filha se tornaria mais tarde, o casamento com um idiota qualquer, aquele homem fardado que entra aqui como num quartel a atravessar a sala sem a menor consideração por mim não mencionando o suplício dos meus netos quantas vezes avisei o Eduardo, quantas vezes pedi que a afastasse da Baixa do Cassanje, a mandasse estudar para a Europa, esquecer África, não voltar a Angola e o Eduardo [...] que se queria desferrar (e que a filha o desferrasse). (Antunes, 1997, p. 260-261)

Eunice recrimina constantemente o marido por sucessivas traições, quando este a trocava “sem o pudor de se esconder por todas as desgraçadas da ilha e todas as mulheres das fazendas” (Antunes, 1997, p. 262); ignora o genro, por não considerar à altura de sua linhagem; os netos, cada um deles a apresentar singularidades que os marginalizam dentro da própria família; e lamenta-se que Isilda se envolva com o truculento comandante de polícia.

A mãe deixará de herança para Isilda, além do pedantismo e da arrogância, as criadas negras, cuja preferida, como supõe a filha, é a Josélia. É pela negra que a mãe grita no leito de morte, deixando Isilda inconformada: “não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer [...] a minha mãe no quarto do primeiro andar chama a Josélia aos gritos” (Antunes, 1997, p. 177).

Com o tempo, os conflitos familiares se mesclam aos conflitos armados vivenciados em Angola, quando então Isilda perde sua influência

e já não tem a quem exercer a sua opressão, pois nem mais com os empregados, que permanecem consigo, consegue estabelecer uma relação de poder. O autoritarismo de Isilda – a dona da casa e das terras – é posto em xeque, pois os filhos a abandonam, fugindo para Portugal, e os empregados ficam na casa a tratar da própria sobrevivência.

Em *Excepção Atlântica*, Roberto Vecchi discute a importância da reconstrução histórica para se perceberem os conflitos pessoais e sociais na contemporaneidade. Essa experiência traumática de guerra é vivida em seu epicentro por Isilda, fantasmagoricamente por seus filhos e por todos os retornados de África, que carregam sobretudo os ecos deixados das marcas da colonização. Essa terrível experiência marcará profundamente a relação desses com o mundo. Observa Vecchi:

questionar as culturas do pós-conflito, talvez seja essencial definir o conflito que as engendra; se uma lição se pode extrair de factos inclusive recentes da nossa contemporaneidade, é que conflitos e pós conflitos mantêm um elo de complexidade comum, uma espécie de genealogia – mais que uma dialéctica – que justapõe as suas origens e causas dispersas iluminando-as reciprocamente. Nesse *continuum* bélico houve evidentemente crises e rupturas. (Vecchi, 2010, p. 140)

Nesse processo de pós-colonialismo, muitos são os conflitos que criaram cicatrizes profundas e traumáticas de desintegração dessas famílias, sejam eles experienciados por dramas intrínsecos, sejam eles oriundos de conflitos propriamente ditos, ou seja, conflitos armados, prisões e ondas de violência que abalam a integridade psíquica desses sujeitos do discurso. Como conseqüência, observam-se muitas famílias desestruturadas que, por sobrevivência, foram desenraizadas de seus lares. Algumas delas deixam para trás as terras conhecidas para nutrirem-se da (des)esperança que acabam por encontrar na metrópole.

Separados por quilômetros de distância de suas origens, percorrendo mares e terras estranhos, deparam-se, esses marginalizados, com a desestruturação de suas vidas, conseqüência da derrocada de cinco séculos de império.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Cláudia. Da fragmentação do discurso e da palavra: a escrita delirante de António Lobo Antunes. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 32, p. 155-172, jan./jun. 2013.
- ANDRADE, Mariana Neto Silva. Memórias de um jantar fracassado: metonímia da ruína familiar. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 129-140, jan./jun. 2014.
- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAKHITIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmund. *Estranhos à nossa porta*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017.
- CARDOSO, Dulce Maria. Dulce Maria Cardoso: arrumar o império num quarto de hotel. *Jornal Público*, [S. l.], 7 out. 2011. Entrevista concedida a José Riço Direitinho. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/dulce-maria-cardoso--arrumar-o-imperio-num-quarto-de-hotel-23095003>. Acesso em: 3 jan. 2017.
- CARDOSO, Dulce Maria. Dulce Maria Cardoso – Brincar um pouco a Deus. *Revista Ler*. Lisboa, n. 106, p. 27-33, out. 2011. Entrevista concedida à Carlos Vaz Marques.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini-Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora. 2002.
- LIRA, Rosário. *Descolonização portuguesa: Os 500 dias do fim do império*. RTP – Rádio e Televisão de Portugal. 2018. On-line. Disponível em: <https://media.rtp.pt/descolonizacaoportuguesa/introducao/descolonizacao-portuguesa/>. Acesso em: 15 out. 2020.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4ª ed. [S. l.]: Imprensa Nacional Casa da Moeda: 1994.
- PAULO NETTO, José. *Portugal. Do Fascismo à revolução*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1986.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade (Caracterização da cultura brasileira contemporânea). *Folha de S. Paulo*, 29 fev. 2004. Caderno MAIS!
- ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 14ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2013.
- SEIXO, Maria Alzira. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.
- VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.
- VELASCO, Suzana. A escrita da ruína de Dulce Maria Cardoso. *Jornal O Globo*, 2012. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-escrita-da-ruina-de-dulce-maria-cardoso-439398.html>. Acesso em: 8 out. 2016.

DIÁLOGOS ENTRE O *ATLAS MNEMOSINE* DE ABY WARBURG E A OBRA-MOSAICO DE ARIANO SUASSUNA

Thaís Menezes de Assis

Considerações iniciais

O Nordeste brasileiro é uma ilha cultural que tem vida própria, linguajar característico, hábitos sociais, valores, culinária, vestuário e mentalidade particulares. Nesse sentido, é o mais peculiar “outro” dentre as demais regiões brasileiras. De lastro muito mais amplo que os acervos e as peculiaridades das demais regiões, o Nordeste cultiva e preserva suas matrizes culturais, enaltecendo seu patrimônio sociológico e antropológico. Por outro lado, a distância constitui o sertão e o litoral como espaços distintos e complementares. Opostos, porque quem está no litoral, mais do que estar junto ao mar, vive em um espaço conhecido e, nos moldes coloniais, catequizado e próximo da sociedade. Já quem está no sertão ocupa o local do desconhecido, do perigo e da selvageria.

O sertanejo, protagonista desse espaço remoto (em relação ao mar), está sujeito à mesma dialética: é também aquele que vive distante da “civilização”. Litoral e sertão, portanto, são regiões complementares, porque “como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra de forma invertida, a tal ponto que, sem seu principal referente (litoral, costa), ‘sertão’ esvazia-se de sentido, tornando-se ininteligível, e vice-versa” (AMADO, 1995, p. 149).

Em termos de senso comum, às vezes ultrapassado, diga-se de passagem, o “sertão” é visto como lugar de pobreza e escassez. Embora muitos locais apresentem essa realidade, de norte a sul do Brasil, nem eles estão situados em regiões agrestes. Por outro lado, há no país uma diversidade de lugares fora dos centros litorâneos, localizados em diferentes regiões que recebem a mesma nomenclatura. Compreende-se, então, que

[...] os brasileiros não apenas absorveram todos os significados construídos pelos portugueses a respeito do “sertão”, antes e durante a colonização, como, a partir da Independência, em especial a partir do último quartel do século XIX, acrescentaram-lhe outros, transformando “sertão” numa categoria essencial para o entendimento de “nação”. (AMADO, 1995, p. 150)

Assim, de acordo com Janaina Amado (1995), o termo “sertão” compôs, mediante o pensamento social, uma maneira de se entender o Brasil, inicialmente, no período colonial, e outra posteriormente, após o século XIX.

A crítica feita pelos modernistas a respeito da “dependência” que a literatura e as artes brasileiras ainda preservavam dos considerados “países-fontes” leva-nos a questionar, ainda hoje, em pleno século XXI, se é possível que uma obra ou expressão artística seja autônoma sem influências externas ou estrangeiras, haja vista que, como bem ressaltou Silviano Santiago (*apud* JOBIM, 2020, p. 46), “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças a um movimento que ressignifica os elementos pré-estabelecidos que os europeus exportavam ao novo mundo”.

Pensando na questão de “arte genuinamente brasileira” e considerando a região literariamente escrutinada por Ariano Suassuna, este estudo propõe uma articulação entre Ariano Suassuna (1927 – 2014) e o historiador da arte Aby Warburg (1866 – 1929) baseada em propostas e conceitos que cada um adotou para defender suas concepções pessoais sobre a arte, a cultura e as pesquisas por eles implementadas¹. Correlacionando a metodologia de um (o hamburguês) com a obra magna do outro (o nordestino), buscaremos demonstrar como, na elaboração do *O romance de Dom Pantero no palco dos pecadores: O jumento sedutor* (2017), o autor paraibano apresenta uma compilação de todo o seu fazer estético, transformando sua obra em um mosaico.

1 Este artigo é um recorte fruto de reflexões abordadas na dissertação de mestrado em Literatura Brasileira intitulada “Sertão como palco do mundo: a força do local e a difusão da cultura nordestina em *Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor*, de Ariano Suassuna” defendida no ano de 2022 pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Carlinda F. P. Nuñez.

Entre Atlas e Mosaicos: uma aproximação entre Aby Warburg e Ariano Suassuna

O sertão é o espaço singular em que Ariano Suassuna elabora seus cenários, imagens e personagens, partindo sempre de suas vivências. Esse território “suassuniano”, muitas vezes taxado pela crítica como arcaico e ultrapassado, é onde se revela um mundo à parte, sobrevivente de um passado remoto, onde se torna possível a imersão em sua estratégia discursiva, no fabulário regional. Nele inseridos, levantam-se mitos, símbolos e a herança de uma tradição e de uma heráldica capazes de revelar uma geografia imaginária desenhada no espaço literário e erigida por palavras. Esse espaço simbólico representado pela presença do mito é destacado nos folhetos de cordel, como discorre Idelette Muzart dos Santos:

O folheto desempenha um papel importante no processo de elaboração do mito: articulando voz e letra, participa dos dois universos e, retomando os relatos transmitidos oralmente, submete-os a uma estruturação narrativa, herdada da tradição que lhes dá a caução da escritura. (SANTOS, 1999, p. 87)

O elo entre a poética da voz, o imaginário popular e a ligação com o medievo que a cultura popular nordestina preserva é o que impulsiona Ariano a reformular essa herança popular e inseminá-la em suas obras. O autor toma emprestado da literatura do povo os folhetos de cordel, sua oralidade, seus dizeres, sua performance e muitos maneirismos, seus heróis e heroínas, seus temas e modelos e apresenta uma obra sempre inacabada, aberta a uma nova estética, como ressalta Santos:

eis, talvez, a mais profunda originalidade de Ariano Suassuna [ao se valer da literatura oral, ele apresenta] uma estética nova, herdeira da voz, do instante, do improvisado, do provisório, uma estética em movimento que não imobiliza a obra, convertendo-a em “obra-prima” imutável, [mas] uma estética que se alimenta de suas próprias obras tanto quanto das obras alheias, num ciclo infinito de retomadas e empréstimos. (SANTOS, 2000, p. 101)

O Romanceiro Popular Nordestino, como Ariano se referia à literatura de cordel, tem suas raízes mais profundas na poesia épica de povos distintos, com suas lendas, seus heróis e suas histórias de jornadas fabulosas. Na esteira dos poemas ornados (versões, em língua vulgar, simplificadas ou inspiradas nas aventuras de tantos protagonistas do fabulário aventureiro medieval), as fontes mais próximas tornam-se os ingredientes principais das criações que surgem no

medievo europeu e sobrevivem nas colônias portuguesas, espanholas e nas Américas, desembarcadas das caravelas no Atlântico Sul.

Se todo esse patrimônio está presente, bem vivo e atuante, seja ao longo da obra, seja no projeto Armorial, um poeta popular, em particular, influenciou diretamente a produção suassuniana: foi Leandro Gomes de Barros². No tocante à imaginação criadora de Suassuna, ele, ao referir-se ao romanceiro, dizia sentir “verdadeira necessidade de trabalhar com as raízes fincadas nessa inesgotável e rica fonte brasileira”, pois acreditava, com o pulsar de seu sangue e a clareza de suas ideias, que garantiria “[...] a segurança de estar ligado a uma corrente literária que me identifica, ao mesmo tempo, com o Povo e com a tradição mediterrânea e ibérica que forma o núcleo da Cultura brasileira” (SUASSUNA, 2008, p. 188).

O pensamento suassuniano é dotado de imagens e símbolos oriundos de terrenos míticos, imaginados e históricos. O folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura oral no Brasil* (2006), especifica a ação mítica por contraste com o evento lendário: “o mito [seria] de ação constante e a lenda de ação remota, inatual ou potencial. Uma ação em suspensão. O mito age e vive, milenar e atual, [...] envolto em credences, escondido em medos [...] cujas raízes vêm de longe, através do passado [...]” (CASCUDO, 2006, p. 112).

Antes mesmo da escrita de *Dom Pantero* (2017)³, Suassuna já afirmava a presença do mito em suas obras, principalmente nos seus romances sobre o assunto. O autor fez o seguinte comentário, ao final da obra *O rei degolado nas caatingas do sertão* (1977): o mito é “daquelas palavras que me agradam – carregada de sentidos diferentes, ambíguos e aparentemente contraditórios, sentidos que vão da Utopia à Quimera, da Alegoria ao Símbolo e ao Enigma” (SUASSUNA, 1977, p. 132). Ou seja: a maneira encontrada pelo autor para entender a nossa cultura é compreendê-la pelo viés “mítico-mágico-simbólico”.

2 Poeta paraibano (1865 – 1918) que teve um olhar empreendedor e editorial para a circulação do cordel, sendo um dos primeiros a se preocupar com a questão dos direitos autorais dos folhetos. Além disso, o cordelista é autor de uma vasta produção de altíssima qualidade, o que lhe confere o título de poeta mor da Literatura de Cordel. Na Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) podemos ter maiores conhecimentos da produção do autor, inclusive o acesso a um dos folhetos de sua autoria – *O cavalo que defecava dinheiro* –, obra que serviu de fonte para Ariano escrever algumas de suas peças, das quais destacamos a de maior notoriedade, com reconhecimento nacional e internacional, *Auto da Compadecida* (1955). Para maiores informações sobre o cordelista, acessar: <http://www.ablc.com.br/>.

3 Como o título da obra é extenso, passaremos a chamá-la apenas *Dom Pantero*, quando nos referimos aos dois volumes como uma totalidade, e *O jumento sedutor*, quando estivermos tratando do Livro I.

Octavio Paz, em seu estudo *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo* (1977) –, chega a comparar o mito à arte de versificação:

A arte de versificar é uma arte de dizer que não combina todos os elementos da linguagem, mas um grupo reduzido. Enfim, mitos e poemas se assemelham de tal modo que não só os primeiros empregam com frequência as formas métricas e os procedimentos retóricos da poesia como a própria matéria dos mitos – “os acontecimentos” a que alude Lévi-Strauss – são também matéria de poesia. (PAZ, 1977, p. 39)

Esse imbricamento entre poesia e mito se mostrará na alma do autor paraibano e será refletido na *persona* do poeta – ou “poietá” (corruptela do termo grego ποιητής, *poietés*), como gosta de dizer Antero Saldanha em suas Cartas-Espetaculosas, presente em seu primeiro tomo *O jumento sedutor*. A obra é dividida em quatro partes (quatro cartas)⁴: “Prelúdio – o protagonista insano”; “Repente – o antagonista possesso”; “Chamada – o chabino desamado” e “Galope – a trupe errante da estrada”, termos ligados ao Folheto de Cordel que, substituindo o que chamaríamos de capítulos, apresentam-se sob a forma de diálogos para serem publicados no *Sibila*, jornal local da cidade pernambucana de Igarassu.

A partir da ideia artística de “obra total” idealizada por Suassuna⁵, trazida, principalmente, por sua obra póstuma, podemos estabelecer aproximações com os conceitos, investigações historiográficas e estéticas, abordagens inovadoras do processo artístico e, sobretudo, com o princípio de “montagem”, método proposto pelo historiador de arte alemão Aby Warburg (1866 – 1929), presente em escritos, conferências e, sobretudo, no *Atlas Mnemosine*⁶ concebido pelo autor na década de 1920. O *Atlas* era, para Warburg, “uma maneira de ter em mãos toda

4 As “epístolas”, como gosta de chamá-las o narrador-protagonista, são endereçadas aos “Nobres Cavaleiros e às belas Damas da Pedra do Reino”. Por ter em sua composição personagens como Antero Schabino e Dom Pedro Dinis Quaderna, a advertência nos informa que a narrativa que vamos conhecer “só deve ser lida, folheada ou vista por adultos de sólida formação religiosa, moral, poética e filosófica” (SUASSUNA, 2017, p. 26).

5 Há, sem dúvida, pontos de contato entre o conceito proposto por Suassuna “obra total” e a *Gesamtkunstwerk* – “obra de arte total” de Wagner, no que diz respeito à mescla de artes, sem disputa, mas consórcio e maximização do efeito estético. Mas há também diferenças, uma das quais a centralidade do código litero-visual, na obra aqui estudada.

6 O *Atlas Mnemosine* se constitui de 79 pranchas numeradas, que contêm imagens de obras de arte, mapas, cartas, desenhos, recortes de jornais, ilustrações de diferentes datas e qualquer material iconográfico que importe para a análise da imagem em estudo. A seleção warburgiana das imagens ignora qualquer restrição temática, histórica ou geográfica, em favor de uma abordagem universal, o que pode transcender os limites da arte.

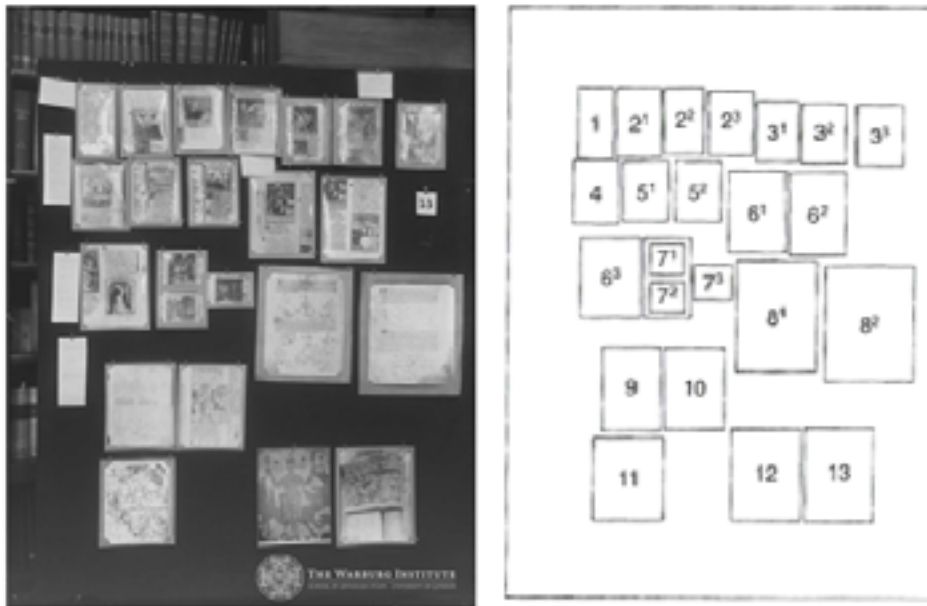
uma multiplicidade de imagens, uma ferramenta prática para saltar facilmente de uma à outra” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 426).

Sobre o método de montagem que gerencia o *Atlas*, o crítico francês ressalta que *Mnemosine* propõe uma compreensão bem diferente daquilo que pensamos sobre montagem: “é paradoxal, com certeza, e tem condição de obra hipotética, irremediavelmente provisória” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 382). De fato, a montagem warburgiana forma um “quadro” (em seus múltiplos sentidos: painel, visão, perspectiva etc.) de caráter combinatório e provisório. Pensar nessa dicotomia nos lembra a afirmação feita pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2015) de que, para ele, a historiografia da arte e as análises de Warburg são definidas como “uma ciência sem nome” por se tratar da análise de dois polos – a imagem e os signos.

Os célebres painéis que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial, abrigados em Londres, para onde se transferiu e ainda hoje se encontra o Instituto Warburg, nos serviram de inspiração para apresentar a multifacetada obra póstuma de Suassuna. Respeitadas as diferenças de conteúdo, de finalidade e de extensão entre autores, eles nos ajudam a pensar o projeto cultural e literário mentado e implantado ao longo das últimas três décadas de vida do criador de *Dom Pantero*. Adotamo-los também como método: a montagem e a descrição breve das imagens, valorizando sobretudo a “iconologia do intervalo” (*Ikonomie des Intervalls*), ou seja, a escuta, percepção visual, intuição crítica que não se encontra nas imagens, mas circula entre elas, no conjunto criteriosamente selecionado para a montagem dos painéis.

Das 79 pranchas organizadas (e eventualmente modificadas) por Warburg, selecionamos, a título de ilustração, três opções para que se compreenda o princípio instaurador dos painéis por nós criados e que serão apresentados posteriormente, para a imersão no imaginário e no código suassunianos. O primeiro é o painel 33 (Figura 1), que vem acompanhado, como cada um dos 78 painéis, da identificação de cada elemento do conjunto iconológico e de uma planta baixa que ajuda a localizar as imagens individualmente. Cada uma delas é numerada sequencialmente, o que predetermina um caminho de leitura, orientando, assim, silenciosamente, o desenvolvimento do raciocínio e a razão das interpretações (presentes nas conferências, artigos, capítulos de livros, escritos dispersos de Warburg).

FIGURA 1 – Painel 33 e respectivo diagrama



Legenda: Ilustração mitográfica de um texto Ovídio, Christine de Pisan, Boccaccio, Storia Troiana, Albericus. Transição a 34: mescla com a vida contemporânea.
 Fonte: Warburg, 2010, p. 56-57.

O painel fotografado ocupa toda a página. À esquerda (posição diferente da que aqui adotamos) encontra-se o diagrama (que acima foi ampliado), com a referência de cada peça numerada (Figura 2). Como o *Atlas* tem dimensões maiores que os livros convencionais, fornecemos uma imagem reduzida da página referente ao Painel 33:

FIGURA 2 – Referência do painel 33

<p>1. Apolo Grabado colorado De «Ovid moralisé», de Pierre Persuete Brujus (Colard Mansior), 1484, fol. 9r</p> <p>2. De un códice del «Ovid moralisé» Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 5069</p> <p>2¹ Juno en el carro, fol. 10</p> <p>2² Caída de Faetón, fol. 11v</p> <p>2³ Faetón en el carro del Sol, fol. 17</p> <p>3. De un códice del «Livre des femmes nobles et renommées», de Boccaccio, s. xv Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 598</p> <p>3¹ Circe, fol. 54r</p> <p>3² Hebe, fol. 47v</p> <p>3³ Penélope, fol. 58</p> <p>4. Texto en la parte de Merión De un códice francés del «Cas des nobles hommes et femmes», de Boccaccio, 1409/1410 Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 5193, fol. 24^r</p> <p>5. De un códice francés de las «Vidas de los santos», s. xv Lyon, Bibliothèque de la Ville, Ms. 740</p> <p>6¹ Rapto de Doxaria, fol. 103v</p> <p>6² Muerte de Orfeo, fol. 176v</p> <p>6. De un códice de la «Épître d'Orpheus», de Christine de Pisan, hacia 1400 Londres, The British Library, Ms. Harley 4331</p> <p>6¹ Orfeo, fol. 120v (centro)</p> <p>6² Juicio de Paris, fol. 125v (derecha)</p> <p>6³ Paris y Helena, fol. 129r</p> <p>7. De un códice de la «Épître d'Orpheus», de Christine de Pisan, hacia 1400 La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 2x G 27</p> <p>7¹ Apolo y Dafne, fol. 62r</p> <p>7² Mercurio y Paris, fol. 62r</p> <p>7³ Juicio de Paris, fol. 63r</p> <p>8. De un códice del «Liberus de Imaginibus Otorum», de Albertus Norte de Italia, hacia 1400 Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. Ms. 1250</p> <p>8¹ Juno y Cibele, fol. 3r</p>	<p>9. Rapto de Helena De un códice de la «Féerie des chevaliers loiaus», de Guido de Colonna Dibujo a la pluma, 2.^a mitad del s. xv Madrid, Biblioteca Apostólica, Ms. 15. 66 sup., fol. 24r</p> <p>10. Isis y Ptolemeo De un códice de «Cas des nobles hommes et femmes», de Boccaccio Miniatura, Francia, hacia 1400 Londres, The British Library, Ms. Harley 621, fol. 4r</p> <p>11. Saturno, Cibele, Júpiter, Apolo y otras diosas De un códice del comentario de Mercurio Capella de Resigio de Asenno Hacia 1100 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cms. 14271, fol. 15r</p> <p>12. Ascensión de Anjedico el Grande Peñonero, 1160 Orfeo, colorado De un códice, s. xv fol. 48v, 48r y 1r</p> <p>13. Hombre encorvado sobre un ser febril Capella, hacia 1200 Bolonia, Chiesa di San Pietro, Pinta Magliana</p>	
--	--	--

Fonte: Warburg, 2010, p. 56.

Como a reprodução acima não é legível, para satisfazer a curiosidade que a leitura do *Atlas* provoca, transcrevemos a identificação das seis primeiras imagens do Painel 33:

Apolo. Gravado colorado. De “Ovid moralisé”, de Pierre Persuete Brujus (Colard Mansior), 1484, fol. 9r.

De um códice do “Ovid moralisé” – Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 5069.

2¹. Juno em um carro, fol. 10.

2². Queda de Faetón, fol 11v.

2³. Faetón no carro do Sol, fol. 17.

De um códice do “Livro das mulheres nobre e renomadas”, de Boccaccio. 1409/1410. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr.598.

Incluimos, ainda, outros dois painéis cuja utilidade é materializar visualmente conceitos warburguanos altamente funcionais para a leitura do conjunto de elementos gráficos utilizados por Suassuna, sobretudo no Livro I do *Romance de Dom Pantero*. Tomamos de empréstimo a Warburg a nomenclatura que tão bem traduz a intensidade da escritura e a expressividade dos conteúdos, ladeados por desenhos, grafismos, bem como pela alternância de alfabetos e pelos demais recursos estéticos de cada página, em articulação com seus conteúdos. Referimo-nos, primeiramente, ao “carro-chefe” da nomenclatura warburguiana, *Pathosformeln* (“fórmula de Páthos” ou “fórmula expressiva”), no Painel 39 (Figura 3).

FIGURA 3 – Painel 39



Legenda: Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º e 2º Amor antigo. Palas como porta-bandeira de torneio. Imagens de Vênus. Apolo e Dafne = transformação. Chifre de Aquelau.

Fonte: Warburg, 2010, p. 69.

Chama-nos atenção a imagem de Atená, geralmente representada com discrição, às vezes até sisuda, investida de leveza (vestes abundantes, infladas pela aragem), trazendo um galho, que sugere sua natureza equilibrada e justa, os cabelos levemente desalinados, em movimento, parecendo até flutuar. À mão direita traz algo que não se reconhece

com muita facilidade, mas tem suavidade, como a própria Atená, graças aos recursos expressivos – *Pathosformeln* – empregados.

Outro conceito que nos interessa ilustrar – *Bilderfahrzeuge* – costuma ser traduzido como “Imagens-veículos”, referindo-se a objetos estéticos que transportam imagens, pensamentos, emoções, aspirações etc. Em Suassuna, foi quase obsessivo o compromisso de celebrar a cultura nordestina, estimular o exercício, a disseminação e a produção de arte regional, revigorando, assim, as tradições ancestrais. Uma de suas obstinações foi levar às populações cultura, e recolher delas matéria-prima para o abastecimento de uma cultura popular autêntica, com valores e mentalidade nordestinos. O painel 34 abaixo (Figura 4) ilustra exatamente a solução estética que serve a esses requisitos.

FIGURA 4 – O tapete como veículo



Legenda: Temas: caça e diversão. Camponeses em seus labores. A Antiguidade com vestimenta da época (Guerra de Troia. Alexandre) = Ascensão. Narciso e sepultura como temas para os tapetes?
Fonte: Warburg, 2010, p. 59.

Nessa perspectiva de convergências, ao pensarmos no autor paraibano, percebemos que, com a organização do *Romance de Dom*

*Pantero no palco dos pecadores*⁷, ele também elabora uma montagem, não com a mesma concepção que o historiador hamburguês – de decifrar o código gestual das representações plásticas da Antiguidade e de seus ressurgimentos nos períodos sucessivos, em especial no Renascimento e no Barroco europeu –, mas literária. Nas palavras de especialistas sobre a literatura e a arte produzidas pelo criador de Dom Pantero, o *Romance* seria:

a obra que representaria a súpula da produção de Ariano Suassuna como artista e como pensador, uma vez que, transcendendo o campo da literatura [arte temporal] para abarcar o das artes plásticas e o das artes de síntese, sobretudo o teatro, também incursiona pelo ensaísmo do autor, incorporando os fundamentos de sua visão acerca da cultura brasileira e da nota peculiar que esta deveria tocar no concerto das nações do mundo. (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 12)

Explícito admirador da arte rupestre brasileira, Suassuna vale-se, já na década de 1970, da criação do neologismo “(i)lumiara”⁸, aludindo às “Itacoatiaras”, consideradas como “anfiteatros” formados a partir de pedras com baixos-relevos e/ou pinturas remissivas aos locais sagrados dos povos originários. Em sua origem, as lumiaras eram locais de culto, lajedos insculpidos ou pintados por antepassados, no Sertão do Nordeste.

A origem sagrada de um local transporta significantes e o espaço sacralizado se torna também cívico e pode crescer em sua importância ao ponto de alcançar o *status* de centro-santuário e de sedimentação das relações humanas com base nos princípios do grupo consolidado. Esse carisma dos lugares “abençoados” acaba por transformá-los em centros, fontes disseminadoras de saber, poder e melhor viver. A *Ilumiara*, ainda que um espaço concebido pela imaginação de Suassuna, projeta suas propriedades construtivas e idealistas

7 Referimo-nos, neste contexto, aos dois volumes que compõem a obra: o volume I *O jumento sedutor*, que é o objeto de análise desta pesquisa, e o volume II *O palhaço tetrafônico*.

8 Inicialmente concebido como “lumiara”, o termo recebeu de seu criador a prótese de um “i” inicial, para designar “a força criadora de um povo ou espaços de celebração da sua cultura” (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 12). Menciona-se a *Ilumiara* desde o *Romance da Pedra do Reino*, obra que, a partir de sua 11ª edição, seria considerada pelo autor como narrativa introdutória ao *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* (2017). É importante ressaltar que a expressão definitiva “Airesiana Brasileira em Fá-Maior – Introdução ao ‘Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores’ [...] não recebe nenhuma explicação em *A Pedra do Reino*; é preciso, portanto, que o leitor vá ao *Romance de Dom Pantero* [...] para que tudo fique esclarecido” (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 22-23).

até mesmo por se tornar a referência por excelência para a leitura da obra de seu criador.

Esses gravados indígenas que manifestam a herança pré-histórica brasileira e se inserem no repertório de tesouros arqueológicos das Américas Central e Sul, dispostas em rochas e leitos de rios, podem ser encontradas do Norte ao Sul do país; um exemplo é o monumento arqueológico – Pedra do Ingá – localizado no estado da Paraíba:

FIGURA 5 – Itacoatiara Pedra do Ingá – Paraíba



Fonte: Blog “Pé na estrada”, 2021.

Na abertura de *Dom Pantero* (2017), encontra-se, em preto e branco, o perfil do monolito, apontando a entrada no reino de antepassadas eras e a imersão num imaginário pretérito. Algumas imagens aludem às do monumento arquitetônico:

FIGURA 6 – Imagem da Pedra do Ingá



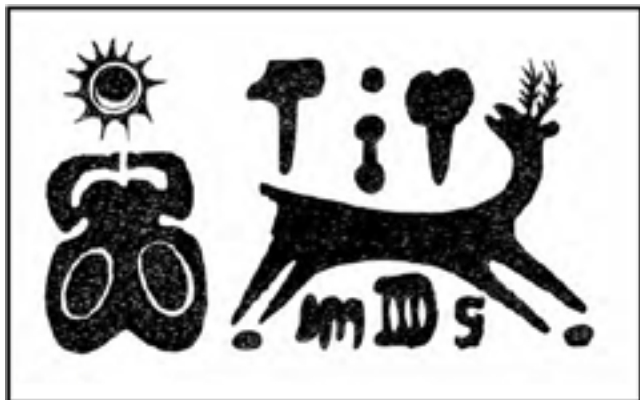
Fonte: Suassuna, 2017, capa (parte interna).

Gabriela Martin diz existir semelhança entre as imagens lavradas na Pedra e outros grafismos encontrados na região do sertão do Rio Grande do Norte e da Paraíba, entretanto, pelo caráter “homogêneo na técnica, na organização e no aproveitamento do espaço

gráfico e na indubitável mensagem que o painel gravado transmite, a itaquatiara de Ingá é única” (MARTIN, 2005, p. 294). A manifestação indígena na herança rupestre que Ariano menciona e retoma em sua obra, apresenta, como o desenho original, inúmeras gravuras que, no sertão, podem ganhar variadas interpretações, inclusive as mais fantasiosas.

Na obra, a responsabilidade de circunscrever esses locais fica a cargo de Manuel Jaúna, personagem inspirado no artista plástico Manuel Dantas Suassuna, filho de Ariano: “[...] de vez em quando, numa espécie de Périplo obsessivo, empreendo uma Incursão ao lugar em que Manuel Savedra Jaúna procura construir uma nova Ilumiara Jaúna [...]” (SUASSUNA, 2017, p. 86). A figura nomeada de “Irobuké”, apresenta, entre os desenhos rupestres, as iniciais “M.D.S”, que podemos relacionar tanto ao personagem quanto ao herdeiro.

FIGURA 7 – Irobuké, o veado negro – detalhe Ilumiara Jaúna



Fonte: Suassuna, 2017, p. 236.

As Ilumiaras ligadas às pedras riscadas aparecem na obra com a intenção de expandir o conhecimento sobre as culturas dos povos originários e, também, sobre a nossa própria cultura. Entretanto, na composição do *Romance*, a “Ilumiara” torna-se um termo de ampla escala, muitas vezes de caráter complexo por simbolizar a fusão de inúmeras artes (romance, teatro, pintura, música, escultura, dança etc.) que pudessem ser compreendidas como marco sagratório erguido em homenagem à Cultura Brasileira.

Na visão de Suassuna, até mesmo certos livros, como *A Divina Comédia* e o *Dom Quixote*, poderiam ser classificados como *ilumiaras*, pela capacidade de sintetizarem os anseios universais do homem a

partir de realidades locais e pelo vínculo que mantém com a tradição – aqui entendida não como cópia do passado, mas como diálogo fraterno com os nossos mortos [...]. (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 12-13)

Assim, a Ilumiara serviria de identificador, um “altar iluminado” capaz de aclarar a cultura de um povo, de forma que ele não esquecesse suas raízes, o que nos faz considerá-la um dos operadores de semelhanças em relação aos conceitos warburgianos: como o pesquisador alemão, que buscou entre índios Hopi e Pueblos da América Central⁹ traços de crenças e hábitos que atravessaram a memória cultural dos povos europeus, Suassuna, por compreender em sua criação artístico-literária que a natureza de sua própria tradição cultural preserva traços anacrônicos, empenhou-se em preservá-los. Os dois intelectuais, mirando as respectivas tradições, valeram-se de meios muito semelhantes, “em que a interpretação do problema histórico se torna, ao mesmo tempo, um ‘diagnóstico’ do homem ocidental em sua luta para curar suas contradições e encontrar, entre o velho e o novo, sua própria moradia” (AGAMBEN, 2015, p. 117).

Dessa maneira, para caracterizar a luminosidade que certas obras lançavam sobre outras e sobre nós, observadores, o escritor polímata, através da junção de seus fazeres estéticos, transforma seu romance em um mosaico onde essas múltiplas artes se encaixam, como em um quebra-cabeça, e revelam sua crítica sobre a exploração e as injustiças dos tempos atuais.

Este livro é uma Revelação, assim mesmo com letra maiúscula e tudo, para ressaltar a questão religiosa-teológica, bem como histórico-literária e profética [...] É mesmo uma Revelação, ao trazer à luz o espírito vivo, mágico e grandioso do verdadeiro Brasil, a iluminar e esclarecer nossa formação inquieta e revolucionária, e ao desvendar – em estilo ou estilos que se consagram pela luminosa interpretação da cor, da raça e do sangue do brasileiro – seus amores, suas intrigas e suas aventuras; e, ainda mais, oferecendo-lhe um e um destino [...]. (CARRERO, 2017, s/p)

A familiaridade entre as personagens de Suassuna, principalmente na circulação que acontece entre elas nas obras *Pedra do Reino* e *Romance de Dom Pantero*, mas também a coerência de toda a produção anterior, desde o início consolidando um universo imagístico e narratológico, enfim, a constelação coesa em que as partes

⁹ Cf. WARBURG, Aby. *Recuerdos del viaje al territorio de los indios Pueblo en Norteamérica*. Traducción Helena Aguilá Ruzola. Mauricio Ghelardi Editor. Madrid: Siruela, 2018.

consolidam o todo e que este “todo” se vale do brilho de cada parte para refletir melhor o seu potencial artístico, autoriza-nos a recuperar as afinidades entre o método de Warburg e a pragmática literária de Suassuna. Em outras palavras, pensar em termos warburguianos sobre o testamento literário desse escritor prolífico, que pensou e produziu até o fim da vida.

Dessa forma, warburguianamente falando, podemos pensar nas forças centrípetas e centrífugas que atuam sobre aspectos capitais da obra de Suassuna, tomando por base a obra que analisamos – *O juízo sedutor*. Para tal, criamos um painel suassuniano, nos moldes feitos por Warburg:

FIGURA 8 – Painel suassuniano



Fonte: A autora, 2021.

FIGURA 9 – Referência do painel suassuniano

Livro "*Recuerdos del viaje al territorio de los indios Pueblo em Norteamérica*", de Aby Warburg. Em 1895, Aby Warburg, inspirado pelo que viu no *Smithsonian Institute*, em Washington, Centro de Etnologia e Antropologia da época, marchou para o oeste norte-americano, o Novo México, onde ficou por quase um ano com os índios Hopi. Entre eles colheu material para descrever o "Ritual da Serpente". Ali se iniciaria a investigação que o ocupou por toda a vida, da História da Arte à História das Religiões, Antropologia, línguas mortas, Literatura e tudo que o remetesse à memória das culturas planetárias. Fonte: WARBURG, Aby. *Recuerdos del viaje al territorio de los indios Pueblo em Norteamérica*. Editora Siruela, 2018.

2, 3 e 4. Esculturas megalíticas em pedra vulcânica. Fonte: SOUTH AMERICAN. Disponível em: <http://www.southamericanpostcard.com/cgi-bin/photo.cgi?colombia-HBCU1948.pt>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Linhas de Nazca. Conjunto de geoglifos antigos localizadas no deserto de Nazca, no sul do Peru. São centenas de figuras com formas de animais, plantas e linhas traçadas há mais de 2 mil anos sobre a superfície da Terra e que podem ser vistas do céu ou de montanhas próximas. Fonte: INCRÍVEL CLUB. Disponível em: <https://incrivel.club/admiracion-curiosidades/cientificos-descubren-que-las-lineas-de-nazca-no-eran-lo-que-se-creia-el-famoso-colibri-es-otro-pajaro-941610/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Linhas de Nazca. Os maiores geoglifos de Nazca têm mais de 200 metros de diâmetro. Podem ser reliquias de um povo que fazia os desenhos para os deuses poderem vê-los do céu, concebia-se, assim, um calendário astronômico gigante. Fonte: ENGENHARIA 360. Disponível em: <https://engenharia360.com/6-estruturas-antigas-que-continuam-sem-explicacao-ate-hoje/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Pedra do Inga. Distrito de Pedra Lavrada, no agreste paraibano. Imagens rupestres esculpidas ao longo do monólito de 24 metros de comprimento. O sentido das figuras é desconhecido, porém, estudos comparativos apontam semelhanças com desenhos feitos pelos povos da Ilha de Páscoa, no Chile. Fonte: BLOG PÉ NA ESTRADA. Disponível em: <https://www.penaestrada.blog.br/pedra-do-inga-misterio-no-interior-da-paraiba/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Sacsayhuaman. Complexo murado próximo a Cuzco (Peru), a uma altitude de mais de 3 mil metros. São três paredes paralelas construídas em diferentes níveis com pedras de calcário de tamanhos enormes. Fonte: ENGENHARIA 360. Disponível em: <https://engenharia360.com/6-estruturas-antigas-que-continuam-sem-explicacao-ate-hoje/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Stonehenge. Monumento megalítico da Idade do Bronze localizado na planície de Salisbury, no sul da Inglaterra. É composto de pedras verticais com mais de 5 metros de altura, pesando 26 toneladas – dispostas em um círculo, com algumas contendo outras pedras equilibradas horizontalmente no topo, também formando um círculo. Há ainda um círculo interno composto de pedras altas e baixas. Fonte: ENGENHARIA 360. Disponível em: <https://engenharia360.com/6-estruturas-antigas-que-continuam-sem-explicacao-ate-hoje/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Ilumira Pedra do Reino. O espaço fica na área rural e foi idealizado pelo escritor Ariano Suassuna quando era secretário de cultura do estado de Pernambuco, entre os anos de 1994 e 1998. Fonte: DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/turismo/2019/04/illumira-pedra-do-reino-simbolo-cultural-da-identidade-belmontense.html>. Acesso em: 10 dez. 2021.

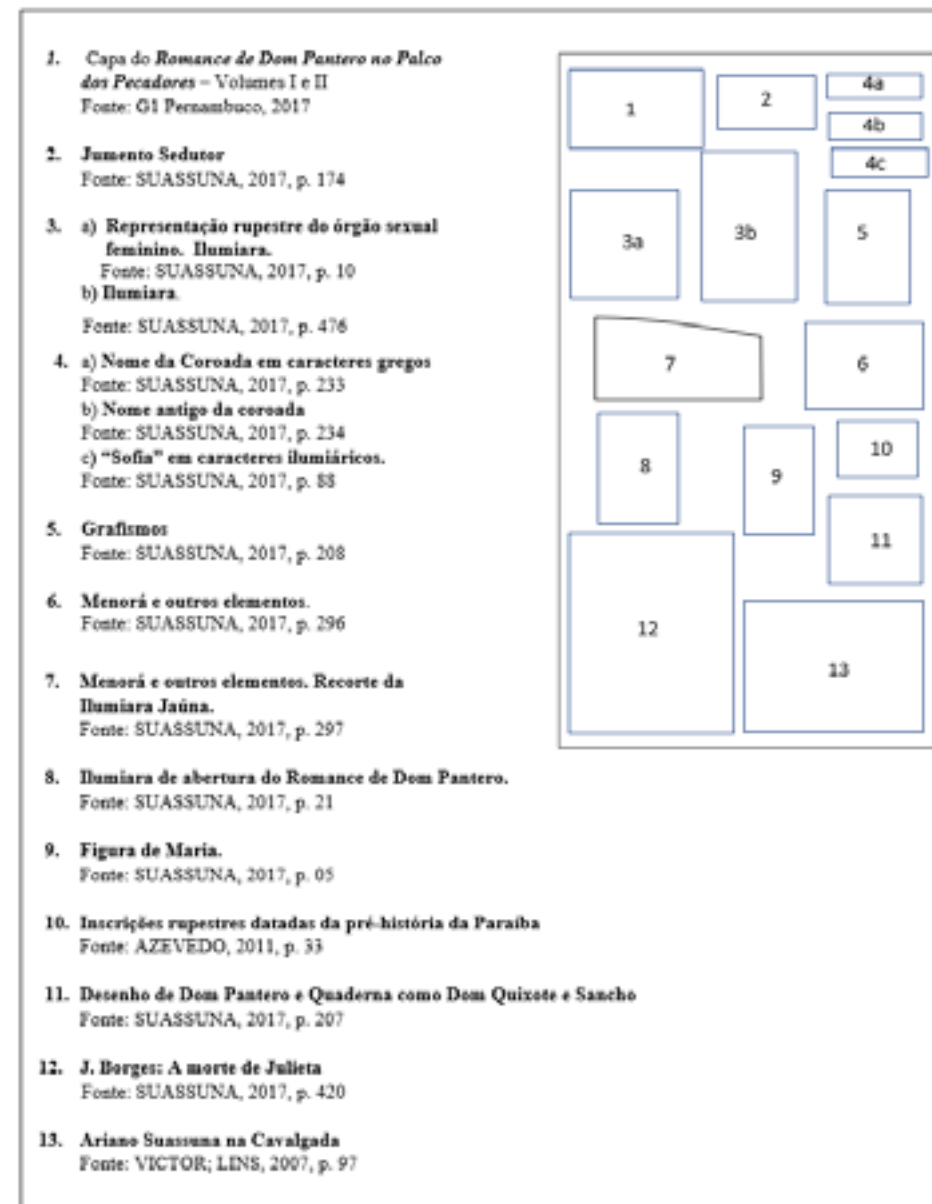
Legenda: Riquezas arqueológicas das Américas, o imaginário primitivo do homem americano.
Fonte: A autora, 2021.

FIGURA 10 – Paineis suassuniano



Fonte: A autora, 2021.

FIGURA 11 – Paineis suassuniano: planta baixa



Fonte: A autora, 2021.

Compreendendo que, sob a forma literária, Suassuna ergue a “grande obra”, a súpula com a qual tanto sonhava, a *Ilumiara* será considerada pelo autor e por seu personagem-narrador Antero Saverdra como um marco sagratório:

DOM PANTERO

Pode-se dizer que A Ilumiara começou a pegar fogo na minha cabeça, no meu sangue e no meu coração quando li a frase atrevida de um Europeu atrevido que dissera: “Não levo o Brasil a sério porque ele não tem nenhum Santo e nenhum grande Poeta (como Dante, por exemplo).” Assim que li tais palavras – e vendo logo que, por causa de meus Pecados, não poderia ser um Santo – resolvi tentar ser um Poeta, ou Poeta; um Escritor que representasse para o Brasil o que Dante era para a Itália e Cervantes para a Espanha. (SUASSUNA, 2017, p. 95)

As palavras proferidas pelo personagem Dom Pantero ressaltam o desejo de se “construir” uma obra que pudesse, aos moldes da Ilumiara, servir de marco literário, ou seja, na tentativa de elaborar “a grande obra”, os fazeres estéticos dos personagens se entrelaçam. Dessa forma, através da criação de sua autobiografia musical, dançarina, poética, teatral e vídeo-cinematográfica, nasce a obra que servirá de testamento de todo o fazer artístico da família Savedra.

No que diz respeito à estrutura, o romance é organizado por meio de diálogos, tendo Antero Savedra como narrador intradieético. A narrativa apresenta-se como uma grande peça de teatro. O enredo é narrado sob a “máscara” de Dom Pantero que, valendo-se dela, orquestra os outros interlocutores. Essa presença de infinitas vozes e tantos nomes (até porque Dom Pantero não é o único pseudônimo de Antero Savedra) é o principal fator que dificulta a nossa tentativa de definir a obra¹⁰.

A narrativa não segue uma sequência linear. Os acontecimentos são expostos, muitas vezes, em *flashback*, e é dessa forma que o personagem principal situa seus leitores acerca dos eventos que o levaram a resgatar o desejo antigo de retomar a escrita de uma obra grandiosa, que servisse de testamento cultural de sua linhagem, a família Savedra. O protagonista compartilha com Suassuna várias afinidades biográficas, dentre as quais se destaca: ter morado no sertão paraibano e, a certa altura da vida, em decorrência de complicações políticas, ter-se transferido para a capital pernambucana.

Levando em consideração a observação feita por Newton Júnior (2018, p. 31) de que *Dom Pantero* seria uma espécie de “livro total”, uma integração de gêneros que formam “um único objeto de arte”,

10 Sendo Dom Pantero uma “máscara” a conduzir, como maestro, os outros interlocutores, consideraremos a obra como polifônica, apoiados em Bakhtin (2015) e na sua teoria sobre o romance como gênero polifônico por excelência, que permite que outros gêneros literários e extraliterários se integrem a ele, mantendo sua originalidade linguística e estilística.

destacaremos alguns aspectos presentes na obra que corroboram com essa miscelânea – a poesia e o teatro.

A poesia é o primeiro gênero resgatado por Suassuna e empregado no romance. Logo nas linhas iniciais da primeira carta deparamo-nos com um fragmento retirado de “Noturno”, poema escrito pelo autor que denota forte ligação com o romantismo inglês, por apresentar uma visão metafísica da vida, fomentando uma visão trágica dela: “Uma vez, quando eu era bem menino, um Escorpião picou meu calcanhar. Talvez por causa disso, *têm, para mim, Visões de um outro Mundo, as Noites luminosas, azuladas, quando a Lua aparece mais bonita*” (SUASSUNA, 2017, p. 48).

Outra atividade artística retomada é o teatro. O “circuito teatral”, desde a sua origem, no teatro trágico da Grécia clássica, é composto por uma mobilidade e dinamismo que tem no circo o meio utilizado para difundir esse processo cultural: “Era um nome mágico, aquele do Circo – um jogo milenar que se dançava; um jogo em que os Atores, as gargalhadas, as caretas, os saltos e os passos de Dança às vezes tomavam a forma de uma grande Arte” (SUASSUNA, 2017, p. 65).

A mobilidade circense, que se expressa tanto no ecletismo dos atores quanto nos constantes deslocamentos das companhias, em busca de novas plateias, se conecta com o programa teórico de Warburg, tributário da percepção inicial de que as “imagens em movimento” realizavam, camufladamente, esse ir e vir histórico das formas. A História da Arte se recicla, ao admitir a sobrevivência de formas sepultadas, que se regeneram estilisticamente, graças à descoberta empreendida pelas gerações de novos artistas.

Inspirado no mesmo princípio da *Nachleben* (“sobrevivência”), o genial pesquisador cunhou o conceito já referido neste trabalho, de *Bilderfahrzeug* – “veículo de imagens”, a partir do estudo de tapetes medievais, sobretudo os belgas. Destacamos duas particularidades dos “veículos de imagens” warburguianos que se encontram também no empreendimento teatral. A primeira, a qualidade dos materiais transportados e do suporte que os transporta (produções técnico-artísticas dedicadas à fruição estética): as telas tecidas para os tapetes e a encenação de um roteiro dramático para a função cênica. A segunda, a *Pathosformel*, concepção que, em Suassuna, será revalidada, tendo em vista a devoção do dramaturgo brasileiro ao espetáculo ambulante e, conseqüentemente, ao próprio Circo, pois ambos estão carregados de *Pathosformeln*. Ao parafrasear Dom Quixote sob a alcunha de “O Judeu”, o autor faz da estrada, do palco e da Comédia alegorias da própria vida.

Considerações finais

A construção dessa grandiosa obra a que nos dedicamos, considerada a síntese de todo o fazer estético suassuniano, aborda, como já dito, inúmeras representações artísticas, símbolos, alegorias próprias e expressões culturais diversas. Adotamos os conceitos de *Páthosformel* (fórmula de *páthos*, ou “fórmula emotiva”) e *Bilderfahrzeuge* (imagens-veículos), idealizados por Aby Warburg, para sustentar a ideia de que, respeitando as aproximações e os distanciamentos entre mundos, referências, personagens, nomes, acontecimentos e materiais aparentemente dissociados, Suassuna elabora uma obra-mosaico, assim como o historiador alemão monta o *Atlas Mnemosine* e seus Painéis.

É possível que Ariano Suassuna, como doutor em Estética e professor da disciplina, tivesse notícia do Instituto Warburg, dos painéis e do acervo de imagens que alimentaria o *Atlas*, entretanto nada citou a respeito. O que não é de se estranhar, pois os ex-alunos mais famosos do Instituto só referenciaram as criações do crítico alemão depois da década de 1970, quando já eram mundialmente reconhecidas como referências na área de pesquisa em Arte.

Sendo assim, a conexão que estabelecemos entre Suassuna e Warburg foi se consolidando em razão da monumentalidade de ambos os projetos, o *Atlas Mnemosine* e o *Romance de Dom Pantero*, projetos iconográficos que demandam um aparato multidisciplinar para a sua abordagem. Não foi nosso propósito esgotar as possibilidades dessa equação, mas apontá-la, pois poucos são os criadores que defendem um projeto artístico ambicioso como o de nosso “homem-espetáculo”. Essa relação mostrou-se cada vez mais apropriada e intensa, à medida que ficou claro o projeto do autor paraibano, no sentido de unir o texto literário com todas as formas artísticas possíveis.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a Ciência sem nome. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 111-131.
- AMADO, Janaína. Região, Sertão e Nação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-151, jan./jun. 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1990>. Acesso em: 7 maio 2021.
- ASSIS, Thaís Menezes de. *Sertão como palco do mundo: a força do local e a difusão da cultura nordestina em Dom Pantero no palco dos pecadores: o jumento sedutor, de Ariano Suassuna*. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://www.btd.uerj.br/handle/1/19540>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I – A estilística*. Prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CARRERO, Raimundo. Contracapa. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores: o jumento sedutor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente: imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- JOBIM, José Luís. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Makunaíma; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. [livro eletrônico].
- MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. Recife: Ed. da UFPE, 2005.
- MOOG, Vianna. *Uma interpretação da literatura brasileira: um arquipélago cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1983.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. Dom Pantero e sua Ilumiara. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 11-19.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Ariano Suassuna, cadeira 32, ocupante 6*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2018.

PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. “O decifrador de brasilidades”. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000. N. 10.

SUASSUNA, Ariano. *História do rei degolado nas catingas do sertão – ao sol da Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano. A Compadecida e o romancelheiro nordestino. In: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Recife: Editora José Olympio, 2008. p. 173-188.

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores: O jumento sedutor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. *Recuerdos del viaje al territorio de los indios Pueblo em Norteamérica*. Traducción Helena Aguilá Ruzola. Mauricio Ghelardi Editor. Madrid: Siruela, 2018.

AFROGRAFIAS DA MEMÓRIA: O CONTRATRABALHO NAS VOZES DE NGUGI WA THIONG’O E NADIFA MOHAMED

Valeria Silva de Oliveira

Introdução

Trauma. Jota Mombaça afirma que o mundo é seu trauma e explica: “porque se o mundo, que é meu trauma, não para nunca de fazer seu trabalho, **então ser maior que o mundo é meu contratrabalho**” (MOMBAÇA, 2017. Grifo meu.). Fato é que o mundo segue em frente fazendo seu trabalho de apagamento, exclusão, opressão na contemporaneidade. E o futuro? Fim do mundo? Ao propor ideias para adiar o fim do mundo, Ailton Krenak (2019, p. 3) assinala a importância da afirmarmos a pluralidade da existência e a necessidade de cultivarmos “[...] nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência”. Segundo Krenak (2019, p. 3), a criatividade e a poesia são formas de resistência e sobrevivência que contribuíram para que os povos originários chegassem ao nosso século.

Assim como os povos originários da América do Sul, vozes africanas reivindicam a sua humanidade e o direito pleno de pertencer a este mundo que compartilhamos por meio das mais diversas formas africanas de autoinscrição, inclusive através da imaginação e da criatividade. Nesse sentido, as literaturas africanas nos revelam não só narrativas plurais da diversidade africana, mas também (re)inscrevem memórias roubadas, fragmentadas e apagadas. A (re)inscrição dessas memórias é um ato contundente de contestação e desconstrução de vozes e olhares que historicamente ameaçam várias formas de existência possíveis. Em relação às referidas narrativas plurais, é importante destacar, conforme sugerem Michela Rosa Di Candia e Tereza Marques de Oliveira Lima, que

[...] escritores africanos e afrodescendentes são determinados pelas histórias de suas sociedades e suas experiências sociais [...]. O lugar de onde cada escritor fala, seu *locus* de enunciação, revela as maneiras pelas quais são posicionados ou se posicionam em suas comunidades. Logo, não há como se pensar em uma visão monolítica dos africanos na África e na diáspora africana. (DI CANDIA; LIMA, 2011, p. 7)

O presente artigo analisa brevemente o contratrabalho realizado por Ngugi wa Thiong'o e Nadifa Mohamed. Na contramão de uma narrativa que impõe uma visão homogênea do continente africano é importante primeiramente demarcar o *locus* de enunciação dos respectivos autores. Na sequência, é apresentada uma breve análise de algumas obras que contribuem não só para mostrar como esses autores percebem o impacto da colonização e seus desdobramentos ontem e hoje, mas também para a necessidade de mais estudos literários que revelem como a imaginação atravessada pela memória do trauma tem sido traduzida transculturalmente através da literatura africana de expressão em língua inglesa. A noção de “tradutor transcultural” empregada neste texto vai ao encontro do entendimento de Maria Aparecida Andrade Salgueiro (2007, p. 1) que afirma que “[...] a posição de um autor pós-colonial chega a ser comparada com a de um tradutor em que a cultura ou a tradição descrita pelo autor pós-colonial funciona como um meta texto, que é reescrito, explícita ou implicitamente, no ato da criação literária”. Cabe destacar também que a expressão “afrografias da memória” surge originalmente na obra de Leda Maria Martins intitulada *Afrografias da memória* (1997), a qual ela denomina como “[...] um livro de falas, um texto de narrativas tecido com o estilete da memória curvilínea de uma das irmandades do Rosário, em Minas Gerais” (MARTINS, 1997, p. 18). Interessamos no presente estudo pensar essa memória curvilínea, espiralar, que se manifesta de forma criativa nas literaturas africanas de expressão em língua inglesa.

Autores e obras: afrografias da memória demarcadas por um *locus* de enunciação

Ngugi wa Thiong'o e Nadifa Mohamed são vozes africanas que se aproximam tanto pelas suas similaridades quanto pelas suas diferenças. Embora ambos os autores tenham nascido em países que estiveram sob o jugo da violência colonial, cabe destacar nesta seção algumas de suas vivências sociais específicas que se entrelaçam em suas escritas ressignificando histórias e experiências dos negros

africanos que, conforme assinala Achille Mbembe (2018, p. 63), seriam em si mesma fragmentadas.

Ngugi wa Thiong'o nasceu em um Quênia já colonizado pelos ingleses em 1938. Seu país se localiza na África Oriental e teria recebido o nome “Quênia” pelos colonizadores em 1920 devido à montanha mais alta da região *Mount Kenya*. O país, cuja capital é Nairobi, faz fronteira com a Etiópia e o Sudão ao norte, a Somália ao leste, a Tanzânia ao sul, a Uganda a oeste e esteve sob o jugo dos colonizadores no período de 1895 a 1963. Nesse sentido, assim como outros países africanos, a terra natal de Thiong'o também teria sido objeto de disputa colonial no final do século XIX. Apesar das frequentes incursões britânicas pelo interior do Quênia, quenianos resistiram de diversas formas à arbitrária partilha do final do século XIX e ao longo do século XX, até sua independência em 1963. Entre os vários movimentos de rebelião anticolonial, destaca-se o que conhecemos aqui no Brasil como a Revolta Mau-Mau, movimento de resistência que ocorreu no Quênia, entre 1952 e 1960.

Tensões e conflitos de toda ordem vivenciados pelo autor queniano levaram-no a engajar-se em um profícuo contratrabalho como forma de resistência, resultando em uma longa trajetória de textos ficcionais e não-ficcionais publicados. Suas reflexões e análises acerca do impacto da colonização no Quênia e das várias formas possíveis de resistência podem ser encontradas em obras como: *Writers in politics: a re-engagement with issues of literature & society* (1981), *Barrel of a pen: resistance to repression in neo-colonial Kenya* (1983), *Decolonising the mind: the politics of language in African literature* (1986), *Moving the centre: the struggle for cultural freedoms* (1993), *Penpoints, gunpoints and dreams: towards a critical theory of the arts and the state in Africa* (1998), *Something torn and new: an Africa renaissance* (2009), *Globaletics: theory and the politics of knowing* (2012), entre outros. Conforme destacado por Oliveira (2019, p. 219), em *Homecoming: essays on African and Caribbean literature, culture and politics*, sua primeira coletânea de ensaios publicada originalmente em 1972, Thiong'o apresenta as bases que sustentariam e norteariam a sua escrita de então:

A presente coleção de ensaios é parte integrante do mundo fictício de *The River Between*, *Weep Not Child* e *A Grain of Wheat*. A maioria deles foi escrita quase ao mesmo tempo que os romances; eles são produtos do mesmo estado de espírito e abordam questões e problemas semelhantes. Existem diferenças. Em um romance, o escritor está totalmente imerso em um mundo de imaginação que não é o seu eu consciente. Em sua forma mais intensa e criativa, o escritor é transfigurado, ele está possuído, ele se

torna um meio. No ensaio, o escritor pode ser mais direto, didático, polêmico, ou pode apenas declarar suas crenças e fé: seu eu consciente é mais atuante. (THIONG'O, 1981, p. xv)^{1,2}

Conforme pode ser observado na citação anterior, Thiong'o apoia-se nas mais diversas estratégias narratológicas e gêneros textuais como meio para reivindicar sua subjetividade queniana e a responsabilidade de expor, denunciar e problematizar questões locais. Sua escrita (re)inscreve e propaga um “estado de espírito” disposto a lutar por transformações e a ensinar caminhos possíveis para conquistá-las. Em *Something torn and new: an African renaissance*, por exemplo, Thiong'o se apropria do termo “*dismembering*” em seus múltiplos sentidos para denunciar as devastadoras práticas coloniais que inclusive levaram à morte dois líderes da resistência anticolonial, Waiyaki wa Hinga e o rei Hintsa do reino AmaXhosa:

[...] o destino de Hintsa e Waiyaki também simboliza um desmembramento ainda mais profundo: o da memória do sujeito colonial [desmembrado] de seu corpo individual e coletivo. A cabeça que carrega a memória é cortada do corpo e, em seguida, armazenada no Museu Britânico ou enterrada de cabeça para baixo. (THIONG'O, 2009, p. 6)³

Na contramão das práticas de *dismembering* e de todo projeto colonial de apagamento da memória local, Thiong'o mudaria seu nome cristão de “James Thiong'o Ngugi” para Ngugi wa Thiong'o na fase adulta, colocando em prática seu projeto de *remembering* e ratificando “[...] sua identidade queniana e a sua luta cultural e política pela descolonização” (OLIVEIRA, 2019, p. 129).

Nadifa Mohamed é uma escritora somali que nasceu em 1981 em Hargeisa, atual capital de uma região autônoma localizada no

1 Todas as traduções, com exceção das indicadas nas referências, são de minha autoria.

2 “The present collection of essays is an integral part of the fictional world of ‘The River Between’, ‘Weep Not Child’, and ‘A Grain of Wheat’. Most of them were written at about the same time as the novels; they have been products of the same moods and touch on similar questions and problems. There are differences. In a novel the writer is totally immersed in a world of imagination which is other than his conscious self. At his most intense and creative the writer is transfigured, he is possessed, he becomes a medium. In the essay the writer can be more direct, didactic, polemical, or he can merely state his beliefs and faith: his conscious self is more at work”.

3 “[...] the fate of Hintsa and Waiyaki also symbolize an even farther-reaching dismemberment: that of the colonial subject's memory from his individual and collective body. The head that carried memory is cut off from the body and then either stored in the British Museum or buried upside down”.

noroeste da Somália chamada Somalilândia. Sua ida, junto de sua família, ao Reino Unido aos quatro anos de idade teria se tornado definitiva devido à eclosão de uma guerra civil em sua cidade natal, o que impossibilitaria o retorno na ocasião. Mohamed acabou então frequentando os bancos escolares ingleses até a fase adulta, se formando em História e Política na St Hilda's College em 2003. Foi então que se iniciou o processo de materialização de “afrografias da memória” ao registrar as memórias transmitidas por seu pai por meio da oralidade. Esse trabalho resultaria em sua primeira obra intitulada *Black mamba boy* (2010), conforme explica:

E... com ele [seu pai] e... o relacionamento que desenvolvemos trabalhando juntos em *Black mamba boy* foi uma espécie de transfusão de memória... chegou ao... desde o ponto inicial onde eu realmente não sabia nada sobre sua vida, ao final onde eu pensei que sabia tudo sobre ela e poderia corrigir suas memórias como se eu fosse... como se eu tivesse experimentado essas coisas eu mesma. Foi muito intenso. Então, a memória é, na verdade, uma grande parte de como eu trabalho [...]. (MOHAMED, 2017, minha transcrição da autora)⁴

Em 2016, Mohamed esteve no Brasil e participou da mesa-redonda *Cidadã dos mundos*, na Festa Literária Internacional das Periferias (FLUP). Nessa mesa, mediada pela professora Dra. Maria Aparecida de Andrade Salgueiro, a autora conversou com o público sobre seus dois primeiros romances publicados desde então, *Black mamba boy* (2010) e *The orchard of lost souls* (2013), os quais lhe renderam inúmeras indicações e prêmios literários. Seu último romance publicado em 2023 se intitula *The fortune man*, e foi uma obra finalista do Booker Prize 2023. Suas duas primeiras obras encenam conflitos e tensões de uma Somália colonial e pós-colonial, respectivamente. Já sua última obra tem como contexto Cardiff de 1952, País de Gales, e reescreve a história de um personagem da vida real, o somali Mahmood Mattan, que teria sido condenado injustamente por homicídio na década de 1950 e recebido um pedido oficial de desculpas pela polícia britânica apenas em 2022.

Além de romances, Nadifa Mohamed também escreve artigos, ensaios – sendo alguns autobiográficos – e contos. Em *Fragments of*

4 “And... with him [seu pai] and... the relationship that we developed working on *Black Mamba Boy* together it was kind of a memory transfusion... it got to the... from beginning point where I really didn't know anything about his life to the end where I thought like I knew everything about his life and could correct his memories as if I was... as if I had experienced these things myself. It was very intense. So, memory is actually a big part of how I work [...]”.

a *nation* (2012), Mohamed descreve e ressignifica o processo de descentramento e fragmentação de sua identidade cultural desde a sua chegada a Londres. A partir do contexto e léxico marítimo, Mohamed desenvolve uma poética que traduz transculturalmente a natureza fluida de sua identidade diaspórica: “Nem o passado, o presente ou o futuro pareciam fáceis de falar sobre; foi nesse momento que se tornou evidente que não haveria retorno à nossa casa – que eu devo ter me tornado desancorada, à deriva espiritualmente [vagando] de um lugar para outro e depois de volta” (MOHAMED, 2012)⁵.

Cabe destacar que a forma em que se estrutura a narrativa do processo de ressignificação da identidade de Mohamed em *Fragments of a nation* (2012) remete não só à profissão de seu pai, que teria sido marinheiro mercante, mas também ao navio que, enquanto um meio de transporte e de múltiplos trânsitos transcontinentais, protagoniza as memórias africanas das mais diferentes formas. Tendo em vista que, conforme afirma Ana Mafalda Leite, “[...] É praticamente insustentável qualquer generalização que conduza a elaborações teóricas que não levem em conta as especificidades regionais e nacionais africanas” (LEITE, 2012, p. 29), faz-se necessário lançarmos um olhar para esse passado somali que se presentifica, mas que ao mesmo tempo, não permite que Mohamed se ancore, talvez pela instabilidade suscitadas pela existência de memórias fragmentadas, apagadas, subterrâneas ou clandestinas.

Localizada no Chifre da África, a Somália como a conhecemos hoje pelo mapa-múndi surgiu da união, em 1960, do protetorado britânico, cuja capital era Hargeisa, com o protetorado italiano localizado ao sul do território somali. Hoje a Somália é reconhecida internacionalmente como República Democrática da Somália e sua capital é Mogadíscio. A região do Chifre da África, assim como o Quênia, também teria sido alvo da Conferência de Berlim (1884 – 1885) e de seus sucessivos tratados que fragmentariam de forma arbitrária o referido território, acirrando conflitos locais e globais. Conforme afirma Martin Meredith (2017, p. 402), “todos [os países europeus] se consideravam portadores de uma cultura superior, trazendo a luz a um continente obscuro e ignorante [...]. Todos temiam ser excluídos dos mercados coloniais dos Estados europeus rivais”. Italianos, ingleses, franceses não mediam esforços para provar seu poder violentamente estendendo seus tentáculos pelo lucrativo Chifre da África.

5 “Neither the past, the present or the future seemed easy to talk about, it was at this moment when it became apparent that there would be no return to our home – that I must have become unmoored, drifting spiritually from one place to another and then back again”.

Mesmo após a independência da Somália em 1960 – que resultaria na união dos protetorados britânicos e italianos, conforme já mencionado anteriormente –, o impacto e os desdobramentos das práticas coloniais não foram resolvidos, nem mesmo atenuados. Conforme sugere Ioan Lewis,

O nacionalismo apaixonado que uniu Somalilândia e Somália em 1960, e alimentou as ambições de ampliar a República da Somália resultante ao incluir a nação inteira, inesperadamente se consumiu nas décadas de 1980 e 1990. Então, com uma reversão das pressões externas e internas, as divisões segmentárias dentro da nação reafirmaram-se com uma vingança explosiva. (LEWIS, 2002, p. vii)⁶

É nesse contexto que a referida região é tomada por uma instabilidade incontrolável até a eclosão da guerra civil na década de oitenta, o que levaria Nadifa Mohamed a ser impedida de retornar a sua terra natal quando criança. Na sua fase adulta, esse contexto serviria como cenário para sua obra *The orchard of lost souls*, conforme veremos mais adiante.

Afrografias da memória colonial em *Black mamba boy*, de Nadifa Mohamed, e em *A grain of wheat*, de Ngugi Wa Thiong’o

Conforme sugere Francisco Noa (2015 p. 16), “[...] o processo de criação é sempre uma reinvenção de estruturas, temas, perspectivas, linguagens e que garantem sempre a legitimidade e legibilidade de uma obra”. *A grain of wheat*, de Ngugi wa Thiong’o, e *Black mamba boy*, de Nadifa Mohamed, acessam a uma heterogeneidade dos sentidos e, através da imaginação, rasuram e implodem a ideia de “uma histórica única” (ADICHIE, 2009), a qual aniquila outros olhares ou possibilidades de existir. Nesta seção, assim como na seguinte, será lançado um breve olhar para a construção dessas narrativas.

A grain of wheat, obra publicada originalmente em 1967, narra a história de Thabai Village, um vilarejo no Quênia que se encontra às vésperas da *Uhuru*, festa de celebração da libertação dos domínios coloniais ingleses. A narrativa se desenvolve em dois planos. Em um primeiro plano é possível acompanhar o desenrolar da organização local para a celebração, ao mesmo tempo em que ex-combatentes da

6 “The passionate nationalism which brought Somaliland and Somalia together in 1960, and fueled ambitions to extend the resulting Somali Republic to include the entire nation, unexpectedly burned itself out in the 1980s and 1990s. Then, with a reversal of external and internal pressures, the segmentary divisions within the nation reasserted themselves with an explosive vengeance”.

floresta investigam quem teria traído e levado à morte um importante líder da resistência chamado Kihika. É nesse plano que um personagem Mugo detentor de uma melancolia duvidosa é apresentado como o protagonista desde o primeiro capítulo. Em segundo plano acontece uma série de flashbacks de anos pregressos que reitera não só a violência colonial, mas também acontecimentos que levaram até o dia da independência. Nesse sentido, a narrativa encena uma trama complexa marcada por uma polifonia que possibilita ao leitor acessar os acontecimentos por diversos ângulos. Além disso, “[...] as histórias das personagens estão estreitamente entrelaçadas e imbricadas não só entre si, mas também com a traumatizante experiência colonial, o que permite, em contrapartida, observar a complexidade não só das personagens, mas também do enredo” (OLIVEIRA, 2019, p. 170).

Na contramão do processo de *dismembering* é possível observar na narrativa uma frequente menção a nomes de personagens históricos – como Jomo Kenyatta, Harry Thuku, Waiyaki, Gandhi, entre outros – que, na época da publicação da obra (1967), acreditava-se terem contribuído diretamente e/ou indiretamente para que o país um dia se tornasse independente. Além disso, conforme o enredo se desenvolve, percebe-se que essa data comemorativa tão esperada, a *Uhuru*, não é recebida de forma desatenta pela população local oprimida de *Thabai*. As vozes e olhares das personagens denunciam que os colonizadores brancos continuavam ocupando suas casas e seus postos de trabalho, aparentemente sem a intenção de partir. Nesse sentido, ao longo da narrativa destaca-se, entre outras coisas, um certo incômodo por parte de alguns personagens que, mesmo com toda a preparação para a celebração, não conseguiam se entregar ao momento festivo:

Homens se levantavam ou conversavam em grupos sobre as perspectivas que surgiam por conta da *Uhuru*. Havia pessoas sem emprego que usavam casacos que nunca haviam entrado em contato com água e sabão; o governo agora se tornaria menos rigoroso com aqueles que não podiam pagar impostos? Haveria mais empregos? Haveria mais terra? (THIONG’O, 2012, p. 211)⁷

A inquietação desses personagens demonstra que não se sabia de fato o que significaria a independência para o povo, para o dia a dia da população local, e essa desorientação encena claramente uma das várias catastróficas consequências da violência colonial: uma

7 “Men stood or talked in groups about the prospects opened up by *Uhuru*. There were those without jobs, who wore coats that had never come into contact with water and soap; would the government now become less stringent on those who could not pay tax? Would there be more jobs? Would there be more land?”.

desorientação que é resultado de um contínuo e histórico processo *dismembering*/desmembramento. A terra foi tomada, desmembrada, será que retornaria para a comunidade local? Afinal, segundo Franz Fanon (2013, p. 62), “o povo [...] adota desde o começo posições globais. A terra e o pão: o que fazer para ter a terra e o pão?”.

Em *Black mamba boy*, o personagem principal é Jama, um jovem somali que parte do Iêmen rumo às porosas fronteiras do Chifre da África ocupadas por colonizadores italianos, ingleses e franceses chegando até seu destino final na narrativa, Porto Talbot, no País de Gales, encenando a rota da diáspora africana. O enredo principal se desenvolve ao longo de doze anos – seguindo uma ordem cronológica que é informada no título de cada capítulo. Nesse sentido, o título do primeiro capítulo *Aden, Yemen, October 1935* anuncia o ponto de partida de uma jornada intensa, marcada por deslocamentos constantes e entrecruzamentos que remontam a histórica partilha da África e seus desdobramentos. Na visão de Tina Steiner (2016, p. 176), “*Black mamba boy* entrelaça o conto de aventura com a narrativa histórica para contar uma fascinante história de migração, perda e sobrevivência”⁸.

Embora, segundo Ayan Hirsi Ali (2013, p. 10), as antigas tradições nômades estivessem mudando com a vida moderna, em *Black mamba boy*, Jama lança mão desse recurso para conseguir alguma refeição ou se abrigar pelo meio do caminho de sua jornada. Assim, ao ser questionado sobre sua identidade, Jama informa que seu povo era “Eidegalle” e que seu nome era “Jama Guure Mohamed Naaleyeh Gatteh Eddoy Sahel Beneen Samatar Rooble Mattan” (MOHAMED, 2010, p. 84). Ao recitar o seu nome, Jama define seu lugar no mundo, principalmente em relação a outros somalis, além de ratificar a sua ancestralidade. Durante os seus deslocamentos, o que os olhos do jovem Jama não conseguiam capturar, alguns de seus afrições explicavam:

“Neste livro há fotos da nossa terra desenhadas por *Ferengis* [estrangeiros]. [...] “O Sudão está aqui”. [...] “Estamos aqui” [...] “Todo lugar entre [Sudão e nós] é controlado por italianos.” [...] Tudo isso é um matadouro. Os italianos são demônios, eles podem aprisionar você ou colocá-lo em seu exército. Eu li nos jornais todos os dias que dez ou cinquenta eritreus foram executados. Não há cidade ou aldeia sem um equipamento de força. Eles matam adivinhos por prever sua derrota e os trovadores por zombar deles”. (MOHAMED, 2010, p. 90-91)

8 “*Black Mamba Boy* interweaves the adventure tale with the historical narrative to tell a fascinating story of migration, loss and survival”.

[...] “Quando você for a Eritreia, você verá ainda mais claramente, há *ferengis* que pensam que você não sente dor como eles, [não] têm sonhos como eles, [não] ama a vida tanto quanto eles. É um mundo ruim em que vivemos, você é como uma pulga que anda nas costas de um cachorro, eventualmente você terminará entre seus dentes. Tenha cuidado.”

“Acima de tudo Jama, fique longe dos fascistas.”

[Jama] “Fascistas? O que são fascistas?”

Eles são perturbados *Ferengis* que fazem o trabalho do diabo. Em Eritreia, eles tentaram nos limpar, na Somália eles trabalham com pessoas até a morte em suas fazendas, em Abissínia eles jogam veneno de seus aviões em crianças como você”. (MOHAMED, 2010, p. 96)⁹

Na contramão da histórica prática de apagamento da memória/*dismembering*, Mohamed entrelaça uma narrativa permeada pela brutal violência colonial com formas somalis de autoinscrição. Além da representação da tradição nômade, uma cosmovisão mística se apresenta para Jama a começar pelo dia de seu nascimento, o qual se desdobra a partir de uma narrativa mágica que envolve a *black mamba* [cobra-negra ou cobra-preta], um réptil nativo do continente africano que dá origem ao título da obra. Há também o aparecimento de *Jinns* [entidades do deserto], da figura folclórica *Dhegdheer*¹⁰ e de seus antepassados mortos que, além de afirmar sua ancestralidade,

9 “In this book are pictures of our land drawn by *Ferengis*.” [...] “Sudan is here”. [...] “We are here” [...] “Everywhere in between is controlled by Italians.” [...] All this is an abattoir. The Italians are devils, they might imprison you or put you into their army. I read in the papers every day that ten or fifty Eritreans have been executed. There isn’t a town or village without a set of gallows. They kill fortune tellers for predicting their defeat and the troubadours for mocking them” / [...] “When you go to Eritrea, you will see even more clearly, there are *Ferengis* who think that you don’t feel pain like them, have dreams like them, love life as much as them. It’s a bad world we live in, you’re like a flea riding a dog’s back, eventually you will end between its teeth. Be careful”. / “Above all Jama, stay away from the Fascists.” / [Jama] “Fascists? What are Fascists?” / They are disturbed *Ferengis* who do the work of the devil. In Eritrea they have tried to wipe us out, in Somalia they work people to death on their farms, in Abyssinia they drop poison from their planes onto children like you”.

10 “A intertextualidade com as narrativas míticas da cultura somali se manifesta inclusive através dos nomes de algumas personagens, como ‘*Dhegdheer*’ – que remete diretamente à personagem folclórica de uma lenda somali (HASSAN, 2007; SIBLEY, 2010) – e *Jinnow*. ‘*Jinnow*’, nome da respeitada matriarca tia-avó de Jama, “meio médica, meia sacerdotisa” (MOHAMED, 2010, p. 62), remete à figura mítica do *jinn* que na narrativa se manifesta assombrando desertos e obsidiando pessoas. *Jinnow* se contrapõe à figura mítica ao representar as mulheres idosas das comunidades, repositório de sabedoria e as únicas capazes de remover e afastar tais espíritos dos corpos possuídos, através de rituais específicos inspirados por um conhecimento ancestral.” (OLIVEIRA, 2019, p. 158)

aconselham e mudam trajetórias. Uma outra estratégia usada pela autora diz respeito à presença, ao longo da narrativa, de vocábulos de diversas origens [em hebraico, árabe e somali], sem a tradução ou explicação deles, representando a diversidade cultural vivenciada por Jama – por exemplo, *Yallah! Ya salam!, Shalom!, Bismillah!, Soobah, hooyo*, entre outros.

Segundo a própria autora, o jovem Jama teria sido criado a partir das memórias das vivências compartilhadas pelo seu pai. Em entrevista publicada pela revista digital *Wardheer News*, ao ser indagada sobre Jama, Mohamed afirma: “[...] eu queria que a história de meu pai provesse história aos atuais problemas políticos da Somália e também que politizasse a história” (MOHAMED, 2011)¹¹. Assim, Mohamed demonstra seu interesse em refletir criticamente sobre um passado que se presentifica e revela o papel de seu trabalho: um contratrabalho realizado para descolonizar mentes e transformar.

As obras *A grain of wheat*, de Ngũgĩ wa Thiong’o, e *Black mamba boy*, de Nadifa Mohamed, encontram-se hoje disponíveis na versão em língua portuguesa sob os títulos *Um grão de trigo* e *Menino mamba-negra*, respectivamente.

Afrografias da memória pós-colonial em *The orchard of lost souls*, de Nadifa Mohamed

Em *The orchard of lost souls*, publicado no Brasil em língua portuguesa com o título *O pomar das almas perdidas*, há a encenação de uma Somália no ápice de suas tensões, às vésperas de uma guerra civil, sob pressões internas e externas. A narrativa concentra-se, assim, no período pós-independência, mais especificamente na Hargeisa de meados da década de 80. Mesmo com a africanização dos quadros, predominava o que Édouard Glissant (2005) denominou em *Introdução a uma poética da diversidade* como “pensamento de sistema”. Conforme sugere Salgueiro (2004, p. 31), “a mera substituição de burocratas brancos por equivalentes de cor não indica nenhuma garantia de que os funcionários nacionalistas não repetirão os velhos arranjos”. Assim, muitas instituições e práticas coloniais que foram impostas outrora pelo colonizador europeu foram atualizadas e permaneceram. Conforme observa Dabaho, uma das personagens de *The orchard of lost souls*,

11 “[...] I wanted my father’s story to give history to current Somali political problems and politicise out history too”.

As lojas estão vazias, já que o arroz e a farinha subsidiados desapareceram para permitir ao governo obter mais empréstimos estrangeiros; em vez de milho e sorgo cultivados no país, saco de donativos da USAID contrabandeados dos campos de refugiados estão à venda no mercado a preços ridículos. (MOHAMED, 2016, p. 134-135)¹²

Em *The orchard of lost souls*, o suposto fim do colonialismo político que ocorreria com a independência não trouxe o fim de relações extremamente desiguais tanto no cenário global quanto local. A Somália de Mohamed continuaria sendo controlada pelos seus algozes no cenário internacional e mulheres somalis teriam que reunir forças para lutar pela sua sobrevivência, principalmente durante a guerra civil que se anunciava.

Nessa obra, Mohamed rompe tanto com o discurso patriarcal e o histórico silenciamento das mulheres somalis quanto com as estruturas de um romance tradicional centrado em personagens masculinas. A Hargeisa da imaginação de Mohamed é encenada principalmente pelo olhar de três mulheres de diferentes gerações e classes sociais: Deqo, Filsan e Kawsar. Deqo é uma criança órfã que vivia em um campo de refugiados, mas que consegue fugir na primeira oportunidade e transitar livremente pelas ruas em meio aos conflitos locais. Filsan representa uma mulher que seguia a carreira militar e que, no auge de sua vida adulta, com cerca de 30 anos, vê suas crenças profundamente abaladas pelas circunstâncias em que vivia. Finalmente, Kawsar é uma matriarca, viúva, que além de já ter sofrido uma tragédia pessoal com a perda prematura de sua filha, perde também a mobilidade de forma violenta em meio à escalada de tensões locais. Quando a guerra civil eclode e as bombas começam a cair em Hargeisa, Kawsar assiste a tudo da janela de sua casa, pois sua situação não permitia que conseguisse correr para se proteger:

Os tanques abrem caminho a explosões pela rua coberta por um manto branco de fumaça. Kawsar se impulsiona sobre os cotovelos e olha pela janela lateral. Seus vizinhos tentam fugir, escondidos em uma bruma de pó de cimentos, mas sandálias e roupas brilhantes os entregam, e os soldados caem de joelhos e atiram contra as figuras fantasmagóricas. No alto há o gemido dos motores de um

12 “The shops are bare as the subsidized rice and flour have disappeared to allow the government to obtain more foreign loans; instead of home-grown maize and sorghum, sacks of USAID donations smuggled in from the refugee camps are on sale in the market at ridiculous prices, Dahabo reports”. (MOHAMED, 2014, p. 204-205).

avião, e então mergulhando da direção do aeroporto, ela vê um MIG com uma bandeira somali em cada uma das asas. À medida que os mísseis arrancam os barulhentos tetos de zinco da vizinhança, Kawsar sente o ar esquentar e ser roubado de seus pulmões. Ela desaba de volta na cama e puxa um cobertor sobre o rosto, temendo que uma bomba exploda através do teto em segundos. (MOHAMED, 2016, p. 183)¹³

O processo de construção de afrografias da memória de Mohamed envolve, entre outras coisas, a leitura e escuta atenta de vozes historicamente apagadas. Assim como em *Black mamba boy* a autora ressignifica as memórias de seu pai. Em *The orchard of lost souls* Mohamed traduz transculturalmente, através de seu processo criativo, diversos testemunhos de mulheres somalis que sobreviveram a um cenário de guerra, inclusive o de sua avó:

Em meados dos anos 1980, a ditadura somali intensificou os ataques à oposição armada e chegou a bombardear cidades no noroeste do país, como Hargeisa, onde Nadifa nasceu. A ditadura caiu em 1991 e o país sucumbiu à guerra civil, em curso até hoje. Em Londres, a família de Nadifa perdeu contato com os parentes na Somália. Por anos, eles só conseguiam se comunicar por meio de fitas cassete enviadas ao Reino Unido. Os parentes telefonavam nas raras ocasiões em que encontravam um telefone que ainda funcionava. A maior preocupação era com a avó, que estava acamada durante os bombardeios de Hargeisa e não conseguiu fugir, mas depois foi resgatada por uma sobrinha. (GABRIEL, 2022, s./p.)

Ao final de *The orchard of lost souls*, a autora relaciona obras como *Somalia – the untold story: the war through the eyes of somali women*, uma coletânea de testemunhos organizada por Judith Gardner e Judy El Bushra, e *Somalia e a government at war with its own people: testimonies about the killings and the conflict in the north*, organizado pela Africa Watch Committee, que, conforme afirma Mohamed (2014, p. 335), serviram de referência durante a escrita do romance. Em

13 “The tanks blow their way down the street cloaked in a white pall of smoke. Kawsar props herself up on her elbows and looks through the side window. Her neighbours try to flee, hidden in a haze of cement dust, but bright sandals and dresses give them away and the soldiers drop to their knees and shoot at the ghostly figures. Overhead there is the groan of a plane’s engines and then sweeping down from the direction of the airport she sees a MIG with the Somali flag on each of its wings. Kawsar feels the air swarm about her and steal the breath from her lungs as missiles peel off the clanging tin roofs of the neighborhood. She collapses back onto the bed and pulls a blanket over her face, fearing that a bomb will explode through her roof in a matter of seconds”.

entrevista, Mohamed afirma que “escrever sobre a Somália me permite abordar questões que os mais pobres e vulneráveis enfrentam todos os dias: qual o sentido de tudo isso?” (GABRIEL, 2022, s./p.). Na esteira de seu contratrabalho, Mohamed (re)inscreve no mapa-múndi as existências plurais de mulheres somalis que sofrem, amam, lutam e sobrevivem.

Considerações finais

As várias formas de violência presentes nas práticas coloniais de outrora se reinventam e continuam repercutindo seus traumas. As obras de Mohamed e Thiong’o rompem com narrativas que relegam histórias locais ao âmbito da inexistência e denunciam um passado que se presentifica de forma violenta e sistematizada. Ao descolonizar mentes através de um árduo contratrabalho, Thiong’o e Mohamed contribuem não só para o processo de (re)construção de narrativas e (re)inscrição das vozes quenianas e somalis, mas também para criação de novas epistemologias e frentes de pesquisa das literaturas africanas de expressão em língua inglesa.

REFERÊNCIAS

ALI, Ayan H. *Infidel*. Atria Paperback: New York, 2013.

ABDI, Khadra M.; ISMAIL, Hassan. (Orgs.). *Somalia, a government at war with its own people: testimonies about the killings and the conflict in the north* (an Africa watch report). USA: The Africa Watch Committee, 1990.

ADICHIE, Chimamanda N. The Danger of a Single Story. *Ted: ideas worth spreading*, julho de 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 17 fev. 2024.

BUSHRA, Judith; GARDNER, Judy El. *Somalia – the Untold Story: the war through the eyes of somali women*. London: Pluto Press, 2004.

DI CANDIA, Michela R.; LIMA, Tereza M.O. Prefácio: Apresentando as muitas Áfricas. In: DI CANDIA, Michela R.; LIMA, Tereza M.O. *As muitas Áfricas: tradição, memória e resistência*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011. p. 7-12.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013. [1961].

GABRIEL, Ruan de S. Quem é a escritora Nadifa Mohamed, a primeira somali a concorrer ao Booker Prize. *O Globo*, 16 jan. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/quem-a-escritora-nadifa-mohamed-primeira-somali-concorrer-ao-booker-prize-1-25353036>. Acesso em: 18 fev. 2024.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HASSAN, Marian A. *Dhegdheer: a scary Somali folktale*. St. Paul: Minnesota Humanities Commission, 2007.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEITE, Ana Mafalda. Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas. In: LEITE, A. M. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

LEWIS, Ioan M. *A Modern history of the Somali: revised, updated & expanded*. Oxford: Ohio University Press, 2002.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MEREDITH, Martin. *O destino da África: cinco mil anos de riqueza, ganâncias e desafios*. Tradução de Marlene Suano. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018. [2013].

MOHAMED, Nadifa. *Black Mamba Boy*. New York: Picador, 2010.

MOHAMED, Nadifa. *The Orchard of Lost Souls*. New York: Picador, 2014.

MOHAMED, Nadifa. *O pomar das almas perdidas*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2016.

MOHAMED, Nadifa. *Quando eu me tornei negra*. Publicado em 24 fev. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17f2wbDrvSs&t=1034s>. Acesso em: 14 jan. 2018.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 1, 2017. Disponível em: <https:piseagrama.org/o-mundo-e-meu-trauma>. Acesso em: 16 fev. 2024.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

OLIVEIRA, Valeria S. de. *Narrativas da diversidade africana: fragmentos, memória e resistência em Black Mamba Boy e The Orchard of Lost Souls*, de Nadifa Mohamed e *A Grain of Wheat*, de Ngugi wa Thiong'o. 297 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/5987>. Acesso em: 18 fev. 2024.

SALGUEIRO, Maria Aparecida A. *Escritoras negras contemporâneas: estudos de narrativas – Estados Unidos e Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.

SALGUEIRO, Maria Aparecida A. Identidade, alteridade e problemas de tradução transcultural na diáspora africana. Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. Ilhéus, Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminario-mulher/anais/PDF/Mesas/Maria%20Aparecida%20Andrade%20Salgueiro.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2024.

SIBLEY, Carol H. *Somali bilingual book project: serving refugee and immigrant families*. 2010. 9 p. Disponível em: https://www.oepli.org/desc/Actas2010/Papers/9_15.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.

STEINER, Tina. A vagabond on the road: the pressure of genre in Nadifa Mohamed's *Black Mamba Boy*. *African Studies*, v. 75, n. 2, p. 176-188, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00020184.2016.1182320>. Acesso em: 18 fev. 2024.

THIONG'O, Ngugi wa. Author's note. In: THIONG'O, Ngugi wa. *Homecoming: essays on African and Caribbean literature, culture and politics*. London: Heinemann, 1981. [1972]. p. xv- xix.

THIONG'O, Ngugi wa. *Something torn and new: an african renaissance*. New York: Basic Civitas Books, 2009.

THIONG'O, Ngugi wa. *A grain of wheat*. United States of America: Penguin Books, 2012. [1967].

VIRGINIA WOOLF, DRAMATURGA? UMA INTRODUÇÃO A *FRESHWATER: A COMEDY*

Victor Santiago

O presente artigo objetiva apresentar brevemente uma genealogia, da escrita à cena, da concepção e elaboração da comédia *Freshwater: a Comedy*¹ (1923/1935), único experimento teatral assinado pela escritora e pensadora inglesa Virginia Woolf (1882 – 1941), que ainda ocupa um lugar marginal em comparação às outras obras da autora. A própria Woolf chamou seu projeto de *joke* [piada]² (WOOLF, 1982, p. 265) e de *tosh* [tolice]³ (WOOLF, 1982, p. 271). A farsa por vezes é comentada como um presente de aniversário para a sobrinha de Woolf, Angelica Bell (1918 – 2012), ou como uma mera folga entre projetos estéticos mais complexos. Contudo, o fato é que *Freshwater* deve ser considerada como mais um experimento artístico de Woolf. Como já evidenciado por Santiago e Pinho (2023, p. 406) no artigo “Virginia Woolf em outra cena modernista: por novas leituras de *Freshwater: a Comedy*”, o projeto de escrita de Woolf coaduna o estético e o político, interseccionando questões de classe, raça e gênero. Além disso, o estudo de Steven D. Putzel, apresentado no livro *Virginia Woolf and the theatre* (2012), deixa claro que a escrita de Woolf também é formada e informada pela estética teatral e dramática. Assim como *Between the acts* (1941), último romance de Woolf, articula uma estética teatral e dramática com as tensões de uma guerra iminente (ZWERDLING, 1986, p. 303), podemos afirmar também que com *Freshwater* Woolf exercita não apenas uma estética teatral, mas também suas habilidades como dramaturga, potencializando a construção e encenação de

1 Tradução minha da comédia de Woolf por *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf*.

2 “That is, I will write the play for Xmas: *Freshwater* a farce – for a joke!”.

3 “The play Rather tosh; but I’m not going to bother about making a good impression as a playwright”.

uma escrita política, feminista e anti-imperialista que performa, crítica e inopera ideários hegemônicos, tendo o riso solto como dispositivo lapidar para a desestabilização desses imperativos (cf. PINHO, 2020; SANTIAGO, 2021).

A primeira menção que Woolf faz de *Freshwater* em seus diários foi em 1919 (WOOLF, 2008, p. 67), mas a primeira versão da peça foi apenas rascunhada em 1923, em um momento de descanso da escrita intensa de *Mrs. Dalloway* (1925), que ela ainda chamava de *As horas*: “Gostaria de poder escrever *As horas* [*Mrs. Dalloway*] tão livre e vigorosamente quanto escrevinho *Freshwater: a Comedy*”⁴ (WOOLF, 2008, p. 165)⁵. Embora diga que seja um momento de folga, Woolf, em agosto de 1923, escreve uma carta para a irmã Vanessa Bell, expressando preocupação acerca da revisão de *Freshwater* (WOOLF, 1977a, p. 67)⁶, afirmando que gostaria de revisá-la o mais rápido possível. Além disso, em outubro do mesmo ano, em carta para Desmond MacCarthy, Woolf fala sobre a possível montagem da peça no Natal (WOOLF, 1977a, p. 72). E nessa mesma carta, Woolf revela suas ideias para a possível performance, afirmando que gostaria de ter pilhas de fotografias dos Camerons, camafeus, calças de cintura larga, loureiros e laureados⁷ (WOOLF, 1977a, p. 73).

Segundo Ruotolo (1976, p. 85), no entanto, há uma discrepância que sugere a possível existência de uma terceira versão de *Freshwater*. Na referida carta, Woolf diz “Nessa [Vanessa Bell] diz que você talvez aceite dirigir um esquete sobre **nossas tias-avós**, que queremos encenar no Natal” (WOOLF, 1977a, p. 72), sendo que as duas versões às quais temos acesso falam apenas de Julia Margaret Cameron (1815 – 1879), tia-avó de Vanessa Bell e Woolf. Além disso, Ruotolo chama atenção para o número de personagens. Na carta, Woolf diz que há seis papéis, mas, na versão de 1923, há oito personagens (incluindo os empregados, que não aparecem no *dramatis personae*, mas que têm uma

4 No original: “I wish I could write *The Hours* as freely and vigorously as I scribble *Freshwater, a Comedy*”.

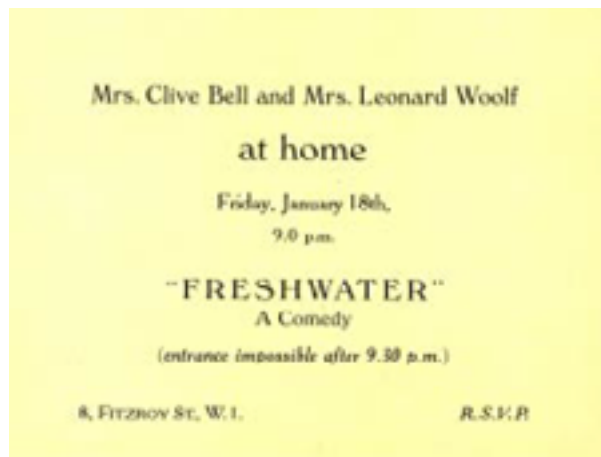
5 As traduções, quando não houver indicação de tradutor/a, são de minha responsabilidade.

6 “Won’t you and Duncan come over? – any day except Wednesday, or Tuesday. I want to read you my play, as soon as possible”.

7 “I can’t write a letter, though there are millions of things I want to say. So let me know if anything can be arranged. The idea is to have masses of Cameron photographs, shawls, cameos, peg-top trousers, laurel trees, laureates and all the rest”.

fala em uníssono na peça); e, na versão de 1935, há dez personagens, incluindo a rainha Victoria – que na versão de 1923 é apenas mencionada, mas não aparece na lista de personagens –, Mitzi, a sagui-fêmea, e o golfinho⁸, que Woolf inclui em suas anotações. Em suma, se há uma versão ainda não encontrada, ainda não sabemos, mas essas discrepâncias apontadas por Ruotolo talvez sejam apenas indicações de ideias que Woolf e sua irmã tiveram durante o processo de criação, mas que não as colocaram de fato em prática por não acreditar que a peça tivesse algum potencial, devido a seu caráter “burlesco”, “mirrado” e “raso” (WOOLF, 1977a, p. 75). Woolf decidiu abandonar o projeto, desapontando muitas pessoas. Somente em 1935 Woolf voltou à peça, motivada pelo aniversário da sobrinha. Após 12 anos engavetado, a peça de apenas um ato ganhou mais dois atos e foi performada em 18 de janeiro de 1935, no estúdio de Vanessa Bell. Tudo indica que a performance foi escrachadamente engraçada, pois, no dia seguinte, Woolf registrou em seu diário que ela e seus amigos haviam tido “uma noite de riso solto” (WOOLF, 2008, p. 365)⁹.

FIGURA 1 – Convite para estreia de *Freshwater* no estúdio de Vanessa Bell



Fonte: *Virginia Woolf Miscellany*. Issue 63, 2003.

8 No original, Woolf utiliza a palavra *porpoise* que, em português brasileiro, é traduzido por “toninha”. Na primeira tradução das duas versões da comédia de Woolf, que compõe a minha tese de doutorado, traduzo *porpoise* por “golfinho”, acreditando que essa escolha seja mais clara para espectadores brasileiros.

9 No original: “The play came off last night, with the result that I am dry-brained this morning, and can only use this book as a pillow. It was said, inevitably, to be a great success; it is good to have an **unbuttoned laughing evening** once in a way”.

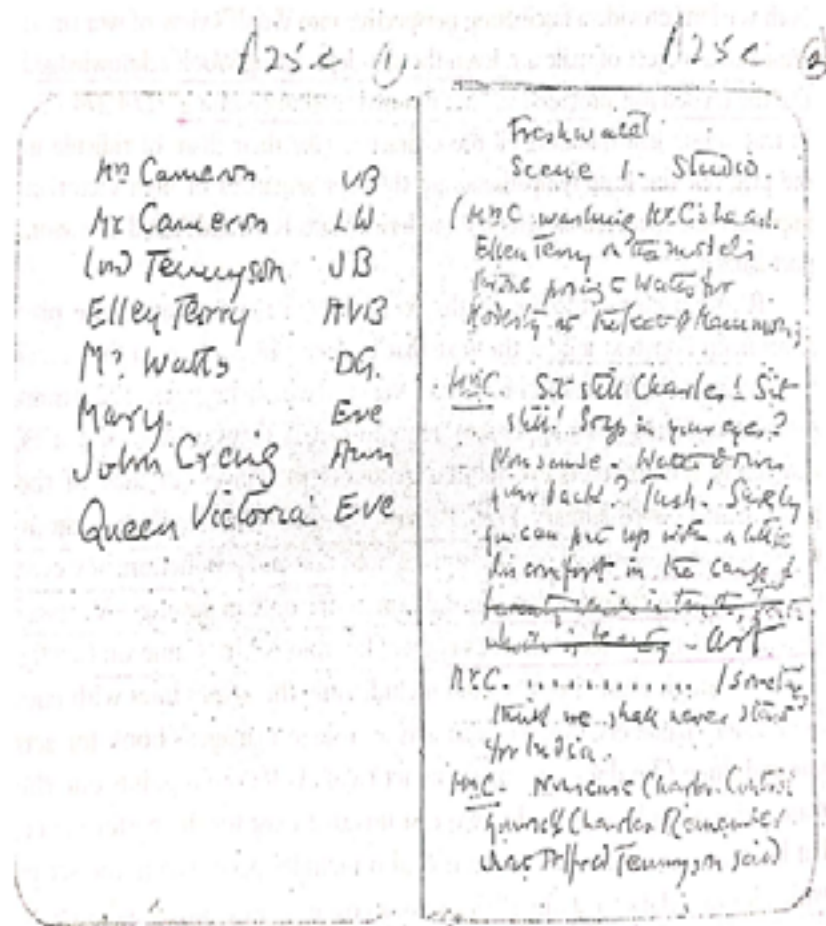
Essa sátira da era vitoriana foi estrelada por amigos e familiares, o que certamente deve ter feito tudo ficar mais engraçado. Como afirma Quentin Bell (1996, p. 189), sobrinho de Woolf, filho de Vanessa Bell, as gargalhadas eram tão altas que os diálogos se tornaram inaudíveis. E Ruotolo – certamente com base em entrevistas que realizou quando visitou Monks’s House em 1975 – registra em seu prefácio que a performance se deu em meio a muito barulho e gritaria, e que as gargalhadas de Clive Bell podiam ser ouvidas durante toda a performance (RUOTOLO, 1976 p. vi).

Para construir esse quebra-cabeça sobre aquela noite, ainda de acordo com Ruotolo (1975, p. vii), Quentin Bell teria pedido a Leonard Woolf que procurasse os manuscritos de *Freshwater* enquanto escrevia a biografia de sua tia, mas Leonard não os teria encontrado em meio à grande pilha de papéis. No entanto, em 1969, algumas semanas após a morte de Leonard, Anne Olivier Bell (1916 – 2018) – esposa de Quentin Bell – encontrou tais manuscritos, e são esses aos quais Ruotolo teve acesso para fazer as primeiras anotações de *Freshwater*. O crítico salienta também que não foi tarefa fácil ter certeza acerca de qual versão de *Freshwater* foi encenada em 18 de janeiro de 1935, tendo em vista que Woolf escreveu duas versões da peça, uma com apenas um ato e outra com três, e que o início do projeto se deu em 1923. A única certeza é que ela foi encenada, pois Woolf registra em seus diários no dia 19 de janeiro que *Freshwater* havia sido encenada na noite anterior (WOOLF, 2008, p. 365). Ruotolo (1975, p. vii) afirma que, ao serem entrevistados, os espectadores, que estavam vivos quando os manuscritos foram encontrados, não conseguiam lembrar de cor nada que pudesse ajudar a datar as versões de um ato e de três atos, como sendo de 1923 e 1935, respectivamente, ou vice-versa. Antes que Anne Olivier Bell encontrasse os originais, Quentin Bell teria recorrido às suas memórias da época enquanto escrevia a biografia de sua tia. De acordo com as entrevistas realizadas por Ruotolo, o jovem Quentin teria assistido a alguns ensaios em Charleston, no verão de 1934, mas não pôde comparecer à festa na qual a peça foi encenada. Porém, anotações no texto da peça feitas por sua mãe, Vanessa Bell, que Quentin Bell apenas cita na sua nota de rodapé, ajudam a datar uma das versões como sendo de 1935 (BELL, 1996, p. 189).

A partir dos ensaios que assistiu, Bell consegue recordar dois incidentes: primeiro, a cena do segundo ato em que Ellen e John estão na praia, algo que só acontece na versão de três atos; além disso, ele se recorda da primeira fala da peça feita pela Sra. Cameron (Vanessa Bell), “Sente-se direito, Charles” [“Sit still, Charles”] (WOOLF, 1976, p. 5), fala esta que também só ocorre na versão mais longa. Isso pode ser

confirmado também pelas anotações de Vanessa Bell, como uma forma de se preparar para a grande noite, como podemos checar a seguir.

FIGURA 2 – Anotações de Vanessa Bell para a encenação de *Freshwater*



Fonte: PUTZEL, 2012, p. 68.

Além disso, como nos informa Steven D. Putzel (2012), tais anotações dão evidências do cuidado e do profissionalismo que Vanessa Bell teve com os ensaios. Além de interpretar amadoramente Julia Margaret Cameron, Vanessa pode ser considerada também a diretora da peça, levando em consideração tanto as suas notas acerca do elenco quanto as alterações feitas ao texto que ambos Putzel e Ruotolo mencionam. É possível inferir, então, que Woolf trabalhou colaborativamente com a irmã, mas isso não é explicado na referida biografia

de Quentin Bell. Ele apenas menciona que há um registro de próprio punho, feito por sua mãe, que possibilita datar a versão de 1935. Para mais detalhes, foi necessário ir a outras fontes. Como a própria Woolf registra em seus diários, no dia 11 de janeiro de 1935, “Nessa, Angelica e Eve ontem. Nós falamos muito sobre a peça” (WOOLF, 1982, p. 273)¹⁰. Além de esse registro confirmar que encontros estavam sendo feitos para a performance que aconteceria dali a alguns dias, Putzel (2012, p. 67) nos informa que Vanessa Bell também havia feito uma lista de fantasias, intitulada “Roupas”, e desenhos que faziam sugestões sobre tipos de penteado. Além disso, como comenta Putzel¹¹, Vanessa teria feito algumas alterações no texto que Ruotolo editou e anotou.

No primeiro ato da versão de 1935, Watts (personagem inspirado no pintor simbolista George Frederic Watts [1817 – 1904]) está a pensar sobre o seu quadro, “A Modéstia aos pés da Cobiça”, e sobre a imagem que deseja passar para os espectadores, e a Sra. Cameron fala de sua partida para a Índia¹².

SRA. CAMERON:

Deixe-me ver. Está chegando a hora. Agora deixe-me pensar. O que devo querer desta viagem?

SR. CAMERON:

Fé, esperança e caridade.

(WOOLF, 1976, p. 17-18)¹³

Como aponta Putzel (2012, p. 67-68), Vanessa teria escrito: “Nossa, está chegando a hora. Em breve serão 2 horas. O que devo querer dessa viagem?” (BELL *apud* PUTZEL, 2012, p. 67-68)¹⁴. Trata-se de uma alteração mínima com relação à versão final, mas há outro acréscimo significativo presente nas notas de Vanessa que não aparece na versão de 1935. No início do primeiro ato, a Sra. Cameron está lavando a

10 No original: “Nessa & Angelica & Eve yesterday. We talk a great deal about the play”.

11 *Idem*.

12 Na verdade, os Camerons vão para o Ceilão (atual Sri Lanka). Ver Santiago (2021) e Santiago & Pinho (2023).

13 A tradução das duas versões da farsa de Woolf foi exclusivamente realizada pelo autor do presente estudo. Para comparar a tradução comentada dos textos completos com os respectivos originais, veja a segunda parte da tese intitulada *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf – uma farsa modernista em tradução* (2022). Já a indicação de páginas refere-se à edição de 1975/1976, feita por Lucio P. Ruotolo. Já no que diz respeito a outras obras, quando não for feita uma referência ao tradutor ou à tradutora, as traduções também são de minha autoria.

14 “Dear me. Time is getting ton. It'll soon be 2 o'clock. Now let me think what shall I want on the voyage?”.

cabeça do Sr. Cameron, enquanto este reclama: “É a sexta vez em oito meses! A sexta vez em oito meses! Sempre que nos preparamos para ir à Índia, Julia lava a minha cabeça”¹⁵. Ao que a Sra. Cameron responde: “Besteira, Charles. Controle-se, Charles” (WOOLF, 1976, p. 5)¹⁶. As notas de Vanessa teriam sugerido o seguinte acréscimo:

Venha aqui, Charles. Deixe-me secar a sua cabeça. Deixe Julia Margaret Cameron trabalhar pela última vez a serviço da arte (ela o seca). Todas as minhas irmãs eram belas, mas eu tinha talento. Elas eram casadas com homens, mas eu sou casada com a arte¹⁷. (BELL apud PUTZEL, 2012, p. 68)

Tendo em vista a posição de Vanessa enquanto mulher e artista, faz todo o sentido que o papel de Julia Margaret Cameron tenha ficado com ela. Em sua anotação, fica evidente a sua tentativa de chamar atenção para a questão do casamento e seus padrões patriarcais de gênero, assim como o compromisso (libertador) de uma mulher artista com a sua arte. Ademais, há uma evidência de que a versão de 1923 foi utilizada como parâmetro nos encontros, pois essa fala da Sra. Cameron sobre a beleza de suas irmãs em comparação ao seu talento ocorre apenas na versão de um ato. Contudo, não é possível saber se as alterações de Vanessa foram incluídas na performance e não incorporadas ao texto, que seria editado postumamente por Ruotolo, ou se Woolf as retirou durante os encontros e ensaios. Contudo, as anotações e desenhos de Vanessa, além de evidenciarem a sua participação ativa, nos permitem perceber que *Freshwater* não era um projeto qualquer. Havia não apenas bastante pesquisa, como afirma Ruotolo (1975, p. vi), mas também bastante ensaio e preocupação acerca da estética da peça.

Outro dado que evidencia o trabalho em conjunto de Vanessa Bell e Woolf é a lista do elenco principal feita a próprio punho por Woolf para a mesma performance, como podemos comparar a seguir, na Figura 3.

FIGURA 3 – Anotações de Virginia Woolf para a performance de *Freshwater*

Dramatic Personae.

Julia Margaret Cameron	—	Vanessa Bell.
Charles Hay Cameron, the husband,	—	Leonid Woolf.
George Frederick Water R.D.	—	Duncan Grant.
Ellen Terry	—	Angelica Bell.
wife of G. F. Water		
Alfred Tennyson		Adrian Stephen
poet laureate.		
Mary Magdalen	—	Ann Stephen.
the maid		
John Lubbock	—	John Craig Julian Bell
R. H. N.		
Queen Victoria	—	Eve Younger.
The Porpoise	—	Judith Stephen.
The Marmozet.		Mitzi.

Fonte: Ruotolo, 1976, p. 1.

Como podemos observar, os atores amadores escalados diferem um pouco das anotações de Vanessa Bell. Woolf escala Adrian Stephen para o papel de Tennyson, e Bell escolhe Julian Bell; Woolf escolhe também Julian Bell para o papel de John Craig, ao passo que Bell havia sugerido que uma mulher, Ann Stephen, o interpretasse. Nas notas de Woolf, Ann é escolhida para o papel de Maria, a empregada; e nas de Bell, Eve surge como possibilidade tanto para o papel de Mary quanto da rainha Victoria. Woolf, curiosamente, escala também a sua sobrinha, Judith Stephen, filha de seu irmão Adrien Stephen e de Karin Stephen, para interpretar o golfinho; e Mitzi, a sagui-fêmea

15 No original: “The sixth time in eight months! The sixth time in eight months! Whenever we start for India Julia washes my head. And yet we never do start for India”.

16 No original: “Nonsense, Charles. Control yourself, Charles”.

17 No original: “Come here, Charles. Let me dry your head. Let Julia Margaret Cameron work up to the last moment in the service of art (she dries him). All my sisters were beautiful, but I had genius. They were the brides of men, but I am the bride of art”.

de estimação que Leonard Woolf adotara em julho de 1934¹⁸ (cf. NUNEZ, 2007; GLENDINNING, 2006). Essas duas escalões indicam que Woolf, na posição de dramaturga, considerava os animais imagens importantes para a estética de sua farsa. Uma pessoa interpretando um golfinho e uma sagui de verdade devem ter contribuído para muitas risadas naquela noite (cf. LEE, 1999, p. 650), sendo talvez os elementos mais farsescos da performance. Em carta a Quentin Bell, no dia 27 de fevereiro de 1935, Woolf escreve: “gostaria que pudesse ter ido [para estreia de *Freshwater*] para ver Nessa e Angelica e Duncan e a sagui fazendo xixi no braço de Leonard”¹⁹ (WOOLF, 1979, p. 373).

Os animais (representados tanto por Mitzi quanto pela toninha) compõem o pacto criativo e performático da peça; não aparecem apenas como objetos de contemplação dos artistas, algo que Woolf satiriza através do personagem Watts. Woolf, alguns dias antes da estreia de *Freshwater*, chegou a registrar em seu diário, no dia 11 de janeiro de 1935, que pensava em encomendar a cabeça de um burro para representá-la ao final da apresentação: “E eu devo encomendar a cabeça de um burro para me representar quando as cortinas subirem – como uma forma de dizer ‘Isso é o trabalho de um burro’” (WOOLF, 1982, p. 273)²⁰.

Pensar em artifícios cenográficos também fazia parte do processo. Podemos perceber que, se a montagem era uma diversão, ela

18 Como nos informa Victoria Glendinning (2006), biógrafa de Leonard Woolf, Mitzi acompanhava Leonard para todos os lugares aonde ele ia. O sagui – que aqui decidimos traduzir por mico – chegou a acompanhá-lo em uma viagem pela Europa, e há rumores de que ele salvou Leonard e Virginia de investidas nazistas. Glendinning (2006, p. 282) conta que os Woolf decidiram fazer uma viagem de carro pela Europa, cujo destino final seria a Itália, onde Vanessa Bell estava, e Mitzi os acompanhou. Embora Leonard, homem judeu, tivesse sido aconselhado pelo Departamento de Relações Exteriores a não passar pela Alemanha, seu trajeto incluía a cidade alemã de Colônia. Nessa época, já se debatia as influências desastrosas dos projetos antifascistas, e Leonard era politicamente envolvido nessas discussões. Contudo, ele tinha receios de perder sua liberdade como cidadão britânico e resolveu correr o risco. Em maio de 1935, os Woolf e Mitzi partiram para a Itália. Passando pela Alemanha, perceberam que havia soldados armados em cada esquina e cidadãos alemães com bandeiras de apoio a Hitler que gritavam “Heil Hitler!”. Leonard e Virginia temiam por suas vidas, mas Mitzi os “salvou”. Ao passarem de carro pela multidão, o sagui, que estava no ombro de Leonard, teria distraído a todos com sua agitação e com sua forma desconhecida, pois não sabiam se aquele bicho era um “rato” ou um “morcego” (GLENDINNING, 2006, p. 283). Por fim, os Woolf chegaram à Itália em segurança e depois puderam contar a todos o que acontecera. Vale mencionar também que a escritora Sigrid Nunez escreveu um romance intitulado *Mitzi, the Marmoset of Bloomsbury* (1998), que ficcionaliza a presença de Mitzi em Bloomsbury.

19 No original: “[...] I wish you had been there [Freshwater party] to see Nessa and Angelica and Duncan and the marmoset wetting on Leonard’s arm”.

20 No original: “And I shall hire a donkey’s head to take my [curtain] call in – by way of saying This is a donkey’s work.”

também exigiu um enorme trabalho para sua realização, trabalho esse que mobilizou diversos artistas. Não era incomum esse tipo de investimento nas ditas brincadeiras de Bloomsbury. Para outra performance, por exemplo, Duncan Grant fez uma cabeça de papelão e acrescentou gelatina vermelha, a fim de simbolizar o sangue que escorria de uma cabeça decapitada, para um esquete sobre João Batista, provavelmente inspirado pela peça *Salomé*, de Oscar Wilde, em uma das muitas noites teatrais de Bloomsbury (RUOTOLO, 1975, p. v). Caso Woolf tenha de fato encomendado a cabeça de um burro para representá-la, deve ter arrancado muitas risadas da plateia. Afinal, há na peça menções a um burro. No primeiro ato, o Sr. Cameron diz ter visto algo que muitos chamariam de “fato” passar pela janela.

SR. CAMERON:

Pensei ter visto algo, que muitas pessoas chamariam de fato, passar pela janela agora mesmo. Um fato de calças; um fato com costeletas. Um fato de boa aparência, como os fatos são. Um jovem rapaz, de fato.

SRA. CAMERON:

Um jovem rapaz! Exatamente o que eu quero. Um jovem rapaz com coxas nobres, cachos divinos e olhos dourados. [Vai até a janela e o chama.] Jovem rapaz! Jovem rapaz! Quero que pose para mim como *Senhor Isumbras no vau* [Sra. Cameron se retira. Um burro zurra. Ela entra novamente.] Aquilo não é um homem. Aquilo é um burro. Ainda que, para um artista de verdade, um fato seja o mesmo que o outro. Um fato é um fato; arte é arte; um burro é um burro. (WOOLF, 1976, p. 16)

Essa passagem deixa evidente também que *Freshwater* está em consonância com questões que Woolf interrogou ao longo de sua carreira, principalmente questões concernentes às noções de fato e ficção, vida e arte, e até mesmo, podemos incluir aqui, de seriedade e brincadeira. Em *A room of one’s own* (1977)²¹, baseado em palestras ministradas em duas faculdades inglesas para mulheres — *Newnham College* e *Girton College* —, Woolf promove embates teóricos acerca das relações limitantes entre mulheres e ficção e afirma que, em seu ensaio pelo menos, “é provável que a ficção contenha mais verdade do que os fatos”²² (WOOLF, 2021, p. 19) quando se trata de questionar os ditames de gerações anteriores que entendiam a literatura escrita por mulheres como inferiores em comparação à literatura escrita

21 *Um quarto todo seu*.

22 Tradução de Júlia Romeu. No original: “Fiction here is likely to contain more truth than fact” (WOOLF, 1977, p. 8).

por homens. Outros exemplos clássicos sobre essa relação entre fato e ficção são os romances *Orlando: a biography* (1928) e *Flush: a biography* (1933), além dos ensaios “The new biography”, “The art of fiction”, ambos de 1927, e “The art of biography”, publicado postumamente em *The death of the moth and other essays* (1942).

Em linhas gerais, Woolf advoga, nos referidos ensaios, por uma escrita de vida, algo que possa unir verdade e ficção, fato e imaginação. Ao dizer “[a]quilo não é um homem. Aquilo é um burro. Ainda que, para um artista de verdade, um fato seja o mesmo que o outro. Um fato é um fato; arte é arte; um burro é um burro”, Woolf, através da Sra. Cameron, parece estar debochando de artistas e escritores que ela chamou, no ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), de *Edwardians* (Eduardianos). Estes, para Woolf, possuíam um ideário meramente descritivo, “materialista” em seu vocabulário, que consistia em definir e representar suas personagens de forma unidimensional. Contudo, os membros do grupo de Bloomsbury, que Woolf vai chamar de *Georgians* (Georgianos), estavam experimentando novas formas de tecer e combinar múltiplas realidades, pois estas são fragmentadas e pluri-dimensionais. Assim como Mrs. Brown, no manifesto modernista *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), torna-se um paradigma de um tempo por vir, um tempo que contempla múltiplas realidades, as personagens de *Freshwater*, caricaturas de figuras da era vitoriana, também colocam em xeque a impossibilidade de capturar e aprisionar a vida de alguém com descrições milimétricas. Embora Woolf tenha escolhido a comédia para fazer esta reflexão – algo que Marion Dell (2015, p. 5) enxerga de forma negativa, visto que Woolf não parece pensar a arte de sua tia-avó, Julia Margaret Cameron, de forma séria —, acreditamos que essa farsa modernista se insere de forma muito clara no pensamento e experimentos empreendidos por Woolf. Se com o ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* Woolf lida com a questão da criação de personagens aparentemente de forma “séria”, com *Freshwater* ela leva a questão a outro nível, posto que essa peça foi concebida inicialmente para ser performada e não lida, como podemos fazer hoje. Desse modo, todos aqueles (incluindo a sagui de Leonard) que foram escalados por Vanessa Bell e Woolf encenaram o propósito imaginativo e experimental que a autora inglesa já vinha debatendo em seus romances, contos e ensaios.

Freshwater, portanto, coloca em xeque não apenas o “valor” e a tal “seriedade” de um trabalho artístico, mas também questiona a noção de fato e ficção, tal como ela mesma elaborou em *A room*, um de seus escritos mais comentados e analisados: “A ficção deve se ater aos

fatos e, o quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção”²³ (WOOLF, 2021, p. 35). Estes, fato e ficção, são claramente tensionados na farsa quando os artistas modernistas de Bloomsbury, ocupando o palco e os bastidores de Bell e Woolf como atores, atrizes e produtores amadores, interpretam caricaturas de artistas vitorianos de Freshwater.

A vila de Freshwater tornou-se um símbolo geográfico no qual uma comunidade artística vitoriana se formou (SANTIAGO; PINHO, 2023, p. 407). O poeta Alfred Tennyson tinha uma casa (*Farringford House*) na Ilha de Wight, mais especificamente na Baía de Freshwater, que acabou se tornando um ponto de encontro para admiradores e artistas, tal como Julia Cameron, que se mudou para a ilha em 1860 (cf. FORD, 2003; SWENSON 2017). Formou-se, assim, uma comunidade de artistas cujos valores vitorianos eram performados com grande potencial boêmio (SWENSON, 2017, p. 186).

Esses valores vitorianos, ambíguos até mesmo para os artistas e pensadores do Círculo de Freshwater, são satirizados na peça de Woolf, tanto na versão de 1923 quanto na de 1935 e, de acordo com Swenson (2017, p. 184), a comicidade desses eventos está relacionada a um distanciamento histórico, desvelando o que poderia ainda ter de vitoriano no pensamento dos amigos de Bloomsbury na primeira metade do século XX. Como defende o crítico Steve Ellis (2007, p. 1), Woolf pode ser entendida como uma escritora “pós-vitoriana”, visto que sua escrita performa, rearticula e reavalia o que veio antes, a fim de, no presente, refletir sobre novas formas ontológicas e epistemológicas, objetivando construir modos de pensar efetivos para um futuro ainda por vir.

Assim, o riso solto de *Freshwater* coloca em xeque tanto experimentações artísticas quanto as possíveis repetições de padrões discursivos asfixiantes, principalmente no que tange às performances de gênero. Ademais, é possível inserir Freshwater nos debates pós-coloniais, visto que Woolf encena a ida dos Camerons para o Ceilão (atual Sri Lanka), colônia do Império Britânico, de forma cômica, problematizando as dinâmicas violentas do poder colonial inglês. Sim, Woolf tinha receios acerca da qualidade de *Freshwater*, afinal tratava-se do trabalho de um “burro”. Mas, apesar de sentimentos dúbios registrados em seus diários, Woolf nos deixou muitas pistas e portas de entrada para pesquisas hoje, tanto nas Letras quanto nas Artes Cênicas.

23 No original: “Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction” (WOOLF, 1977, p. 20).

REFERÊNCIAS

- BELL, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. London: Pimlico, 1996. [1972]. Vol. 1 and 2.
- DELL, Marion. *Virginia Woolf's influential forebears: Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- ELLIS, Steve. *Virginia Woolf and the Victorians*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- FORD, Colin. Geniuses, Poets and Painters: the World of Julia Margaret Cameron. In: COX, Julian; FORD, Colin (Orgs.). *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.
- GLENDINNING, Victoria. *Leonard Woolf: a biography*. New York: Free Press, 2006.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. Nova York: Vintage Books, 1999.
- NUNEZ, Sigrid. *Mitz, the marmoset of Bloomsbury*. Afterword by Peter Cameron [2019]. New York: Soft Skull, 2007 [1998]. E-Book.
- PINHO, Davi. Uma leitura recumbente de “O valor do riso”. In: PINHO, Davi; MONTEIRO, Conceição. (Orgs.). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 35-48. Vol. 5.
- PUTZEL, Steven D. *Virginia Woolf and the theatre*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
- RUOTOLO, Lucio P. Editor's Preface [1975] and Notes [1976]. In: WOOLF, Virginia. *Freshwater: a comedy*. Ed. Lucio P. Ruotolo. Florida: Harcourt, 1976. [1923; 1935].
- SANTIAGO, Victor. Do valor do riso ao humor andrógino: pensando o projeto estético e político de Virginia Woolf a partir de *Freshwater: uma comédia*. In: OLIVEIRA, Maria A. de; MAROUVO, Patricia; BORBA, Lucas. *A prosa poética de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021. p. 261-278.
- SANTIAGO, Victor. *Freshwater: uma comédia de Virginia Woolf – uma farsa modernista em tradução*. 278f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- SANTIAGO, Victor; PINHO, Davi. Virginia Woolf em outra cena modernista: por novas leituras de “Freshwater: a Comedy”. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, v. 76, n° 2, p. 403-422, mai/ago 2023.
- SWENSON, Kristine. Hothouse Victorians: Art and Agency in Freshwater. In: *Open cultural studies*. California, vol.1, n.1, p. 183-193, Oct./Nov. 2017.
- WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: Grafton, 1977. [1929a].
- WOOLF, Virginia. *Between the acts*. Nova York: Harcourt, 1941.
- WOOLF, Virginia. *Flush: uma biografia*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. [1933a].
- WOOLF, Virginia. *Freshwater: a comedy*. Arte de Edward Gorey. Edição e Prefácio de Lucio P. Ruotolo. Nova York: Harcourt, 1976. [1923; 1935].
- WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: ROSENBAUM, S.P. (Org.) *A Bloomsbury group reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. [1924]. p. 233-249.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. [1925].
- WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. Londres: Penguin Classics, 1993. [1928].
- WOOLF, Virginia. *Selected diaries*. Ed. Anne Olivier Bell. London: Vintage, 2008.
- WOOLF, Virginia. The Art of Biography. In: *The collected essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1942]. p. 147-153.
- WOOLF, Virginia. The art of fiction. In: *The moment and other essays*. Ed. Leonard Woolf. Londres: Hogarth Press, 1947. [1927a]. p. 189-93.
- WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf: 1931 –1935*. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982. Vol. 4.
- WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf: 1923 – 1928*. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977a. Vol. 3.
- WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf: 1932 – 1935*. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979. Vol. 5.
- WOOLF, Virginia. The new biography. In: *Granite & Rainbow: essays*. Ed. Leonard Woolf. London: HBJ Book, 1958. [1927b]. p. 149-155.
- WOOLF, Virginia. *Um quarto todo seu*. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 [1929b]. E-Book.
- ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the real world*. California: The University of California Press, 1986.

O ARQUÉTIPO DO PERSONAGEM BOROMIR DE GONDOR EM *THE LORD OF THE RINGS* DE J.R.R. TOLKIEN

Victoria Barros

Ao analisar os diferentes sonhos de seus pacientes, o dr. Carl Gustav Jung começou a observar similaridades e repetições, apesar de os pacientes não se conhecerem, nem conhecerem os seus respectivos sonhos. Notando a relação dos símbolos ali presentes com símbolos mitológicos, Jung cunhou o conceito de arquétipo. Inicialmente utilizado na análise de sonhos dentro da psicanálise analítica, paulatinamente outros estudiosos aplicaram o conceito a diferentes formas de arte como a pintura, a escultura e a literatura. Foi então que a crítica arquetípica foi criada.

Em 1990, os autores Robert L. Moore e Douglas Gillette publicam *King, Warrior, Magician, Lover: rediscovering the archetypes of the mature masculine (Rei, Guerreiro, Mágico, Amante: redescobrimos os arquétipos da masculinidade madura)* com o objetivo de analisar os arquétipos do Rei, do Guerreiro, do Mágico e do Amante dentro do comportamento masculino, dando pequenos conselhos aos leitores de como acessá-los. Apesar de afirmarem que tais arquétipos também se encontram em mulheres, os autores decidem focar nos homens tanto em termos de estudo de caso, quanto em conselhos práticos.

Conforme a sociedade se desenvolveu culturalmente, alguns ritos foram deixados de ser praticados. Dentre eles, os rituais de iniciação os quais matavam simbolicamente o menino para deixar nascer o homem. Assim, uma crise na maturidade masculina se estabelece, fixando os homens em um nível imaturo de desenvolvimento psicológico, sendo governados até a maturidade pelo arquétipo infantil. A ideia é, portanto, matar simbolicamente esse arquétipo e entrar em contato com o arquétipo adulto e masculino, observado tanto em sua plenitude, quanto em sua sombra (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 6, 14).

Segundo Gillette e Moore, todas as energias arquetípicas possuem uma forma trina podendo ser imaginada como um triângulo. Em seu topo, consta o arquétipo em sua plenitude, enquanto em sua base há a sua sombra, que é vivenciada de maneira bipolar, ou seja, em seus aspectos sombrios maduros e imaturos. Um homem não se identifica com apenas um arquétipo, mas, de fato, com mais de um, por isso, Gillette e Moore sugerem que a psique masculina possa ser representada através da figura de uma pirâmide na qual o topo contém mais de um arquétipo em sua plenitude e a base contém os aspectos sombrios (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 14-19). Como utilizamos a versão original da obra, decidimos por traduzir livremente os nomes dos arquétipos escritos originalmente em inglês. Para demonstrar a diferença entre os nomes dos arquétipos e os substantivos comumente utilizados, optamos por utilizá-los com a letra inicial maiúscula.

O primeiro e principal arquétipo masculino é aquele do Rei, pois realça e inclui todos os outros. Portanto, uma das facetas arquetípicas masculinas fundamentais se relaciona à figura do Rei, cujas duas funções são ordenar e prover a fertilidade e a benção (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 52). O arquétipo do Rei ordena o mundo, ou seja, a sua realidade e a sua organização são por ele ordenadas, podendo ser encarnada na figura de um rei mortal através da codificação de leis para seu povo (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 53-54).

Gillette e Moore não deixam de observar que em tempos anteriores à cultura patriarcal, a imagem da Mãe era vista como a fonte primária de fertilidade, mas com a ascensão do patriarcado essa imagem foi modificada. No entanto, a mudança não se completou plenamente, pois os mitos começaram a refletir a ideia da necessidade de união do masculino com o feminino para haver nascimento: “No plano cultural, porém, na criação da civilização e da tecnologia e no domínio do mundo natural, as energias geradoras masculinas eram mais proeminentes” (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 58, tradução nossa)¹.

A função do Rei de promover a fertilidade e a benção se demonstra não apenas no casamento do rei com a rainha e na geração de herdeiros no plano mortal, como também na parte psicológica e espiritual que só pode ocorrer após a organização primária. Assim, essa geração criativa se demonstra através da benção. O bom rei sempre reflete e afirma outros que o mereçam. Ele o fez ao vê-los – no sentido literal. Em suas audiências no palácio e no sentido psicológico de notá-los, conhecê-los, em seu verdadeiro valor” (GILLETTE; MOORE,

¹ No original: “On the cultural plane, however, in the creation of civilization and technology, and in the mastery of the natural world, the masculine generative energies were most prominent”.

1990, p. 61, tradução nossa)². Ao espelhar bons comportamentos, o arquétipo do Rei une o que antes era separado.

Assim, são características do arquétipo do Rei a capacidade de organizar; ser razoável e racional; conseguir integrar e estabelecer integridade na psique masculina, estabilizando o comportamento caótico e fora de controle; ser estável e centrado; e ser um mediador (GILETTE; MOORE, 1990, p. 61-62). O Rei, então, “olha para o mundo com um olhar firme, mas gentil. Ele vê os outros com todas as suas fraquezas, seus talentos e seus valores. Ele os honra e promove-os. Ele os guia e nutre-os em direção à plenitude do ser. [...] Ele premia e encoraja a criatividade em nós e nos outros” (GILETTE; MOORE, 1990, p. 62, tradução nossa)³.

Conforme anteriormente mencionado, o arquétipo tem seus aspectos sombrios. No caso do Rei são classificados como o Tirano – a Sombra ativa – e o Fracote – a Sombra passiva. O primeiro é caracterizado por seu ódio/medo de novidades por representar uma ameaça ao seu reinado, seja ele mortal, seja ele psicológico, através da identificação do arquétipo com o *Self* masculino. Por isso, o Tirano não consegue ser o centro e, conseqüentemente, não consegue ser calmo, nem gerar nada sendo destrutivo (GILETTE; MOORE, 1990, p. 63). Ele também abusa e explora os outros por medo de suas fraquezas internas, principalmente da possibilidade de elas serem expostas.

Em contrapartida, o Fracote é sensível às críticas e diante de qualquer comentário se sente enfraquecido e derrotado, portanto, irá demonstrar raiva e por isso será caracterizado como um homem cujo desejo é ser copiado pelos outros. Essa seria sua tentativa de ter o aspecto da benção do arquétipo do Rei. O aspecto sombrio do Fracote também terá falta de centralidade, de calma e de segurança – principalmente em suas ações –, levando-o a ser paranoico (GILETTE; MOORE, 1990, p. 67-68).

Se o arquétipo do Rei é o principal ao realçar e ao incluir os outros, o arquétipo do Guerreiro representa uma energia primal quando em sua plenitude. É caracterizado por sua agressividade utilizada como um posicionamento em relação à própria vida, enxergando-a de maneira transparente e mostrando-se sempre alerta. Estar alerta

2 No original: The good king always mirrored and affirmed others who deserved it. He did it by seeing them – in a literal sense. In his audiences at the palace, and in the psychological sense of noticing them, knowing them, in their true worth”.

3 No original: “[...] “looks upon the world with a firm but a kind eye. It sees others in all their weakness and in all their talent and worth. It honors them and promotes them. It guides them and nurtures them toward their own fullness of being. (...) [...] It rewards and encourages creativity in us and in others”.

gera uma conscientização acerca de sua iminente morte, de maneira que o Guerreiro treina – física ou psicologicamente – para tomar ações decisivas e definitivas, de forma a não tornar maior a possibilidade de morrer (GILETTE; MOORE, 1990, p. 77-80).

Dessa forma, o Guerreiro concentra suas energias em aprimorar suas habilidades para que suas ações pareçam uma segunda natureza e ele não precise pensar muito nelas. Ele se torna uma pessoa precisa e controlada interna e externamente, psicológica e fisicamente. Além disso, tal arquétipo é leal a algo – a uma causa, a um deus, a uma pessoa, a uma tarefa ou a uma nação. Sua lealdade é relacionada a algo maior do que um indivíduo, mesmo que às vezes representado na figura de um rei. Essa característica acaba por ressaltar outras, como a relativização de todos os relacionamentos pessoais, o senso de dever além de si próprio e a distância emocional em relação aos seus problemas (GILETTE; MOORE, 1990, p. 84-85).

A diferença entre o Guerreiro e o Herói diz respeito ao comprometimento transpessoal. O Herói em contraste é leal apenas a si próprio, tentando impressionar a si ao impressionar os outros com suas ações (GILETTE; MOORE, 1990, p. 85). Por fim, o Guerreiro se apresenta como um destruidor de algo para a criação de algo novo e melhor.

Os aspectos sombrios do Guerreiro são o Sádico – a Sombra ativa – e o Masoquista – a Sombra passiva. Naquele a agressividade se torna uma sede de sangue que se demonstra violentamente, com seu princípio destruidor sendo usado com propósitos odiáveis (GILETTE; MOORE, 1990, p. 90). Neste há um senso de desamparo que se traduz em exibições de raiva. Ele se permite ser usado e manipulado por outros excedendo os limites que poderia tolerar e que poderia manter o respeito por si mesmo (GILETTE; MOORE, 1990, p. 94). Dos dois aspectos sombrios, o Sádico se aproxima mais do Herói, pois sua crueldade é diretamente relacionada aos erros energéticos do Herói. “A Sombra Guerreira carrega para a sua idade adulta a insegurança adolescente, a violência emocional e o desespero do Herói enquanto ele procura tomar uma posição contra o poder avassalador do feminino” (GILETTE; MOORE, 1990, p. 91, tradução nossa)⁴.

Quando o arquétipo do Rei e do Guerreiro se demonstram em suas plenitudes em um mesmo ser, pode-se perceber a culminação de suas energias em prol da criação. Suas ações são decisivas e têm clareza de pensamento. Ele é disciplinado e possui coragem

4 No original: “The Shadow Warrior carries into adulthood the adolescente insecurity, violent emotionalism, and the desperation of the Hero as he seeks to make a stand against the overwhelming power of the feminine”.

criativa e generosa (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 86). Sua agressividade é focada em sua força de vontade e é demonstrada quando há ameaça à ordem estabelecida (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 62). Para saber se o ser identifica-se com os arquétipos do Rei e do Guerreiro em suas plenitudes ou em seus aspectos sombrios é necessário analisá-los separadamente e então em conjunto.

Para Joseph Campbell, o Herói é definido como um personagem de dons excepcionais vivendo em um mundo de deficiência simbólica (CAMPBELL, 2007, p. 41). Ele geralmente tem um nascimento humilde, mas milagroso, apresenta alguma característica super-humana, luta de maneira triunfante contra aquilo que representa a deficiência de sua sociedade e falha por conta de *hybris*, de traição ou de outro motivo, gerando a sua morte. Em geral, ele tem um tutor – comumente apresentado através da figura de um velho sábio – que o auxilia em se conscientizar sobre o seu ego – ou seja, suas próprias forças e fraquezas – para prepará-lo (HENDERSON, 2018, p. 144). Na perspectiva da psicanálise junguiana, tal arquétipo, ao morrer, representa a conquista da maturidade, por isso é comparada à versão adolescente da psique (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 37; HENDERSON, 2018, p. 144)

Na perspectiva de Gillette e Moore, as características heroicas são percebidas quando em comparação às do Rei. Assim, o Herói não tem conhecimento sobre sua morte e, conseqüentemente, sobre os seus limites. Por essa falta de conhecimento, suas ações são exageradas e dramáticas, agindo para assegurar a si próprio de que é tão potente quanto pensa e/ou deseja ser. Ele é leal apenas a si próprio, tentando impressionar a si ao impressionar os outros com suas ações (GILLETTE; MOORE, 1990, p. 80-85).

Esse arquétipo apresenta uma evolução cíclica demonstrada em quatro momentos diferentes: o ciclo *Trickster*, o ciclo *Hare*, o ciclo *Red Horn* e o ciclo *Twin*⁵. O primeiro ciclo corresponde ao primeiro período da vida, sendo, então, mais primitivo. O *Trickster* é dominado por seus desejos e tem como propósito satisfazê-lo, podendo, por isso, ir contra as convenções sociais para satisfazer-se.

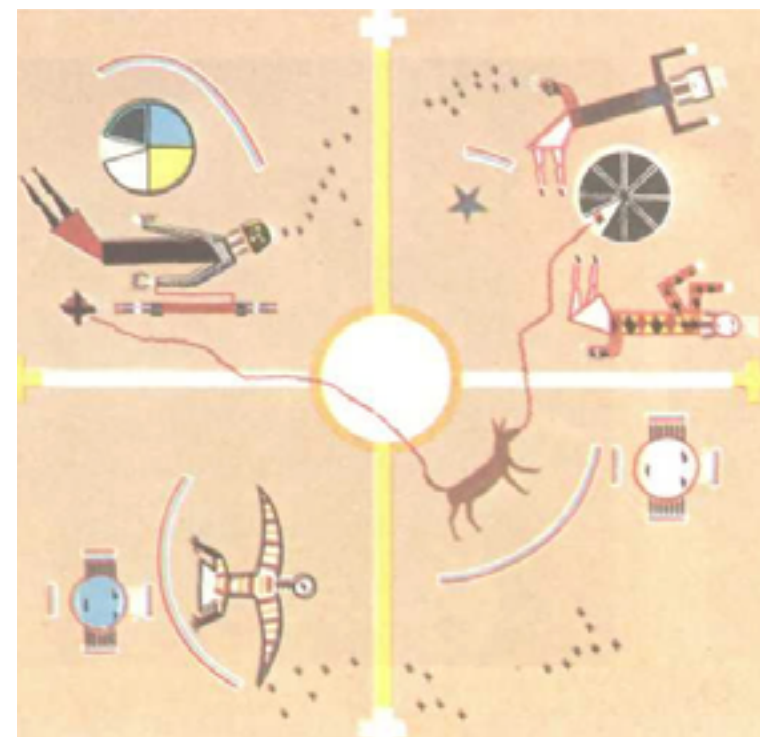
O segundo ciclo denominado *Hare* não alcançou, ainda, a plenitude do ser humano, mas já corrige os impulsos infantis e instintivos do ciclo anterior, tornando-se, assim, mais civilizado. O terceiro ciclo, chamado de *Red Horn*, marca a chegada ao mundo dos homens, porém, ainda é marcado de arcaísmos. O herói vence as provas através

⁵ Optamos por seguir a tradução de Maria Lúcia Pinho e deixamos os nomes em seus originais, mas os termos poderiam ser traduzidos como o ciclo do Trapaceiro, o ciclo da Lebre, o ciclo Red Horn e o ciclo dos Gêmeos. O terceiro ciclo não poderia ser traduzido, visto que é o nome do personagem que representa o presente ciclo.

da astúcia e da força ou através da ajuda de deuses ou de tutores. É a partir desse ciclo que o tema da *hybris* se manifesta (HENDERSON, 2018, p. 145-146).

O quarto e último ciclo, denominado *Twins*, é representado por duas crianças: Flash e Stump. O primeiro é conciliador, brando e não tem iniciativa, enquanto o segundo é dinâmico e rebelde; assim, eles são complementares um ao outro e é necessário uni-los, apesar de ser difícil. “Em algumas das histórias [...] estas atitudes foram apuradas até chegarem ao ponto de uma das figuras representar o introvertido, cuja força principal encontra-se na reflexão, e outra o extrovertido, um homem de ação capaz de realizar grandes feitos” (HENDERSON, 2018, p. 146). A narrativa da *hybris* se encontra presente nesse ciclo e, em consequência disso, apresenta-se também a ideia do sacrifício ritual (HENDERSON, 2018, p. 147).

FIGURA 1 – Representação do ciclo heroico:



Fonte: HENDERSON, 2018, p. 147.

A ideia de arquétipo criada por Carl Gustav Jung não se limitou aos estudos dos sonhos de seus pacientes, mas chegou às histórias mitológicas e literárias. A dupla de autores Robert L. Moore e Douglas

Gillette publica *King, Warrior, Magician, Lover: rediscovering the archetypes of the mature masculine* expandindo os conceitos arquetípicos ao observar os aspectos masculinos da sociedade. Dentre esses arquétipos, pareceu-nos importante ressaltar os do Rei, do Guerreiro e do Herói, considerando, principalmente, que eles dialogam entre si, tanto para o bem, quanto para o mal.

Em relação ao arquétipo do Herói, é importante lembrar tanto da obra *The hero of a thousand faces*, de Joseph Campbell, a primeira a focar em tal arquétipo, quanto dos conceitos de Jung desenvolvidos por Joseph L. Henderson. Conforme exposto detalhadamente na presente sessão, os autores possuem visões diferentes sobre tal arquétipo, mas complementares. Assim, compreendendo melhor a gama de arquétipos, suas definições e suas características, pode-se começar a pensar e a refletir de que maneira eles aparecem (ou não) em Boromir de Gondor e nos personagens com os quais ele dialoga moral e narrativamente.

Em *The lord of the rings* há diversas mudanças no ponto de vista do narrador da obra desde o seu início (THOMAS, 2000, p. 177), porém, elas são mais visíveis a partir de *The two towers*, quando há três grupos de personagens cujas tramas ocorrerão em paralelo, antecipando, por vezes, certas ações de maneira que o leitor poderá, porventura, saber mais do que os próprios personagens. A narrativa de Boromir de Gondor se concentra, principalmente, em *The fellowship of the ring*, por isso, cabe analisar somente o narrador dessa parte de *The lord of the rings* para melhor compreendê-lo.

O livro II, que é parte de *The fellowship of the ring*, é iniciado da seguinte maneira: “Frodo despertou e viu que estava deitado em uma cama” (TOLKIEN, 2020, p. 319)⁶, exprimindo-se explicitamente por tal comentário – *Frodo woke* – o PDV adotado. Ao longo do capítulo inicial, serão feitos mais comentários demonstrando que é Frodo quem faz as observações, conforme pode-se notar em trechos como: “[t]al encanto em um ser vivo Frodo jamais vira antes” (TOLKIEN, 2020, p. 330)⁷; “[v]agou ali muito tempo em um sonho de música” (TOLKIEN, 2020, p. 338)⁸.

No segundo capítulo, no qual Boromir é apresentado ao leitor, há a menção explícita ao hobbit: “No dia seguinte Frodo acordou cedo”

6 “Frodo woke and found himself lying in bed” (TOLKIEN, 1994, p. 214).

7 “[s]uch loveliness in living thing Frodo had never seen before [...]” (TOLKIEN, 1994, p. 221).

8 “[t]here he [Frodo] wandered long in a dream of music [...]” (TOLKIEN, 1994, p. 227).

(TOLKIEN, 2020, p. 345)⁹ –, no entanto, há uma aparente modificação no PDV, já que Bilbo é incluído na narração – “[d]e súbito, enquanto falavam [Frodo e Bilbo], ouviu-se o som nítido de um único sino” (TOLKIEN, 2020, p. 345)¹⁰ –, parecendo que tanto ele quanto seu sobrinho terão suas impressões expressas ao longo das próximas linhas. Porém, ao notar-se a referência posterior – “Então indicou e nomeou aqueles que Frodo não encontrara antes” (TOLKIEN, 2020, p. 346)¹¹ –, percebe-se que o PDV não foi modificado. Assim, quando o narrador descreve Boromir como “a tall man with a fair and noble face, dark-haired and grey-eyed, proud and stern of glance” (TOLKIEN, 1994, p. 234), é o jovem hobbit a quem devemos atribuir a percepção do trecho citado.

Cabe, então, com a recuperação do PDV feita e a RE atribuída, observar a escolha lexical utilizada para melhor compreender a imagem atribuída a Boromir de Gondor. Em conformidade à seção 3.3, percebeu-se que o adjetivo *proud* pode ser considerado de maneira positiva, negativa ou ambígua, sendo conceituada no trecho acima apresentado como ambígua por ser a descrição física do personagem – logo, não há como se notar algum traço psicológico que melhor defina o significado da palavra.

Em seguida, quando o personagem pede para falar, sua ação é descrita como: “[h]e [Elrond] ceased, but at once Boromir stood up, **tall and proud**, before them” (TOLKIEN, 1994, p. 239. Grifos nossos.). Pelo contexto de seu discurso – descrever a situação de Gondor e defender moralmente o seu povo –, o adjetivo se revela utilizado de maneira negativa. Tal percepção ganha força quando se nota que, ao longo de *The two towers* a palavra será utilizada para descrever a raça humana descendente dos Númenorianos. Estes foram aniquilados por seu orgulho e os poucos que resistiram fundaram as terras ao Sul da Terra-Média, sendo Gondor uma delas. Portanto, aqui é apresentada a face negativa dessa palavra e, de certa forma, a sina original à qual todos os seres humanos estariam destinados. Além disso, é possível perceber uma comparação com Aragorn, cuja descrição, em capítulos subsequentes, será feita utilizando a mesma dupla – *proud* e um adjetivo relacionado à altura –, mas sob uma perspectiva mais positiva: “In the stern sat Aragorn son of Arathorn, **proud and erect**, guiding the boat with skilful strokes [...]” (TOLKIEN, 1994, p. 384. Grifo nosso.).

9 “[n]ext day Frodo woke early” (TOLKIEN, 1994, p. 233).

10 “[s]uddenly as they [Frodo and Bilbo] were talking a single clear bell rang out” (TOLKIEN, 1994, p. 233).

11 “[h]e [Elrond] then pointed out and named those whom Frodo had not met before” (TOLKIEN, 1994, p. 234).

Conforme mencionado, o narrador de *The hobbit* possui habilidade de revelar informações desconhecidas aos personagens, além de deslocar-se geograficamente e temporalmente na narrativa. Assim, ele não precisa utilizar do PDV de um personagem em específico para revelar ao leitor aquilo que é pensado. Dessa mesma maneira, quando a Comitiva do Anel chega em Lothlórien, o narrador momentaneamente assume a mesma postura daquela em *The hobbit*. Em uma conversa, os personagens revelam os temores enfrentados ao observar Galadriel, a rainha da terra élfica de Lothlórien, e, então, o narrador diz:

Todos eles, ao que parecia, tinham tido experiências parecidas: cada um sentira que lhe davam opção entre uma sombra repleta de pavor que estava à frente e algo que desejava intensamente: isto estava nítido diante de sua mente e, para obtê-lo, bastava que se desviasse da estrada e deixasse para outros a Demanda e a guerra contra Sauron. (TOLKIEN, 2020, p. 505-506)¹²

Porém, diferentemente de *The hobbit*, o narrador só pôde assumir tal postura de descrição coletiva após esclarecer que havia uma conversa prévia entre os personagens cujos PDVs assumiria posteriormente, dando-lhes oportunidade de descrever pessoalmente seus encontros e, então, demonstrar que haviam passado pela mesma experiência.

Na saída de Lothlórien – quando a Comitiva precisa decidir seus próximos passos –, Boromir revela a sua decisão de voltar a Minas Tirith e o narrador, inicialmente, parece não assumir o PDV de nenhum dos personagens, bastando-lhe descrever os acontecimentos. Porém, conforme menciona o nome de um dos integrantes da Comitiva, seus PDVs são desvelados: “[...] e Aragorn ainda tinha a mente dividida. Seu próprio plano [...] fora o de ir com Boromir” (TOLKIEN, 2020, p. 520)¹³. Nesse sentido, seria possível dizer que o narrador de *The fellowship of the ring* referencia primeiro o PDV a ser adotado para, então, descrever os pensamentos não ditos em “voz alta”. Dessa forma, os pensamentos de Boromir são apenas sugeridos pelo enunciador primário, não podendo haver confirmação exata.

12 All of them, it seemed, had feared alike: each had felt that he was offered a choice between a shadow full of fear that lay ahead, and something that he greatly desired: clear before his mind it lay, and to get it he had only to turn aside from the road and leave the Quest and the war against Sauron to others. (TOLKIEN, 1994, p. 348-349).

13 “[...] and Aragorn was still divided on his mind. His own plan [...] had been to go with Boromir” (TOLKIEN, 1994, p. 359).

No mesmo momento narrativo, após Boromir revelar a sua decisão, a percepção das atitudes do homem é descrita: “Frodo percebeu algo novo e estranho no olhar de Boromir e fitou-o intensamente. Claramente o pensamento de Boromir era diverso de suas palavras finais” (TOLKIEN, 2020, p. 521)¹⁴. Diferentemente das outras menções, não houve necessidade de mencionar Frodo após a palavra do homem de Gondor para que a perspectiva do hobbit fosse evocada. Considerando a ideia de Rabatel (2016, p. 86-89), parece-nos correto dizer que Frodo – além de ter o principal PDV em *The fellowship of the ring* – é o enunciador primeiro, já que não há necessidade de citá-lo para que seu PDV seja descrito. Soma-se a isso o fato de que ele é o locutor das percepções do mundo, como personagem do mundo em que habita e como personagem que fala com outros.

Assim, é possível afirmar que Frodo, como enunciador primeiro, narrará todo o percurso de queda e redenção de Boromir. Tal narração será importante para a jornada pessoal do hobbit, pois, em de *The return of the king*, conforme ele e seu fiel companheiro, Samwise, se aproximam da Montanha da Perdição – local de origem do Um Anel –, o poder de corrupção do Um Anel aumenta. Ao chegar lá, Frodo desiste da ideia de destruir o objeto mágico e é inteiramente corrompido por ele, da mesma maneira que Boromir o fora. E, tal qual o guerreiro de Gondor, o jovem hobbit obtém um momento de redenção, sendo para sempre marcado (até fisicamente) por esse momento.

Frodo Bolseiro é o enunciador primário em *The fellowship of the ring* e as perspectivas de Boromir de Gondor são apenas sugeridas pelo hobbit, dessa forma, não há como saber o que pensa o guerreiro de maneira definitiva. De fato, a construção imagética do personagem é feita a partir da perspectiva dos outros, principalmente através do protagonista/enunciador primário Frodo e também de Faramir – ambos, vale acrescentar, são considerados os heróis da trama. Nesse sentido, a distância moral entre eles e Boromir acaba por ser realçada e torna-se um dos principais pontos comparativos entre os personagens.

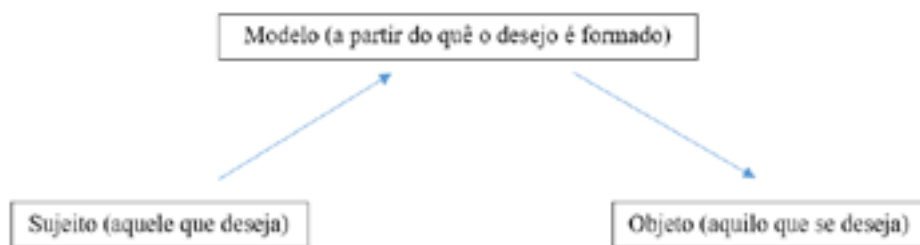
Portanto, percebe-se que o uso de *proud* – conforme mencionado anteriormente – é feito de maneira positiva, negativa e ambígua em relação ao personagem, sendo a ambiguidade reservada à sua descrição inicial feita pelo locutor secundário, que é o seu próprio irmão, Faramir. Quando utilizado positivamente, é relacionado ao povo de Gondor e às suas qualidades guerreiras; já o seu uso negativo se dá

14 “Frodo caught something new and strange in Boromir’s glance, and he looked hard at him. Plainly Boromir’s thought was diferente from his final words” (TOLKIEN, 1994 p. 360).

através de sua resposta diante da revelação da linhagem real de Aragorn e da lembrança do confronto do personagem com Frodo.

Essa resposta demonstra a oposição do personagem frente à figura do legítimo rei e é baseada, principalmente, em seu desejo. Segundo Berg (2018), essa perspectiva pode ser interpretada através da ideia do desejo mimético – ou seja, algo ou alguém é desejado a partir de um modelo criado mimeticamente, tal qual ocorre com a aquisição linguística segundo certas correntes. Essa interpretação pode ser expressa da seguinte maneira:

FIGURA 2 – Esquema do desejo mimético



Fonte: A autora.

Esse desejo é uma fonte fundamental do conflito humano e pode ser enxergado como uma forma de pecado.

Em sua monografia, Berg (2018, p. 21) defende a ideia de que Isildur – o último rei da linhagem de Aragorn a ter o Um Anel – é o modelo do desejo de Boromir, principalmente pelo fato de que os olhos do personagem brilham diante de menção inicial ao objeto. Apesar de concordarmos com a ideia do desejo mimético como uma forma interpretativa, acreditamos que Denethor, o pai de Boromir, parece ser o real modelo inicial de tal desejo. Assim, de pai para filho há o desejo de governar de forma absoluta sem o receio do retorno do rei verdadeiro.

Para Boromir, o seu povo é marcado pelo orgulho/altivez e a dignidade vinda da linhagem de Númenor, fato que o permite resistir a Mordor (TOLKIEN, 1994, p. 239). Nesse sentido, quem governasse o reino deveria ter tais características marcantes – principalmente em tempos de guerra. Tal pensamento fica ainda mais claro quando, em sua morte, o homem de Gondor pede para que Aragorn, o rei por direito, salve o seu povo (TOLKIEN, 1994, p. 404).

Considerando tais características, a figura real desejada por Boromir é caracterizada por uma lealdade à sua terra e ao seu povo, manifestando sua liderança principalmente nos momentos de guerra. Dessa forma, um treinamento relacionado à força é primordial para

o seu reinado. Na visão do homem de Gondor, e dos personagens que o descrevem, ele contemplaria todas essas características se aproximando, assim, do arquétipo do Guerreiro. Seus aspectos sombrios são o Sádico e o Masoquista, mas nenhum deles têm características compatíveis àquelas de Boromir, principalmente quando consideradas as circunstâncias nas quais se dão o seu funeral.

Conforme mencionado, Aragorn, Legolas e Gimli deixam o capitão de Gondor em um barco junto de seus pertences, levando-o ao mar e deixando que as ondas o conduzam. Essa prática faz menção a obras como *Beowulf* – cujo personagem Scyld é sepultado dessa forma – e *The homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son* – na qual há uma canção e homenagem a um herói morto –, além de lembrar práticas próprias da cultura anglo-saxã, conforme se pode notar no cemitério de Sutton Hoo (LEE; SOLOPOVA, 2005, p. 177-181)¹⁵.

No entanto, o catolicismo de Tolkien não permite que seu personagem morra em pecado de forma que, pouco antes de morrer, Aragorn tem uma conversa com Boromir em uma espécie de confissão final. Provavelmente por tal motivo não é possível notar nenhum aspecto sombrio no guerreiro de Gondor ao momento de sua morte. A ele é permitido uma redenção antes de seu derradeiro adeus. Dessa maneira, ele morre como um Guerreiro.

Apesar dessa redenção, é possível pensar de forma especulativa o arquétipo do Rei diante daquilo que Boromir manifesta. Conforme mencionado anteriormente, o arquétipo do Rei tem as funções de ordenar e promover a fertilidade e a bênção. A primeira função se relaciona à coordenação da realidade mundana – exemplificando-se através da criação de códigos – enquanto a segunda à geração de herdeiros e ao espelhar boas ações (GILETTE; MOORE, 1990, p. 53-58). A sombra do Rei tem como principal característica ser sensível às críticas, mas eles reagem de maneiras totalmente diferentes. O Tirano não consegue gerar nada, apenas destruindo, abusando e explorando as pessoas. Já o Fracote demonstra raiva e deseja que os outros o copiem, ficando, por esse motivo, paranoico, com receio de que isso de fato ocorra (GILETTE; MOORE, 1990, p. 63-68).

A partir da construção narrativa de Boromir de Gondor percebe-se que o personagem se manifesta como um exemplo do cavaleiro da literatura medieval ao mesmo tempo que apresenta uma ambiguidade, expressa através do uso do adjetivo *proud*. Frequentemente, ele

15 Para maiores detalhes sobre o processo de escavação, assim como acerca dos achados do cemitério, recomendamos a leitura do texto com imagens em: Brunning, Sue. *Eighty years (or more) of Sutton Hoo*, jul. 2019. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/blog/eighty-years-and-more-sutton-hoo>. Acesso em: 2 set. 2023.

é posto em contraste com os enunciadores – Frodo e Faramir – e com o legítimo herdeiro ao trono, Aragorn, principalmente por seu desejo de poder. Tal desejo se manifesta mimeticamente como um aprendizado passado por seu pai, Denethor.

Diante disso, analisamos que Boromir manifesta o arquétipo do Guerreiro que, em aspecto positivo, é uma figura leal ao seu povo e que o lidera principalmente em tempos de guerra. Seu treinamento físico e psicológico, além da ligação sentimental com sua terra, permite que possa assumir tal posição. Por conta de uma confissão quase cristã precedente à sua morte, não é possível ver em Boromir o aspecto sombrio desse arquétipo. No entanto, no que concerne ao arquétipo do Rei – considerando o desejo do personagem em assumir tal papel – é possível ver que seu caminho seria o caminho do Fracote, a Sombra do Rei. Tal afirmativa se dá a partir de uma breve análise especulativa da narrativa de Denethor e, também, considerando o monólogo do personagem frente a possibilidade de ter o Um Anel.

Boromir tem um importante papel na divisão narrativa de *The lord of the rings* e, no que concerne Aragorn, é um elemento fundamental para que o personagem aceite a sua perspectiva de regente da Terra Média. Assim como acontece com Boromir, Aragorn é, inicialmente, descrito para o leitor através da perspectiva de Frodo. Apenas em alguns momentos sua verdadeira faceta de rei é percebida. Com a separação do grupo em *The two towers*, o personagem assume o papel de enunciatador quando precisa descrever seus próprios pensamentos e/ou ações: “Aragorn deu busca no chão em um amplo círculo, mas não encontrou outros vestígios da luta. Foram em frente” (TOLKIEN, 2019, p. 635. Grifo nosso.)¹⁶. No trecho mencionado, o locutor transfere o seu ponto de vista momentaneamente para Aragorn descrever possíveis rastros de Merry e Pippin. Em seguida, volta para o grupo.

Assim, paulatinamente o leitor vai compreendendo os pensamentos do personagem a partir dele mesmo, até o momento em que Aragorn aceita a sua própria missão como rei da Terra Média. **“E então foi tomado de pismo e de grande alegria;** e lançou a espada à luz do sol e cantou quando a apanhou. [...] Assim veio Aragorn, filho de Arathorn, Elessar, herdeiro de Isildur [...]” (TOLKIEN, 2019, p. 1223. Grifo nosso.)¹⁷. Nesse trecho, o sentimento de compreensão e aceitação do próprio destino é descrito pelos olhos do próprio Aragorn, de maneira que ele

se torna o locutor. Em seguida, ele lidera o seu povo para a guerra contra Sauron, sabendo dos riscos e da responsabilidade.

Nesse sentido, parece-nos que Aragorn não somente encarna o arquétipo do Rei, mas também do Guerreiro, culminando as energias em favor da criação (GILETTE; MOORE, 1990, p. 86). No entanto, isso só pôde ocorrer a partir da morte de Boromir, o confronto com a sua Sombra. Enquanto Aragorn tinha medo de liderar o povo, Boromir lutava pelo seu até o momento de sua morte. Tomando para si a missão de salvar Gondor, Aragorn se encontra com a sua oposição e, posteriormente, a transforma como parte de si, combinando um Rei e um Guerreiro em uma só figura.

Através da análise do narrador de *The lord of the rings* e do ponto de vista por ele utilizado percebeu-se que Boromir de Gondor assume o arquétipo do Guerreiro tanto como uma forma de crítica quanto como uma maneira de enfrentamento por parte de Aragorn. Este, ao se confrontar com a lealdade à pátria do guerreiro de Gondor, acaba por assumir o seu papel de regente da Terra Média e o seu arquétipo de Rei. Nesse sentido, a figura de Boromir funciona como uma Sombra necessária para o outro personagem, visto que, sem tal enfrentamento, ele não prosseguiria em sua jornada. Assim, além de demarcar uma mudança estrutural em *The lord of the rings*, Boromir também demarca uma mudança drástica e necessária em outros personagens.

16 “Aragorn searched the ground in a wide circle, but no other traces of the fight could be found. They went on” (TOLKIEN, 1994, p. 412).

17 “And then wonder took him, and a great joy; and he cast his sword up in the sunlight and sang as he caught it. [...] Thus came Aragorn son of Arathorn, Elessar, Isildur’s heir” (TOLKIEN, 1994, p. 829).

REFERÊNCIAS

BERG, Daniel. *The sins of Boromir: representations of sin in a human character in J.R.R. Tolkien's Lord of the rings*. 2018. 26 f. Monografia (Bacharelado em Inglês) – Faculdade de Educação, Cultura e Comunicação, Mälardalen University, Västerås, Suécia, 2018.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

GILLETTE, Douglas; MOORE, Robert. *King, Warrior, Magician, Lover: discovering the archetypes of the mature masculine*. New York: HarperSanFrancisco, 1990.

HENDERSON, Joseph. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 133-205.

LEE, Stuart D.; SOLOPOVA, Elizabeth. Boromir's Death. In: LEE, Stuart D.; SOLOPOVA, Elizabeth. *The keys of Middle-Earth: discovering medieval literature through the fiction of J.R.R. Tolkien*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 177-82.

RABATEL, Alan. *Homo narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa – pontos de vista e lógica da narração teoria e análise*. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, Luis Passeggi, João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

THOMAS, Paul Edmund. Some of Tolkien's narrators. In: FLIEGER, Verlyn; HOSTETTER, Carl F. [Orgs.]. *Tolkien's legendarium: essays on the history of Middle-Earth*. London: Greenwood Press, 2000. p. 161 – 181.

TOLKIEN, J. R. R. *The fellowship of the ring*. New York: Houghton Mifflin Company, 1994.

TOLKIEN, J. R. R. *A sociedade do anel*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2020.

JOÃO DO RIO E O FENÔMENO DA ATROFIA DA EXPERIÊNCIA

Yasmin Lima de Carvalho

Introdução

De acordo com o pesquisador e professor Renato Cordeiro Gomes, em sua obra *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana* (1994), a metrópole corresponde a uma figura do progresso por apresentar determinadas características, como a capacidade de abarcar em si inúmeras experiências humanas e se assemelhar a um labirinto, dada a sua extensa quantidade de ruas, becos e avenidas. Essa configuração provoca no indivíduo uma espécie de dispersão, resultando em consequências profundas na forma como ele vivencia, apreende e memoriza o mundo ao redor, bem como no modo que interage com os seus semelhantes. Esses efeitos estarão presentes na literatura do jornalista carioca Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio (1881 – 1921), especialmente em suas crônicas.

O autor apreendeu em seus textos “os dias vertiginosos” de um Rio de Janeiro que buscava se modernizar à semelhança das grandes cidades europeias, nas primeiras décadas do século XX. Mas que vertigem é essa à qual João do Rio se refere em sua literatura? O vocábulo aludido possui diferentes significados dicionarizados, como: sensação de instabilidade causada pela perda do equilíbrio; sensação de desfalecimento; perturbação, desvario, ou também perda momentânea do controle sobre si próprio. Esses tipos de sentimentos ou abalos serão vivenciados pelos personagens presentes em narrativas do autor, cuja intenção e interesse sempre foram explícitos – mostrar o momento presente da cidade à época e suas inúmeras facetas. A título de exemplo, dado objetivo é exposto ao leitor e à leitora no prefácio da obra *Vida vertiginosa* (1911), em que afirma:

Este livro, como quantos venho publicando, **tem a preocupação do momento**. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias. (RIO, 2021, p. 37. Grifos nossos.)

As mudanças às quais João do Rio faz alusão foram provocadas, entre outros fatores, pela modernidade que tanto observou e vivenciou nas ruas da Cidade Maravilhosa sob os primeiros anos da República no Brasil. Inclusive, são esses mesmos tempos modernos que ocasionarão para Walter Benjamin patologias sociais, dentre elas no aparelho psíquico responsável pela memória do homem moderno, fenômeno conceituado pelo filósofo e crítico alemão como **atrofia da experiência**.

Para o professor e pesquisador norte-americano Ben Singer, em seu ensaio “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionismo popular” (1979), o vocábulo **modernidade**, como um conceito socioeconômico, assinala numerosas transformações no âmbito tecnológico e social, que moldaram e constituíram os séculos XIX e XX. Dentre as modificações que Singer enumera estão alta industrialização, urbanização e crescimento populacional acelerado; exploração de uma cultura de massa; difusão de novos meios de transporte e tecnologias. Todos esses elementos estão presentes e foram narrados nas tramas aqui dispostas e analisadas por Paulo Barreto. Todavia, Singer nos chama atenção para uma outra definição de modernidade, à qual teóricos como Walter Benjamin e Georg Simmel já notavam – **uma concepção neurológica da modernidade**. Para ambos, o período remete também a “um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2004, p. 95). Em outros termos, Singer enfatiza que a citação aludida é um argumento oriundo do desenvolvimento da concepção socioeconômica da modernidade e que Benjamin e Simmel não só indicaram, mas também ressaltaram de que maneira as mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado modificaram os alicerces da experiência. Podemos complementar a afirmação supracitada e assinalar que pelas teorias e crônicas selecionadas e estudadas de João do Rio neste texto, a modernidade pode ser considerada também como **base para a constituição da sensação de caos na cidade**, em virtude de transformações ocorridas na formação e condição da experiência propriamente dita, provocadas pelo **bombardeio de estímulos** concebidos e legitimados por ela:

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2004, p. 96)

Singer também teoriza que os jornais e as revistas revelavam a vertigem proveniente da modernidade nas ruas da cidade moderna. O estudioso enfatiza os choques e a desordem que lhe são característicos, resultando em um tipo de ansiedade provocada pelo **hiperestímulo**¹ decorrente do ambiente da metrópole, nos fins do século 19 e início do 20. Todavia, o autor nos aponta os aspectos que mais configuravam a vida moderna nos jornais e principalmente nas revistas ilustradas. São eles: a) o assédio comercial agressivo; b) as multidões caóticas e alvoraçadas de pedestres nas ruas; c) os perigos que colocavam em risco a vida dos indivíduos, envoltos de choques e tremores nervosos no cenário urbano em decorrência do novo maquinário tecnológico que surgia. Além disso, a personificação da morte também era apresentada e denotava as ameaças desse novo espaço físico, resultando na intensificação do medo do falecimento de causas não naturais. Isto posto, podemos inferir que todos os componentes aludidos são favoráveis para a formação e a disseminação do fenômeno da decadência da experiência, por provocarem perturbações na psique do homem moderno. Mas o evento supracitado se refere a que exatamente?

A atrofia da experiência: indício da cidade que desgasta a psique

A modernidade está presente na literatura de João do Rio e é captada e demonstrada pelo autor de forma ampla e diversificada em seus textos literários: nas escolhas lexicais e gramaticais, bem como na construção de seus textos; nas feições e estilos dos personagens; na inclusão de fatos históricos ou objetos da época; estes considerados, em sua maioria, como símbolos da tecnologia de então. Há também o lado obscuro desses tempos modernos, dos quais os personagens padecem. A título de exemplo, temos a solidão do sujeito metropolitano, bem como a sua fragmentação e alienação em virtude de tanta

¹ Termo criado pelo norte-americano Michael Davis, partidário do movimento de reforma social, nos Estados Unidos, para designar o ambiente caótico da metrópole de Nova York, em 1910.

informação a que está exposto, como nos mostra o trecho abaixo da crônica “O dia de um homem em 1920”, publicada pela primeira vez no periódico *A Notícia*, no dia 25 de julho de 1909, do autor referido:

Depois o Homem Superior almoça algumas pilulas concentradas de poderosos alimentos, sobe ao 30º andar num ascensor e lá toma o seu *coupé* aéreo, que **tem no vidro da frente, em reprodução cinematográfica, os últimos acontecimentos. São visões instantâneas.** [...]. Antes de chegar ao *bureau* da sua Companhia do Chá Paulista, com sede em Guaratinguetá, **o aparelho Marconi instalado no forro do coupé comunica: “Mandei fazer quinze vestidos tussor luminoso. Tua Berta.” “Ordem Paquin dez vestidos pirilampos. Condessa Antônia.**” [...]. O Homem Superior aproveita um minuto de interrupção do trânsito aéreo pelo silvo do velocipaéreo do civil de guarda da Inspeção de Veículos no Ar e **responde sucessivamente: – Sim, sim, sim. Perfeito.** [...]. (RIO, 2021, p. 324-325. Grifos nossos.)

Podemos perceber, pela citação acima, que o personagem “o Homem Superior” se encontra imerso e isolado em um espaço cheio de informações que lhe chegam de maneira rápida e fracionada. Além disso, tudo parece funcionar no modo automático, inclusive o próprio personagem, que pouco parece prestar atenção ao que de fato acontece ao seu redor, ou ao que aparece nas “visões instantâneas” do vidro da frente do *coupé* aéreo. Indícios de uma alienação que acomete o protagonista da crônica de João do Rio? Possivelmente.

De acordo com o estudioso britânico David Harvey, em seu livro *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (1989), a modernidade possui como condição para a sua realização dois elementos fundamentais, a *efemeridade* e a *mudança* – ambas componentes responsáveis pela queda da experiência individual. Aliás, são esses atributos, pouco contestados, que provocariam no homem moderno a sensação de desintegração e mudança caótica, resultando em vertigem. O **projeto** que resultou na modernidade teve ênfase durante o século XVIII com os pensadores iluministas, que buscavam desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universal, bem como a arte autônoma, no intuito de buscar a emancipação da necessidade e arbitrariedade da natureza e suas irracionalidades sobre o homem, como também o aprimoramento da vida cotidiana:

O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa

própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas. (HARVEY, 2008, p. 23)

Assim, o pensamento iluminista abrangiu a ideia de progresso e procurou a descontinuidade com a tradição histórica. Desse modo, podemos considerá-lo como um movimento sobretudo secular, caracterizado por desmistificar e dessacralizar o conhecimento e a organização social, no intuito de libertar os seres humanos de suas próprias correntes e prisões, além de exaltar a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome do desenvolvimento humano. Além disso, é pertinente ressaltarmos que os pensadores iluministas “acolheram o turbilhão da mudança e viram **a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário** como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado.” (HARVEY, 2008, p. 23. Grifos nossos.)

Em virtude dos elementos – a transitoriedade e a fragmentação –, a identidade do sujeito moderno torna-se instável e não fixa, conforme afirma o teórico e sociólogo jamaicano Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), no qual aborda brevemente aspectos das sociedades modernas, para fundamentar seu estudo a respeito da pós-modernidade: “A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados [...]” (HALL, 2006, p. 13); circunstância que favorecerá a perda do indivíduo de si mesmo e consolidará a sensação de vertigem, nos fins do século XIX e início do XX, uma vez que as sociedades modernas são, em essência, sociedades de mudança constante e rápida.

Esses dois componentes que constituem o propósito modernizador dos iluministas, bem como a instabilidade da identidade dos sujeitos na modernidade podem ser observados e identificados na vida carioca da *Belle Époque*, especialmente na literatura de João do Rio aqui disposta. A título de exemplo, podemos analisar a crônica “A era do Automóvel”, publicada pela primeira vez no jornal *A notícia*, em 1908, e integrada posteriormente ao livro *Vida vertiginosa*, publicado em 1911. A reflexão de João do Rio inicia-se com a chegada do primeiro automóvel na então capital da República, a cidade do Rio de Janeiro, e as mudanças pelas quais a cidade passou para inserir o veículo no cotidiano carioca. Nota-se como a efemeridade e a desintegração sucessiva das coisas que existiam na cidade à época são percebidas, vivenciadas e retratadas pelo próprio cronista. Em outras palavras, há um novo modo de ser e estar no mundo, assim como de realizar-se nele: “O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem

exatamente do tipo novo que Ele cria, preciso e instantâneo, da ação começada e logo acabada que ele desenvolve [...], obra sua na vertigem geral.” (RIO, 2021, p. 41-42).

É interessante o fato de a obra *Vida vertiginosa* iniciar-se pela crônica aludida, escolha proposital do autor, uma vez que o automóvel e a sua velocidade proeminente para a época determinaram o ritmo da vida moderna que se constituía no início do século XX, inclusive a(s) nova(s) concepção de identidade(s) dos sujeitos, uma vez que o veículo de quatro rodas era “o grande sugestionador” de status social e sinônimo de civilidade na cidade à época. Com o estabelecimento da modernidade e a sua ininterrupta mutação, tornada tangível pelo automóvel, através das novas relações com o espaço e a paisagem da cidade do Rio, haverá consequências consideráveis no aparato psíquico do sujeito moderno.

A maneira como esse indivíduo percebe, apreende e se identifica com o meio em que vive, bem como a forma como se comunica consigo mesmo e com os demais se modificará, resultando no fenômeno denominado **atrofia da experiência**, concebido pelo estudioso e sociólogo alemão Walter Benjamin, sobretudo no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1940); entre inúmeras consequências, a atrofia da experiência ocasiona a ruptura com a tradição. Para explicar sobre essa interrupção, Benjamin faz uso de dois termos de Marcel Proust – **memória voluntária versus memória involuntária**. Para o escritor francês, a primeira corresponde a “uma memória sujeita aos apelos da atenção [...] e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele.” (BENJAMIN, 1989, p. 106); enquanto a segunda se integra a tradição, pois:

[...] traz marcas da situação em que foi criada e pertence ao inventário do indivíduo. [...]. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjugação, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. (BENJAMIN, 1989, p. 106-107)

Desse modo, podemos afirmar que a memória involuntária corresponde à experiência. Mas o que significa o atrofiamento desta e qual é a sua relação com a ruptura da tradição?

De acordo com Benjamin, a modernidade ocasiona determinadas patologias sociais, dentre elas a atrofia da experiência, isto é, o enfraquecimento da produção de memórias involuntárias na psique dos sujeitos. Para dissertar sobre isso, o autor utiliza como embasamento teórico a tese de Sigmund Freud a respeito da correlação entre a memória (na acepção de memória involuntária) e o consciente,

presente no ensaio “Além do princípio do prazer” (1921). Nele, Freud ressalta “que a conscientização e a ação de deixar uma marca mnêmica² são incompatíveis no mesmo sistema” (FREUD, 2016, p. 48). Em outros termos, só se torna memória involuntária aquilo que não se tornou consciente. É justamente nesse aspecto que se encontra o cerne do problema da modernidade para Benjamin.

Segundo Freud, o consciente não tem a função de registrar nenhum traço mnemônico. Ele teria outra função – a de proteger a psique contra estímulos externos por intermédio de um filtro orgânico chamado de *Reizschutz*:

Para o organismo vivo, a proteção contra estímulos é uma tarefa quase mais importante que sua recepção; ele é provido de um estoque de energia próprio e precisa, sobretudo, estar empenhado em proteger as formas especiais de conversão de energia que nele ocorrem contra a influência niveladora, ou seja, destruidora, das imensas energias que trabalham no exterior. (FREUD, 2016, p. 51)

No entanto, para Walter Benjamin essa proteção contra estímulos passa a falhar na modernidade, uma vez que a quantidade de estímulos externos passa a ser excessiva e o sistema do consciente não consegue mais lidar com os mesmos. Dessa forma, para utilizar os termos de Proust, há nos tempos modernos muito mais memórias voluntárias que involuntárias, uma vez que a mente não consegue apreender como fazia antes, na Pré-modernidade, traços mnêmicos, isto é, há uma descontinuidade com o passado propriamente dito. Isso porque a própria modernidade e sua transitoriedade e fragmentação característicos impossibilitam qualquer vínculo com a tradição, além do consciente se encontrar muito mais constante e operante em tentar se proteger contra os estímulos aludidos, impossibilitando qualquer impressão que se vincule à experiência (resíduos de percepção no inconsciente); o que explicaria o seu declínio.

À vista disso, é pertinente destacarmos que, de acordo com Renato Cordeiro Gomes, as cidades modernas são como o labirinto de Dédalo, analogia feita pelo autor baseada no famoso mito grego. Assim como o grande inventor do complexo labirinto de Creta para aprisionar o touro Minotauro, o sujeito moderno não consegue escapar da cidade, uma vez que é a sua presa:

2 A noção de traço mnêmico diz respeito a uma concepção de memória. Trata-se de resíduos de percepção inacessíveis à rememoração. Além de serem inconscientes, constituem a base da memória.

O homem citadino está enredado em suas malhas. Não consegue sair desse espaço denso, uma vez que a civilização urbana espalhou-se para além dos centros metropolitanos e continua a preencher grandes áreas que gravitam em torno desses centros. A partir da Revolução Industrial, o fenômeno urbano parece ter ultrapassado as fronteiras das “cidades” e ter-se difundido pelo espaço físico. O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. (GOMES, 2008, p. 68)

Em outros termos, o homem citadino, utilizando as palavras de Gomes, está na cidade e não pode sair dela sem cair em outra idêntica, tamanha a sua complexidade labiríntica e disposição abrangente. Logo, inferimos que se o indivíduo está à deriva na cidade, isso também implica nos males que o atingem, isto é, ele não consegue deixar de sofrer igualmente danos provocados pelos espaços urbanos, inclusive acentuados, por não ter mais respaldo da tradição e da experiência de seus antepassados.

Esse sujeito moderno desorientado e empobrecido de experiência, em virtude dos danos provocados pela Modernidade em sua mente, vai estar presente em determinadas crônicas de João do Rio, dispostas em duas obras do autor aqui referenciadas. São elas: *Vida vertiginosa* (1911) e *Cinematógrafo: crônicas cariocas* (1909), ambas escolhidas por abordarem a tentativa do narrador de apreender o momento presente e revelar (indiretamente ou não) as condições mentais e físicas degradantes do sujeito moderno metropolitano pelo viés dos personagens.

À vista disso, *Vida vertiginosa* é muito mais que simplesmente um mero livro. A professora e pesquisadora Giovanna Dealtry (2021, p. 12), no prefácio da nova edição da obra aludida, ressalta que “A apresentação do livro, a seleção e organização das crônicas, [...] são pensadas de forma a compor um livro de modo orgânico, comprometido simultaneamente com o tempo presente e uma visão vasta da modernidade.” O respectivo volume abre com a crônica “A era do Automóvel”, na qual João do Rio relata um fato histórico: a chegada do primeiro automóvel ao Rio de Janeiro – um triciclo a vapor importado da França, em 1894, e com ele, a velocidade e as inovações que regerão os novos tempos: “**E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, [...] tudo transformou com aparências novas e novas aspirações.**” (RIO, 2021, p. 39. Grifos nossos.).

Podemos perceber, pelo fragmento acima, que a crônica se inicia em um tipo de “impulso”, constituído pela conjunção aditiva “e” e o advérbio de modo “subitamente”. Sabemos que o “e” por ser uma conjunção coordenada aditiva, adiciona elementos na frase e oração – escolha nada proposital do cronista. Isso porque é a conjunção que justamente introduzirá, de ímpeto, o Automóvel; elemento revolucionário da crônica e da modernidade, concomitantemente.

Além disso, nos chama a atenção a grafia desse “Automóvel” de João do Rio. Desde o título, ele é escrito com letra maiúscula e não minúscula, denotando um ser em específico e não comum. Sobre isso, Dealtry (2021, p. 13) enfatiza que “A crônica inicial é intitulada ‘A era do Automóvel’ – assim mesmo, com letra maiúscula, no intuito de personificar o “monstro transformador”. Destacamos que o **monstro** aludido de João do Rio surge de **dentro** da cidade velha do Rio para, assim, transformar tudo ao seu entorno, não apenas a imagem como também as ambições da cidade e de seus moradores – semelhante aos componentes de um organismo que irrompem sobre o corpo que os sustenta.

Além dos novos anseios, a rapidez do veículo deixará o cronista, bem como os demais personagens secundários da trama estupefatos e aturdidos, em decorrência do ritmo de vida que se torna *vertiginoso*: “Oh! o **Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa**. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo.” (RIO, 2021, p. 46. Grifos nossos.). O único ideal de todos os personagens na crônica é ter um e andar de automóvel. Essa configuração da vida moderna abordada na narrativa, concede espaço a uma figura que permeará demais crônicas presentes na obra em questão – o indivíduo alienado e superficial na metrópole impessoal; cria da própria disposição da cidade, uma vez que nela predominam, conforme salienta Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 68), o material sobre o espiritual, bem como o perecível sobre o eterno: “Vivemos inteiramente presos ao Automóvel. **O Automóvel ritmiza a vida vertiginosa, [...] o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de estética, de prazer, de economia, de amor.**” (RIO, 2021, p. 41. Grifos nossos.).

Segundo Richard Sennett, em *Construir e Habitar: ética para uma cidade aberta* (2020), quanto mais rápido o ser humano se move, menor é a consciência que ele tem diante das particularidades do meio. Isso se deve ao aumento da velocidade, que orienta o corpo humano para frente e exige um maior controle da visão periférica, uma vez que só é captado o que o auxilia para o deslocamento veloz ou o impede. A aceleração do automóvel vai impedir que os personagens da crônica

de João do Rio, inclusive o cronista, possam apreender o mundo ao redor – situação nunca vivenciada antes por eles.

Paralelamente, devido à alta transitoriedade e fragmentação da modernidade, haverá o aumento de excitações externas na metrópole carioca (hiperestímulo), provocando uma maior ocorrência de choques traumáticos em decorrência da incapacidade do *Reizschutz* de filtrá-los, resultando, assim, na atrofia da experiência. Desse modo, os personagens da trama passam a experimentar um enfraquecimento em suas memórias, bem como a vivenciar uma ruptura com o próprio passado histórico. Dessa suspensão com a tradição resultará uma crise de identidade, pois os quadros de referência que os ancoravam no mundo social subitamente passam a não mais existir:

O Automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa; escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automóvel é o grande tentador. Não há quem lhe resista. Desde o Dinheiro ao Amor. (RIO, 2021, p. 46)

É pertinente ressaltarmos que, nas palavras de Dealtry (2021, p. 13) no prefácio supracitado, João do Rio “estabeleceu o automóvel como signo de leitura dos novos tempos. Não é apenas a novidade da máquina, mas a forma como ela engendrava novas subjetividades”. Dessa forma, podemos inferir que, se o automóvel era o signo de leitura dos tempos modernos, a velocidade e a baixa apreensão do meio lhe eram correspondentes também. Isso porque:

Da fusão entre indivíduo e máquina, nasce uma outra percepção do entorno; a paisagem desaparece, dando lugar a um mundo público-privado sobre quatro rodas que privilegia a velocidade como um valor positivo e garantidor de apreciação social. (DEALTRY, 2021, p. 13)

Nas palavras do autor:

A quimera montável dos idealistas não é outra senão o Automóvel. **Nele, toda a quentura dos seus cilindros, a trepidação da sua máquina transfundem-se na pessoa.** Não é possível ter vontade de parar, não é possível deixar de desejar. **A noção do mundo é inteiramente outra.** (RIO, 2021, p. 44. Grifos nossos.)

Por sua vez, a obra *Cinematógrafo: crônicas cariocas*, publicada em 1909, já nos chama atenção pelo título, uma vez que se refere a uma invenção moderna à época: uma espécie de aparelho projetor, criado na França em 1895. Contudo, para os norte-americanos a data de sua criação é 1889, ano em que Thomas Edison projetou pela primeira vez um filme criado em laboratório.

Podemos inferir que João do Rio procurou em sua obra referida tecer com as palavras o domínio da velocidade e da imagem que vivenciou; fazer uma espécie de “fitas-texto” do cotidiano da então capital do Brasil, o Rio de Janeiro, através de suas crônicas na *Belle Époque* que versavam sobre os mais variados assuntos:

[...] – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos. (RIO, 2009, p. 5-6)

Se compararmos a presença da atrofia da experiência em *Vida vertiginosa* e *Cinematógrafo: crônicas cariocas*, notaremos uma diretriz mais visível e proeminente da problemática conceituada por Walter Benjamim na segunda. Isso porque João do Rio deixa claro para o leitor a velocidade, o excesso e a efemeridade dos novos tempos a começar pela introdução de *Cinematógrafo: crônicas cariocas*: “Uma fita, outra fita, mais outra... Não nos agrada a primeira? Passemos à segunda. Não nos serve a segunda? Para diante então!” (RIO, 2009, p. 3). Contudo, o narrador vai além ao escancarar para o leitor e a leitora a atrofia da experiência, fenômeno que ocasiona o enfraquecimento da memória. Dessa vez dado evento é provocado pelo aumento de estímulos provenientes das fitas cinematográficas, que passam imagens sucessivas e rápidas diante dos olhos dos espectadores, impossibilitando-os de pensarem. Além disso, rompem a membrana inorgânica de seus aparelhos psíquicos, cuja função é deter, receptionar e filtrar os estímulos do mundo exterior – o *Reizschutz*, causando-lhes ininterruptos choques traumáticos que não lhes são conscientes, mas que os afetam psicologicamente; vitória da vivência sobre a experiência:

Com pouco tens a agregação de vários fatos, a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo, documento excelente com a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar [...].

Dizem que a sua melhor qualidade essa é. Quem sabe? O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana

- que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...
- Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais. (RIO, 2009, p. 3)

Pelo trecho acima, podemos perceber que àqueles que veem as fitas (para utilizar a denominação da época feita pelo autor) e suas cenas não são “penetrados” inconscientemente por elas. Todas passam sem deixar vestígios, “marcas”. Essa observação do narrador evidencia que o estado de alerta da consciência dos espectadores é anormal, constante e elevado, impossibilitando que qualquer estímulo externo oriundo das fitas se registre em seus inconscientes, para constituir assim traços mnêmicos (memórias involuntárias, significativas). O que se prevalece nas sessões dos cinematógrafos é a legitimação do vazio benjaminiano, em que nada se fixa ao indivíduo moderno. Em outros termos, a prevalência da vivência, em que os acontecimentos sucumbem ao momento presente, sem qualquer possibilidade de registro duradouro na psique dos indivíduos.

Por sua vez, na crônica intitulada “O 20:025!”, João do Rio revela um acontecimento na cidade – um incêndio de grandes proporções que destruíra uma pensão e tivera o salvamento surpreendente de uma criança por um bombeiro cuja identificação é dada pelo código “20:025”. Apenas com a leitura dos jornais, o autor passa a repassar a história para os seus pares nos mínimos detalhes, a maioria inventados. O enredo da trama evidentemente critica a postura dos jornalistas que não narram os acontecimentos em sua veracidade, mas mesclam realidade com ficção, no intuito de terem prestígio e subirem de cargo para alavancar suas carreiras nos jornais. Um aspecto que nos chama a atenção é que o cronista evidencia ao leitor, logo no início, o estado desfavorável de sua memória:

Como poderiam aqueles rapazes [jornalistas] ter tempo para ver tudo aquilo e escrever embelezando os menores incidentes? Era espantoso. A leitura das notícias é que me avivava a memória um pouco cansada. (RIO, 2009, p. 40)

Em outras palavras, João do Rio, que é um jornalista e que precisa, por profissão, ter uma boa memorização dos fatos averiguados para depois transcrevê-los, na trama só consegue estimular a sua memória quase desfalecida (seja ela voluntária e involuntária) por meio da mediação dos jornais. Sem eles, continuaria na vivência sem experiência com a sua memória enfraquecida, isto é, existindo sem deixar marcas significativas, tanto em sua psique (memória involuntária), quanto fora dela, na conjuntura da cidade apresentada pela narrativa.

Não podemos também deixar de mencionar que o autor supracitado utiliza os jornais como subterfúgio para contar a história do incêndio e fazer suas devidas críticas. No entanto, o instrumento que ele faz uso (o periódico) não deixa de ser um mecanismo para a incidência de hiperestímulos na conjuntura vigente da trama, uma vez que a imprensa gera um número exacerbado de informações ao mesmo tempo no leitor e na leitora, cujo efeito é estimulante e ilusório. Para Walter Benjamin, a atividade informativa e seus desdobramentos resultam em uma perspectiva semelhante, apontada anteriormente por Renato Cordeiro Gomes, acerca das características das metrópoles: o predomínio do efêmero, em que até “a informação aspira a uma verificação imediata” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Esses aspectos contribuem para intensificar os hiperestímulos aludidos e, simultaneamente, enfraquecer a experiência propriamente dita, uma vez que a difusão da informação é a responsável por isso.

Por fim, é pertinente ressaltarmos que o título da crônica é constituído basicamente por números, sendo esse um aspecto peculiar e original. Pela leitura, sabemos que faz referência a um personagem – é o código de um bombeiro que salva a criança do incêndio, noticiado pelos jornais. Todavia, podemos também induzir que o 20:025! manifesta uma crítica – a técnica que se sobrepõem aos indivíduos no capitalismo moderno. Essa justaposição torna os trabalhadores meros números descartáveis, com prazos de validade bem delimitados, em que são medidos pelas suas forças de trabalho. Além disso, o próprio título da crônica faz referência à falta de **experiência** nas sociedades modernas capitalistas, visto que ao invés do bombeiro possuir um nome (indício de sua personificação), no lugar deste tem apenas números, representando (e evidenciando) toda uma automatização e conseqüentemente a destituição de experiência por parte dos personagens. Afinal, os números, tal como estão expostos no título, só quem produz é máquina.

Considerações finais

Em síntese, com o advento da modernidade, inúmeras transformações foram implementadas na então capital da República – o Rio de Janeiro –, nos fins do século 19 e início do 20, período conhecido historicamente como *Belle Époque*. Nessa época, é incontestável a ampla transitoriedade e a mudança dos hábitos, dos comportamentos e também as mudanças na infraestrutura da cidade, dentre outros. Todos os fatores decisivos para a realização do projeto modernizador, que ocasionará um tipo específico de atordoamento no homem

moderno e à perda de referências que constituem a sua identidade no âmbito social, sucumbindo-o à desorientação de si mesmo e de tudo que o cerca.

Essas problemáticas estão associadas às peculiaridades da própria configuração da metrópole, uma vez que ela representa por natureza a marca da dispersão – o labirinto, onde evidencia o triunfo do material sobre o espiritual e do perecível sobre o eterno. Tais aspectos serão propícios ao aumento contínuo de excitações externas demasiadamente fortes que romperão uma membrana inorgânica do aparelho psíquico, cuja função é deter, recepcionar e filtrar os estímulos do mundo exterior – o *Reizschutz*, causando choques traumáticos. Dessa forma, a consciência ficará em estado frequente de alerta, em consequência da ameaça constante do choque, ocasionando o enfraquecimento da memória e a atrofia da experiência, do mesmo jeito que, paralelamente, consolida o status do homem moderno como um ser alienado e frívolo, cuja identidade encontrar-se-á instável.

Essa teoria tem como alicerce a dicotomia do crítico literário Walter Benjamin acerca da **experiência** e **vivência**: a primeira concernindo aos estímulos que deixam perduráveis vestígios no inconsciente; a segunda, às excitações que se tornam conscientes e, por esse motivo, não se incorporam à memória. Tais informações são fundamentadas na Psicanálise, sobretudo no que tange à correlação entre memória e consciente, bem como acerca do choque traumático, estabelecidos por Sigmund Freud.

Os elementos supracitados que ocasionam a atrofia da experiência e suas consequências no indivíduo da cidade moderna estão presentes nas crônicas que integram as obras *Vida vertiginosa* e *Cinematógrafo: crônicas cariocas*, ambas de João do Rio. Nelas, além de nos apresentar em seus textos as discrepâncias do projeto reformador pelo qual passou o Rio de Janeiro à sua época, Paulo Barreto evidencia o quanto a modernidade transformou o modo de apreensão dos indivíduos, alterando como estes representavam a cidade a seu redor – condição que motivará uma crise na produção de experiências em seus narradores e demais personagens.

Tais características são próprias de um literato que nos descreve informações de sua contemporaneidade, sobretudo os impactos físicos e psicológicos de uma sociedade capitalista moderna sobre os indivíduos. Logo, é por mostrar personagens confusos, dispersos, sem capacidade de memorização ou alienados que enfatizamos a prevalência do fenômeno da atrofia da experiência em suas narrativas aqui dispostas.

Seria um aviso do cronista aos seus leitores sobre os danos dos novos tempos? Uma compreensão da concepção neurológica da

modernidade, a qual Singer nos mostra existir o predomínio de um **hiperestímulo**? Sobre tais indagações, apenas nos detemos nas palavras de Paulo Barreto, que nos guiaram até aqui: “E assim é tudo na vida apressada...” (RIO, 2021, p. 320). Em outros termos, **é simplesmente assim os tempos modernos**, com a presença da vertigem, da atrofia da experiência e a predominância das meras vivências.

Logo, que possamos compreender a literatura e o próprio João do Rio por outro viés, sem o limitarmos apenas a um admirador do progresso vertiginoso da *Belle Époque*, mas que também o consideremos um autor atento e crítico acerca dos assuntos pertinentes à psique dos indivíduos do seu tempo, conforme demonstrado ao longo deste estudo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. V. 1: Obras escolhidas.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. V. 3: Obras escolhidas.

CARVALHO, P. de O.; RUDGE, A. M. de T. P. *Uma investigação sobre a memória em Freud*. 108f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: http://ppg.psi.puc-rio.br/uploads/uploads/1969-12-31/2003_06dabd6d7c33f688260d7ed336796257.pdf. Acesso em: 1 jun. 2024.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17ª ed. São Paulo: Loyola, 2008.

LEXIKON. *Aulete Digital*. 2021. Verbete vertigem. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/vertigem>. Acesso em: 1 set. 2021.

RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. V. 87: Coleção Afrânio Peixoto. Disponível em: https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cinematografo_-_joao_do_rio_-_para_internet.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

SENNETT, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 95-123.

AUTORES

Ana Clara Vargas Frederico é professora da rede básica e pública de ensino (SEEDUC-RJ). É graduada em Letras (UFF) e mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Nessa instituição, participou do projeto de pesquisa “Literatura afrodescendente do Estado do Rio de Janeiro – antologia crítica”. Possui interesse acadêmico em estudos culturais, literários, decoloniais e de gênero.

Bianca Gomes Borges Macedo é professora do ensino básico e doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde pesquisa a produção contística de escritoras oitocentistas. Mestre em Literatura Portuguesa também pela UERJ, seus estudos se debruçam sobre as representações das personagens femininas e a autonomia das mulheres nas narrativas de autoria feminina.

Clovis Gomes Correa Filho é professor, pesquisador, escritor e tradutor. É graduado em Letras Clássicas – Língua Portuguesa/Grego Clássico e respectivas Literaturas – pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É mestre em Poéticas da Modernidade em Perspectiva Comparada e doutor em Crítica Literária em Perspectiva Histórica, na área de Letras/Literatura, pela mesma universidade.

Daniel Augusto Pereira Silva é professor adjunto de Língua e Literatura Francesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É doutor e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ, onde também realizou uma especialização em Tradução em Língua Francesa.

Danielle Schlossarek Pinto da Costa é doutora em Letras (Estudos de Literatura) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Também escreve ficção. É autora do livro de contos *Irene na multidão* (Rio de Janeiro: editora Oito e Meio, 2013), e também participou de diversas coletâneas literárias.

Fabiana da Costa Gonçalo é doutora em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora do ensino básico, técnico e tecnológico do Colégio Pedro II.

Fabiana de Paula Lessa Oliveira é doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Outras Literaturas Vernáculas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa oitocentista, história e ficção, teatro (dramas históricos). Desenvolve, atualmente, pesquisa sobre o romance histórico de Camilo Castelo Branco.

Fábio Rodrigo Penna é doutor em Literatura Brasileira (UERJ), com período sanduíche na Université Rennes II, mestre em Relações Étnico-raciais (CEFET/RJ) e especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ). Participa do Grupo de pesquisa Discurso e Estudos de Tradução (UERJ). Atualmente, leciona no Colégio Pedro II. Em 2021, sua tese de doutorado foi premiada pela LASA. É adifá no Axé Obá Igbô.

Felipe Lima Monteiro é professor de Literatura e Língua Portuguesa (Escola Parque). É mestre e doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisas em estudos retóricos e poéticos sobre as letras luso-brasileiras seiscentistas.

Felipe Ribeiro Campos é escritor e ilustrador. É graduado em Gravura (UFRJ), especialista em Literatura infantil e juvenil (UFRJ), mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ) e doutorando em Estudos de Linguagem (UFF). Pesquisa temas fraturantes e é membro do Grupo de pesquisa Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ/CNPq) e do Grupo de pesquisa em Semiologia: Leitura, fruição e ensino (GPS – LEIFEN/UFF).

Felipe Vieira Valentim é diretor e pesquisador de teatro. Doutor em Literatura Comparada (UERJ) e Bacharel em Artes Cênicas – Direção

Teatral (Eco-UFRJ). Desenvolve pesquisas sobre Teoria do Teatro e Processos de Criação Dramatúrgica, com ênfase na cena política pós-Brecht, corporalidades e movimentos sociais, teatro e globalização, ativismos e cenas-manifesto.

Francisco Felipe de Paula Neto é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), possui cursos de formação continuada (Produção e leitura de textos acadêmicos e Implementação e planejamento de cursos EAD) pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano, e também atua como jornalista e editor. Membro do Grupo de pesquisa Poéticas Identitárias do CNPq.

Francisco Magno Soares da Silva, mestre e doutor em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), é professor do departamento de inglês do Colégio Pedro II. Desde 2016 tem publicado artigos que buscam mostrar como a ficção científica problematiza a relação entre a sociedade e a aceleração das transformações tecnológicas.

Gianni Gomes é professora de Língua Portuguesa (UERJ), mestre e doutora em Literatura Brasileira pela mesma instituição, e participa como escritora e professora nos coletivos LGBTQIA+ Spacey, As Pensadoras e PreparaNEM. Possui interesse acadêmico voltado para a sátira colonial seiscentista e a retórica clássica.

Heloisa Dias Queiroz é mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ, 2021), bacharel em Letras Inglês/Literaturas (UERJ, 2018) e em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e Marketing (ESPM, 2012). É pesquisadora da obra de William Shakespeare, com foco em adaptações e apropriações intermédias.

Julia Goulart Sereno é professora de inglês no Colégio Pedro II. Gradou-se em Letras e cursou especialização e mestrado em Estudos de Literatura na UERJ. Em 2023, concluiu o doutorado em Literaturas de Língua Inglesa pela mesma instituição. Publicou seu primeiro livro de poesias, *As Outras em Mim*, em 2022. Atualmente mora em Lisboa.

Julia Vieira Tulher é professora de Língua Inglesa da Escola Municipal José de Anchieta e instrutora de ensino do CNA Porto Real. É mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2023) e sua pós-graduação concentra-se em estudos da contemporaneidade, focando, sobretudo,

em autoria feminina. Seus estudos abordam os seguintes temas: utopia, Herland, Charlotte Perkins Gilman, corpo, feminismo e gênero.

Juliana de Souza Mariano é doutora em Literatura Portuguesa pela UERJ, com bolsa Capes e tese sobre as obras de Maria Amália Vaz de Carvalho, Guiomar Torresão e Maria Peregrina de Sousa. Foi professora contratada da UFRJ e, atualmente, é professora substituta de Literatura Portuguesa na UERJ.

Juliane de Sousa Elesbão é pós-doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com pesquisas voltadas, respectivamente, para a crítica literária do século XIX (2019 – 2020) e para o Modernismo brasileiro (2022 – 2023), sob supervisão do professor Dr. Roberto Acízelo de Souza. Atualmente, é professora temporária na Universidade Estadual Vale do Acaraú.

Julianna de Souza Cardoso Bonfim é doutora em Literatura Portuguesa pela UERJ e professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). É autora de diversos artigos em revistas científicas. Preparou, com Helena Carvalhão Buescu e Sérgio Nazar David, a edição crítica de *Memórias dum Doi-do*, de A. P. Lopes de Mendonça (EdUERJ/Ministério da Cultura de Portugal, 2022).

Kamilla Corrêa Loivos é doutora em Letras pela UERJ, com foco nos Estudos da Tradução e pesquisa voltada para a subárea da Historiografia da Tradução. É professora do Mestrado Profissional em Telemedicina e Telessaúde da UERJ, Coordenadora Adjunta de Projetos Especiais voltados para formação humana com mediação tecnológica no IFHT/UERJ e servidora da UERJ.

Liciane Guimarães Corrêa é mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2023), com pesquisa voltada para distopias, feminismo e política, e integra o Grupo de pesquisa O mundo que (des)conhecemos: examinando as distopias pós-modernas nas literaturas anglófonas contemporâneas. Bacharel em Comunicação Social/Produção Editorial pela UFRJ (2005), é editora de livros, e sua atuação se estende às salas de aula voltadas para o mercado editorial.

Ligia Lopes Pereira Pinho é graduada em Letras Português/Italiano e Inglês/Literaturas pela Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Estudos de Literatura pela UERJ, e doutoranda em Estudos de

Literatura pela mesma instituição. Seu interesse acadêmico está voltado para a importância da dramaturgia no debate das causas sociais e na luta pelo direito de grupos ditos como minorias.

Livia Penedo Jacob é doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua tese sobre literaturas indígenas das Américas, vencedora da menção honrosa do Prêmio Capes de Tese (2021), foi publicada pela Editora Argos (2023). Atualmente cursa seu segundo pós-doutorado com financiamento da Faperj.

Luciana C. B. Ferreira é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2024) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2023). Tem Especialização em Literatura Brasileira (UERJ, 2022) e licenciatura em História da Arte (UERJ, 2005). Pesquisa o diálogo entre literatura e teatro brasileiros.

Luciano Cabral é doutor e mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Foi pesquisador-visitante do Project Narrative na Ohio State University. É membro dos Grupos de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e Escritos Suspeitos (CNPq). Sua pesquisa envolve ficções de serial killers.

Luís Carlos Alves de Melo é professor adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ). Doutor em Estudos Literários (UERJ) e mestre em Estudos Literários também na mesma instituição. Seu interesse acadêmico está voltado para as Literaturas Africanas e Orientais de Língua Portuguesa e para as Literaturas Negro-brasileira e Indígenas, com foco em identidades, resistências, ancestralidades e oralidades.

Marcela Santos Brigida é professora de literatura inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e coordenadora do projeto de extensão Literatura Inglesa Brasil, sediado na mesma instituição.

Marcelle Anacleto Fernandes é uma educadora apaixonada pela literatura e pela educação. Com formação em Pedagogia e Letras, se especializou em Literatura Brasileira, culminando em um mestrado na mesma área. Sua jornada profissional inclui experiência como professora na Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro, onde já atuou como professora de sala de leitura e, atualmente, exerce função de Coordenadora Pedagógica.

Maria Verônica Silva é professora de Língua Portuguesa e Espanhola. Especialista em Literatura Brasileira (UERJ) e mestra em Estudos de Literatura pela mesma instituição, com interesse acadêmico voltado para o estudo da canção e para a análise da mulher negra na sociedade brasileira.

Marina Sena é professora, tradutora e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Entre seus trabalhos mais importantes encontra-se a tradução e a organização do livro *O Vampiro; edição comemorativa de 200 anos*, de John Polidori e outros autores.

Patricia Horta é doutora em Letras/Literatura pela UERJ e mestra em Literatura Brasileira pela USP. Desde 2004 é docente do Instituto Federal de São Paulo, onde colaborou com a implantação de cursos de Licenciaturas em Letras, nos quais tem atuado como professora de Literatura e Educação Literária.

Patricia Roque Teixeira das Chagas Rosa possui doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ) e mestrado em Estudos de Literatura (UFF). Atuou como pesquisadora de fontes primárias para a edição *Lima Barreto, caminhos de criação*, publicada pela Edusp, em 2017, sob coordenação das professoras Carmem Lúcia N. de Figueiredo (UERJ) e Ceila Ferreira (UFF). Dedicou-se a pesquisas relacionadas às obras do escritor Lima Barreto.

Priscilla da Silva Figueiredo é doutora em Estudos da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, mestre em Literaturas de Língua Inglesa pelo mesmo programa. É professora de Inglês no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ) e coordenadora do projeto de extensão Circularidades na Escola. Seus temas de interesse são Literatura Afro-caribenha produzida por mulheres, pensamento decolonial e literatura de resistência.

Rosana da Silva Malafaia é doutora em Literatura Brasileira pela UERJ. Pesquisadora de cordel e de Ariano Suassuna. Atualmente desenvolve o projeto Leitura intermediária: uma proposta para além das letras, no Instituto Federal Fluminense (IFF), como bolsista e vinculada ao Grupo de pesquisa e Extensão NuPELLI-UERJ/FFP, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Ribas.

Suzana Costa da Silva é professora de Língua Portuguesa e Literaturas da rede estadual. É especialista em Literatura Portuguesa (UERJ) e em Leitura e Produção Textual (UFF). Mestre em Literatura Portuguesa pela UERJ, e doutora em Estudos de Literatura pela mesma instituição, com interesse acadêmico voltado para a descolonização, retornados e pós-modernidade. É professora substituta de Literatura Portuguesa na UERJ e participa do Grupo de pesquisa Literatura Portuguesa e Colonialidade.

Thaísa Menezes de Assis, atualmente, é doutoranda em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Possui título de mestre em Literatura Brasileira (2022) com bolsa da CAPES, pela mesma instituição. É graduada em Letras Português/Literaturas (2016) pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). No período entre 2015 e 2016 foi pesquisadora bolsista na categoria Júnior (PNAP) na Fundação Biblioteca Nacional.

Valeria Silva de Oliveira é professora adjunta do Magistério Superior na EFOMM. É doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Suas áreas de interesse são literaturas africanas de expressão em língua inglesa, estudos pós-coloniais, decoloniais e memória.

Victor Santiago é professor adjunto de Inglês e Literaturas da UFAC. É doutor em Literaturas de Língua Inglesa e mestre em Literatura Comparada pela UERJ, e graduado em Letras pela PUC-Rio. Assina a primeira tradução das duas versões de *Freshwater: A Comedy* (1923/1935), de Virginia Woolf, para o Português Brasileiro.

Victoria Barros é professora de Língua Portuguesa em uma instituição pública municipal do Rio de Janeiro. É mestre em Literatura Comparada (UERJ) e graduada em Letras Português/Italiano pela mesma instituição. Seu interesse acadêmico está voltado para a obra de J.R.R. Tolkien e os romances de cavalaria, além de adaptações intermidiáticas de obras literárias.

Yasmin Lima de Carvalho é professora de Língua Portuguesa e Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É mestra em Estudos de Literatura também na mesma instituição, com interesse acadêmico voltado especialmente para a Literatura Brasileira e a experiência urbana na modernidade.

CONSELHO CIENTÍFICO-ACADÊMICO DA PUBLICAÇÃO

Adriana Jordão
Ana Lúcia Machado de Oliveira
Carlinda Nunez
Carmen Lúcia Negreiros
Carlos Eduardo da Cruz
Claudia Amorim
Davi Pinho
Deise Quintiliano
Fátima Cristina Dias Rocha
Fernanda Teixeira de Medeiros
Geraldo Pontes Jr.
Giovanna Dealtry
Júlio França
Leila Harris
Leonardo Davino
Luciana Persice Nogueira
Maria Alice Gonçalves Antunes
Maria Aparecida Andrade Salgueiro
Maria Conceição Monteiro
Maria Cristina Ribas
Regina Silva Michelli Perim
Roberto Acízelo
Tania Maria Nunes de Lima Camara
Sergio Nazar David
Vanessa Cianconi

Copyright © 2024

Editora ACASO CULTURAL

Coordenação:
Catarina Amaral
Pedro Sasse

Organização:
Vanessa Cianconi

Projeto gráfico e capa:
Pedro Sasse

Revisão:
Ana Paula Santos

Conselho consultivo:

Alexander Meireles da Silva (UFG)
Ananda Machado (UFRR)
André C. de Almeida Cardoso (UFF)
Anita Moraes (UFF)
Júlio França (UERJ)
Marcelo Diniz (UFRJ)
Marcio Markendorf (UFSC)
Marcio Tavares d'Amaral (UFRJ)
Paulo da Costa e Silva (UFRJ)
Silvio Renato Jorge (UFF)
Stefania Chiarelli (UFF)
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Quando as literaturas se encontram [livro eletrônico] : ensaios reunidos / Vanessa Cianconi (org.). -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Luzerna, 2024.
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-981704-4-8

1. Análise literária 2. Ensaios - Coletâneas
3. Produção científica I. Cianconi, Vanessa.

24-243712

CDD-807

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Estudos literários 807
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Os textos contidos neste livro mostram a incrível variedade e a plasticidade das mais diferentes vertentes da pesquisa em literaturas do Brasil e, por que não dizer, do mundo. O conceito de literatura mundial (do mundo/no mundo) não é novo, ele tem mais de 200 anos e sobre ele muito já foi escrito. Estudar literatura em um país como o Brasil nos fala muito sobre o nosso lugar no planeta, sobre as nossas tradições literárias nacionais, mas estudar uma literatura estrangeira no Brasil fala ainda mais sobre a nossa percepção de nós mesmos em relação ao outro, aquele que é diferente de nós. No entanto, isso também é verdade sobre o papel de reflexão da literatura comparada sobre ela mesma. Esse conjunto de textos mostra uma pletera de possibilidades que se compromete com a agenda de um mundo globalizado e de seus efeitos sobre a cultura e os conceitos de identidade.

