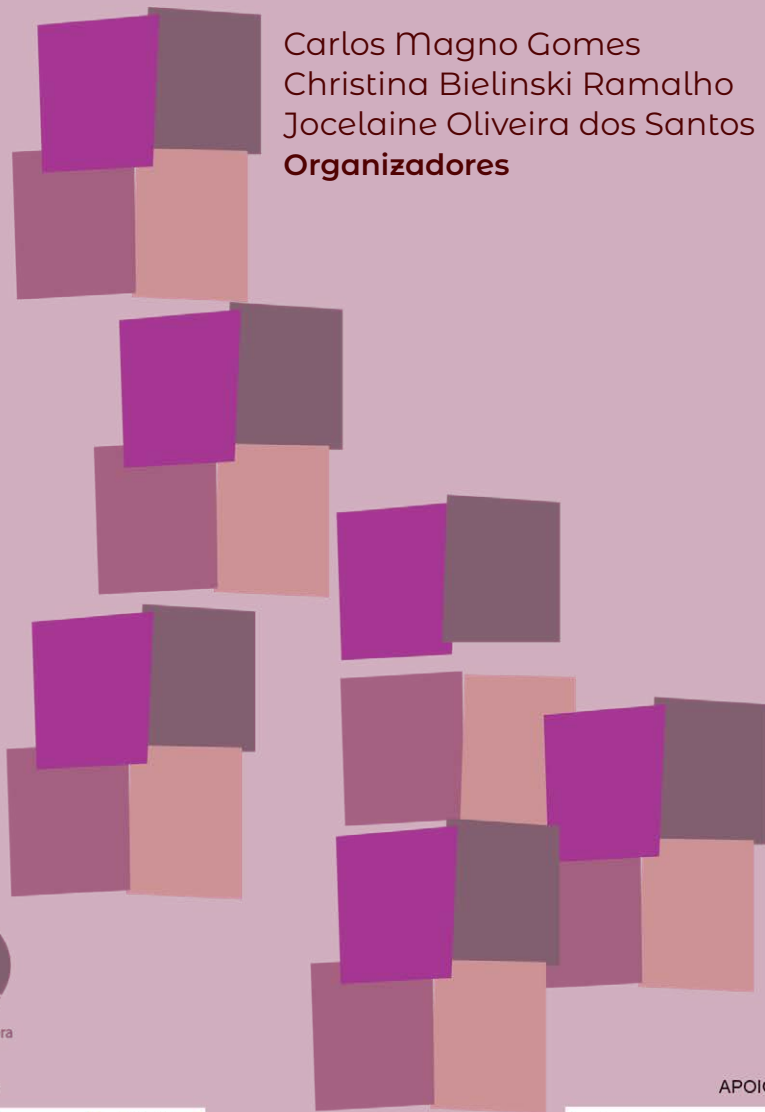




Literatura e Criação:

Perspectivas autorais, jurídicas e mítico-épicas

Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Jocelaine Oliveira dos Santos
Organizadores



Criação Editora

REALIZAÇÃO



APOIO



PROFLETRAS



Conselho EDITORIAL DO XI SILC

Prof^ª Dr^a Ana Maria Leal Cardoso (UFS)
Prof^ª Dr^a Ana Rita Figueira (U. de Lisboa)
Prof^ª Dr^a Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Prof^ª Dr^a Anna Beatriz Paula (UFPR)
Prof. Dr. Antônio de Pádua da Silva (UEPB)
Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)
Prof. Dr. Claudio Mello (UNICENTRO)
Prof^ª Dr^a Christina Ramalho (UFS)
Prof^ª Dr^a Cristina Fernández (U. N. de Mar del Plata)
Prof. Dr. Daniel Manzoni-de-Almeida (U. Bretagne Occidentale)
Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá (UFSC)
Prof^ª Dr^a Jocelaine Oliveira dos Santos (IFS)
Prof^ª Dr^a Josalba Fabiana dos Santos UFS)
Prof^ª Dr^a Lúcia Osana Zolin (UEM)
Prof^ª Dr^a Luciana Borges (UNICAT)
Prof^ª Dr^a Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)
Prof^ª Dr^a Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFS)
Prof^ª Dr^a Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM)
Profa. Dra. Mónica Bueno (U. N. de Mar del Plata)
Prof. Dr. Rafael Senra (UNIFAP)
Prof. Dr. Ricardo Almeida de Paula (UNICEN/Argentina)
Prof. Dr. Roberto Bezerra da Silva (UFRJ)
Prof. Dr. Tiago Silva (UFBA)

CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA

Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Gilvan Rodrigues dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

Literatura e criação:

Perspectivas autorais, jurídicas e mítico-épicas

Volume 1

Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Jocelaine Oliveira dos Santos

Organizadores



Criação Editora

Aracaju
2024

Copyright 2024 by Organizadores

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome do autor, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

Editoração Eletrônica
Adilma Menezes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

G633l Gomes, Carlos Magno et al (org.)

Literatura e criação: Perspectivas autorais, jurídicas e mítico-épicas / Organizadores: Carlos Magno Gomes; Christina Bielinski Ramalho; Jocelaine Oliveira dos Santos. – 1. ed. – Aracaju, SE : Criação Editora, 2024.

552p E-book: PDF

ISBN 978-85-8413-543-1

1. Literatura. 2. Letramento. 3. Formação de Professores.
4. Gênero. 5. Direito. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.
Iv. Vários autores

CDD 370.7

CDU 377.8

Esta obra recebeu recursos do PAEP/CAPES/2024 por meio do PPGL/UFS.

Apresentação

Carlos Magno Gomes
Christina Bielinsk Ramalho
Jocelaine Oliveira dos Santos

Trazemos a público os dois volumes da coletânea “Literatura e criação”, que reúnem trabalhos apresentados no XI Seminário Internacional de Literatura e Cultura, que aconteceu entre os dias 03 e 07 de junho de 2024. Organizado pelo Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC) e pelo Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), em parceria com os Programas de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB, em Letras da UFS e PROFLETRAS de Itabaiana, esta edição teve como objetivo divulgar e promover reflexões sobre diversas abordagens culturais e estéticas dos estudos literários, dando destaque para os processos de criação e recepção dos textos literários.

Os trabalhos recebidos foram organizados em dois volumes: o volume 1 tem como título *Literatura e criação: Perspectivas autorais, jurídicas e mítico-épicas* e está dividido em quatro partes: “Perspectivas históricas e estéticas”; “Criação e perspectivas autorais”, “Confluências entre Direito e Literatura” e “Estudos do imaginário épico e mítico”. Já o volume 2, tem como título *Literatura e criação: Perspectivas culturais e práticas de letramentos* e também está dividido em 4 partes: “Perspectivas estéticas na poesia e prosa brasileira”, “Literatura, violência e questões de gênero”, “Leitura literária e abordagens sociais” e “Letramento literário, multiletramentos e cultura surda”. Cada volume tem a apresentação detalhada dos capítulos.

Entre os principais temas debatidos nos dois volumes, temos contribuições interdisciplinares para ressaltar as múltiplas relações dos estudos literários a partir das perspectivas da Literatura Comparada. Os trabalhos publicados abordaram diferentes recortes dos estudos

literários em diversos contextos, ressaltando obras e autores/as brasileiros/as e estrangeiros/as que nos convidam a revisar questões relacionadas à criação literária por meio das diferentes perspectivas atuais como os estudos da recepção e do ensino de literatura, estudos feministas, estudos decoloniais, estudos do imaginário mítico-social, estudos épicos, estudos voltados para as fronteiras literárias entre direito, história e sociologia.

Destas articulações, organizamos dois volumes que propõem a divulgação de trabalhos desenvolvidos pelos estudos literários e áreas afins de programas de pós-graduação brasileiros, articulando reflexões sobre a produção literária e dando destaque para os estudos das literaturas brasileiras e estrangeiras pensadas em contextos coloniais, modernos e contemporâneos. Na continuidade, apresentamos os textos que compõem o volume 1.

Em *Literatura e criação: Perspectivas autorais, jurídicas e mítico-épicas*, temos textos com debates referentes a aspectos historiográficos da literatura que trazem visões panorâmicas de temas como o imaginário do Amor e de Orfeu em diferentes épocas, estudos sobre narrativas de viajantes que trazem um olhar estrangeiro para um Brasil ainda colonial. Outra temática importante é o debate em torno da autoria e da criação literária, com textos que trazem perspectivas estéticas e políticas, com destaque para as relações entre as opções artísticas de um/a autor/a e o contexto social de sua criação estética. Em alguns trabalhos, observamos ainda pistas do processo de invenção literária, enfocando autores como Virginia Woolf, Sylvia Plath e Érico Veríssimo.

As relações entre Direito e Literatura ganham destaque neste volume, alinhando diálogos nas interseções desses conhecimentos e ampliando as condições hermenêuticas do direito através das narrativas literárias, artísticas e culturais. Essas pesquisas problematizam a dimensão literária dos direitos humanos e direitos fundamentais, articulando a questão humanística entre direito e literatura, fortalecendo o diálogo entre direito e humanidades.

Por fim, apresentamos textos que estudam o imaginário mítico-épico, articulando diferentes abordagens baseadas em perspectivas psicológicas e psicanalíticas propostas por Jung, Campbell, Lacan, Freud, entre outros. No caso dos Estudos Épicos, os artigos contemplam suas mais diferentes manifestações e formas, desde a épica clássica à contemporânea.

Na primeira parte do volume 1, intitulada “Perspectivas históricas e estéticas”, temos diversos artigos que partem do imaginário da lírica universal e também dos relatos de viajantes estrangeiros que deixaram importantes registros sobre o período colonial. No primeiro capítulo sobre o processo de criação literária, em **Imaginário do amor na poesia lírica amorosa**, Maria Goretti Ribeiro analisa alguns poemas líricos amorosos produzidos por poetas masculinos em diferentes épocas para confrontar a concepção de “amor verdadeiro” e o conceito de “sentido do amor”, formulado pelo neurologista e psiquiatra vienense Viktor Emil Frank. A autora considera os valores e a dimensão em que a pessoa amada, o tu poético, é vislumbrada pelo eu lírico: se é amado ou se é apenas desejado como objeto de prazer. O texto foca também na dimensão espiritual do amor representada no imaginário lírico a fim de demonstrar que o sentido do amor na relação amorosa depende da capacidade de autotranscendência, ato que permite enxergar, na atração erótica e na relação sexual, as formas físicas e psíquicas de se conviver plenamente com a pessoa espiritual.

Na sequência, em **Reinvenções de um Orfeu tropical: o arquétipo do cantador na música brasileira**, Rafael Senra investiga representações do mito de Orfeu na música brasileira, presente em obras como “Orfeu da Conceição” (Vinicius de Moraes e Tom Jobim), “Invenção de Orfeu” (em interpretação conhecida de Martinho da Vila) e mesmo na popularização do canto orfeônico por Heitor Villa-Lobos. Utilizando os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo de Carl Jung ou a noção de *pathosformel* de Aby Warburg, propõe-se uma reflexão sobre a pertinência do arquétipo do cantador inspirado, reinterpretado e ressignificado no contexto cultural brasileiro. A análise destaca a

importância do mito de Orfeu na construção da identidade musical brasileira, revelando uma rica interseção entre literatura, música e imaginário coletivo.

Ainda por uma perspectiva historiográfica, em **As mulheres, o medo e a morte em contos de autoria feminina (séc. XIX)**, Laísa Marra examina a construção do medo nos contos “As rosas” (1903), de Júlia Lopes de Almeida; e “Gregorina” e “Eroteida”, publicados pela argentina Raimunda Torres y Quiroga, que produziu entre 1878 e 1884. Esses contos têm em comum o feminicídio e a loucura masculina numa ambientação gótica que provoca medo na medida em que a ameaça monstruosa e o poder funesto mostram-se ser de natureza doméstica e familiar. A pesquisadora destaca que tais contos trazem noções da representação do medo ao lançarem luz sobre apropriações latino-americanas da estética do gótico.

Depois, em **“Paysage au colibri”: um estudo de Poèmes du Brésil, de Géo-Charles**, Susanna Busato traz um estudo sobre a poesia de Géo-Charles, crítico de arte e literatura, para o livro *Poèmes du Brésil*, escrito em 1930 e publicado em 1949. O texto destaca como o poema “Paysage au colibri” tem peculiaridades pictóricas na forma de representar o Brasil, explorando os elementos visuais e sonoros da paisagem, com destaque para traços de colorismo e o exotismo propenso à visão idealizada e utópica de uma visão tropicalizada do país.

Logo depois, em **Uma colônia alemã na África em Morenga (1978), de Uwe Timm**, Denise Rocha apresenta um estudo sobre a produção do escritor alemão focado na faceta da colonização germânica no litoral atlântico, ocorrida nos anos 1903 a 1907, na atual Namíbia, destacando a perspectiva do narrador, Johann Gottschalk, veterinário militar. Faz-se uma crítica ao severo processo de colonização alemã. Por ser um romance contemporâneo, o estudo explora o conceito de “imagem”, de Burke, e de “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon.

Pela perspectiva histórica, em **O olhar de um viajante sobre a mulher cuiabana**, Deborah Pimenta Martins retoma os relatos de viagens

oitocentistas, destacando o de Antoine Hercule Romuald Florence (Hércules Florence) sobre Mato Grosso e sua visão sobre as mulheres de Cuiabá-MT, registrando modos e costumes bem peculiares aquele contexto colonial. Já em **William Dampier: Corsário e Tradutor do Brasil**, Tiago Silva, Fernanda Farias Oliveira e Jamine Batista Dourado fazem um estudo sobre a posição ideológica de William Dampier, pirata inglês, célebre por relatar suas viagens ao redor do mundo nas obras *A New Voyage Round The World* (1697) e *A Voyage to New Holland* (1699). O trabalho destaca as crenças e valores desse autor em seus relatos sobre o Brasil, a fim de demonstrar sua postura política e a poética de exibir o outro nesses escritos. Para isso, o trabalho conta com as reflexões teóricas de Hall, Lidchi, Said.

Em **Valor estético e caráter político no romance *Sula*, de Toni Morrison**, Eliane Santos Ferreira e Fernando de Mendonça propõem um debate a partir do elemento paratextual composto pelo prefácio da obra *Sula* (1973), de Toni Morrison, a fim de evidenciar a presença de elementos estéticos no romance. Para tanto, articulam uma interpretação por meio das contribuições de Adolfo Casais Monteiro, Mikel Dufrenne e Virgílio Ferreira, de modo a evidenciar como a obra de Toni Morrison, habitualmente contemplada por aspectos ligados à consciência da negritude na autoria literária, também possui elementos relacionados à autenticidade, sensibilidade e criatividade em sua construção, confirmando que, além de possuir um caráter político, ela apresenta expressões estéticas significativas.

Por uma perspectiva comparativa, em **Antônio Carlos Viana e Julio Cortázar em um “átimo de dor”**, Maria Tiah Alves da Fonseca analisa o conto “Das Dores,” do sergipano Antônio Carlos Viana (1944-2016). O estudo comparado tem o propósito de relacionar a escrita de Antônio Carlos Viana com a escrita de Júlio Cortázar no panorama da contemporaneidade por meio das simbologias do mal e da violência de gênero comentadas sobretudo por Karl Erik Schøllammer, Simone de Beauvoir, René Wellek e Jaime Ginzburg.

No artigo seguinte, em **O contexto de produção de *A demanda do Santo Graal***, Thalles Zaban investiga o cenário de produção e recepção de *A demanda do Santo Graal*, novela de cavalaria do século XIII, em específico no que tange à configuração de um autor (coletivo e anônimo) e de seu público, a partir da observação de elementos contextuais pertinentes à História das mentalidades e aos estudos de recepção. A pesquisa pretende articular, prioritariamente, como os registros escrito e oral se interrelacionam na transmissão desses textos, ambivalência que também se expressa em outros pares de oposição presentes na cultura e na visão de mundo do intelectual do medievo.

Finalizando a primeira parte, em **O gênero policial: de C. Auguste Dupin a Sam Spade**, Ariani dos Santos Fontes propõe reflexões sobre o romance policial, a partir de personagens célebres, com foco na evolução do gênero. Desde a sua gênese, com a figura de C. Auguste Dupin (criado por Edgar Allan Poe), precursor do detetive racional da escola de enigma, até a sua transmutação, mediante o ambíguo Sam Spade (da obra de Dashiell Hammett), em *hard-boiled* ou *noir*. O artigo explora os pressupostos de Giardinelli (2013), James (2012), Knight (2003) e Mandel (1988), para debater como essa ficção espelha questões sociais e culturais da sociedade na literatura de massa.

Na segunda parte deste volume 1, reunimos textos relacionados ao tema “Criação e perspectivas autorais”. Em **Escrita *sampler*: crítica e autoria na poesia de Marcelo Montenegro**, Antonio Eduardo Soares Laranjeira propõe reflexões sobre a escrita *sampler* na poesia de Marcelo Montenegro, a fim de explicitar como os fragmentos e referências de sua obra podem ser entendidos como gesto de criação crítica. O autor explora a perspectiva do artista como “semionauta”, segundo Nicolas Bourriaud e o conceito de “apropriação” – “escrever sem escrever” – proposto por de Leonardo Villa-Forte, além de enfocar o debate sobre escritores-críticos articulado por Paloma Vidal. O texto traz importantes contribuições sobre para a fortuna crítica de Marcelo Montenegro

e suas concepções de autoria e origem, que são articulados por um movimento simultâneo de se inscrever no mundo.

Na continuidade, em **Virginia Woolf e o “Anjo do Lar”: o transgredir na escrita moderna inglesa**, Ana Carolina de Azevedo Guedes apresenta uma análise do conto “A marca na parede” (1917), de Virginia Woolf (1882-1941), em que discute a relação entre o trabalho doméstico e a escrita feminina como caminho para “matar” a imagem do “Anjo do Lar” e do papel feminino na ideia de nação, no contexto da luta pelos direitos femininos no modernismo inglês. Na elaboração proposta, se apresenta a escrita como um espaço de transgressão no contexto ainda patriarcal dos anos 1920, compreendendo a imagem do “Anjo do Lar” como uma metáfora frutífera para discutir a ideia da escrita feminina como oposição à noção de moralidade.

Pela perspectiva dos estudos sobre a criação literária, em **Os esboços furiosos de personagens nos diários de Sylvia Plath**, Yann Dias da Silva Maia se volta para a análise dos diários de Sylvia Plath, para investigar as etapas de criação e experimentação estético-literária da obra *A redoma de vidro* (1963), dando destaque a recursos como elipses, elaboração de diálogos e voz narrativa para a construção de personagens. O autor constata que os recursos registrados em seus diários podem ser considerados “esboços furiosos” (Malcolm, 2012), mas que, depois, assumem formas bem elaboradas no texto ficcional.

Dando continuidade às discussões sobre a criação poética, em **Escrita feminina em “Prontos, mas rejeitados” de Ana Cristina Cesar**, Malane Apolonio da Silva estuda arquivos de Ana Cristina Cesar acionados a partir da leitura do livro *Antigos e soltos; poemas e prosas da pasta rosa* (2008), publicado após sua morte pelo Instituto Moreira Salles e organizado por Viviana Bosi. O artigo analisa poemas específicos intitulados “Drummondiana” e “33ª poética” a partir das contribuições de Derrida, Ítalo Moriconi e Heloisa Buarque de Hollanda.

Ainda sobre o processo de criação, em **Por imenso gosto: a imagética sob um olhar subjetivo da mulher Persona**, Mirian Lesbão

Dumont propõe uma análise do poema “Por imenso gosto” de Lucinda Persona, por meio da ênfase em sua estética cromática. Esse texto é uma imagética descrição sob a ótica subjetiva de Lucinda Persona, que traz as belezas naturais em seu entorno para o fazer poético, sugerindo reflexões a respeito das mudanças de tons, cores que insinuam nuances de transformações, contemplação e angústia. O artigo defende que tais mudanças são exploradas como elementos que reverberam no ente feminino e em sua escrita, promovendo o rompimento de um círculo.

Na perspectiva dos estudos da elaboração estética da literatura brasileira, em **Do centro às margens da criação de Érico Verissimo: estudo de caso**, Airton Pott traz a público um estudo da forma como Érico Verissimo mostra-se criativo ao realizar registros verbais e não verbais em seus manuscritos, como é o caso de *Fantoches*, livro publicado pela primeira vez em 1932 e que contém pequenas narrativas, muitas delas peças teatrais. Tais registros realizados pelo próprio autor ecoam em sua ficção posterior conforme demonstra Bordini. Os recursos verbais e não verbais são comentados à luz de Ackerman e Aurouet.

Logo depois, em **O feminino desdobrado na escrita poética de Lorraine Assis**, Gabriela de Santana Oliveira e Claudia Oliveira Silva Rocha analisam *O duplo refletido* (2023), livro de estreia da jovem poeta Lorraine Assis, investigando as relações entre o duplo, mito literário de extração antiga, e a violência inerente à construção do gênero feminino. A obra de Lorraine Assis consiste em um longo poema que borra as fronteiras entre o real e o fictício, entre a poesia e a prosa e desvela a desigual relação de poder entre homens e mulheres. Por fim, nota-se que ao problematizar essas questões, a autora mostra como o discurso poético pode revelar-se um lugar de enfrentamento da realidade opressiva que cerca as mulheres.

Ainda sobre a escrita de autoria feminina, em **Hibridismo e des-territorialização da língua em Aline Bei**, Adriana Santana da Cruz propõe reflexões sobre a arquitetura textual dos romances de Aline Bei: *O Peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), obras

que se caracterizam tanto pelo hibridismo de gêneros quanto pela insubordinação às normas da língua. Por essas duas vias a autora transita e entrega narrativas atravessadas pelos modos de composição poética, desterritorializando o uso normativo de seu idioma e estabelecendo novas possibilidades semânticas. Para esta discussão, o artigo explora conceitos de Octavio Paz, Deleuze e Guattari e Roland Barthes.

Dando continuidade às questões de criação literária, em **Hervé Guibert: confissão, doença e vertigem**, Luís Matheus Brito Meneses rastreia cruzamentos entre confissão, doença e vertigem em *Ao amigo que não me salvou a vida* (1990), do escritor francês Hervé Guibert. O artigo analisa o desdobramento do diário íntimo sobre seus tratamentos experimentais para HIV/Aids, ao mesmo tempo em que reflete sobre as perdas causadas pelo vírus e pela doença. A partir das considerações de Michel Foucault, Michel de Montaigne, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Susan Sontag e do próprio Guibert, o pesquisador repensa os constituintes do romance, como um dever que esse autor se impôs: escrever - escrever para prolongar a vida.

Na terceira parte desta coletânea, “Aproximações entre Direito e Literatura”, temos seis trabalhos. Pela perspectiva dos estudos jurisliterários, em **A literatura de Ailton Krenak e o direito à respiração**, Igor Rodrigues Santos e Míriam Coutinho de Faria Alves apresentam contribuições fornecidas pela literatura do autor indígena Ailton Krenak para que se possa compreender o direito à respiração. No desenvolvimento dessa tarefa, que encerra um estudo interdisciplinar, são destacadas as intersecções entre o Direito e a Literatura, com ênfase para os textos de autoria indígena e a alteridade que os permeia. A partir disso, serão definidos os contornos do direito à respiração, ao passo que será possível estabelecer a relação jusliterária entre esse direito e a literatura de Ailton Krenak.

Em **Pena e punição em Na Colônia Penal de Franz Kafka**, Lidiany Caixeta de Lima e Maria Ivonete Santos Silva apresentam articulações entre os estudos literários e os jurídicos mediados pela análise da

narrativa *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka. Para isso, destacam alguns aspectos importantes para uma abordagem do conto, no que se refere à percepção de uma crítica ao discurso jurídico e ao sistema punitivo. Considerando esse direcionamento, são analisados o modo como se apresentam os elementos composicionais da narrativa, considerando o discurso literário e o jurídico, relacionando-os à pena e punição, temas presentes na narrativa em estudo.

Ampliando as aproximações entre direito e literatura, em ***A Santa Joana dos Matadouros e os direitos fundamentais***, Kelly Helena Santos Caldas explora uma perspectiva interdisciplinar em Direito e Literatura para realizar uma análise do teatro épico de Bertold Brecht, a partir da análise da peça *A Santa Joana dos Matadouros* (1931). Sua proposta reconhece que o texto de Brecht pode ter uma recepção crítica dos direitos fundamentais prescritos no texto constitucional e ampliar nosso horizonte de expectativas sobre a sociedade brasileira. Neste percurso jusliterário, a pesquisadora problematiza a concretude social e a efetividade do princípio da dignidade da pessoa humana por meio de uma leitura intertextual e intersubjetiva, sustentada por uma epistemologia crítica dos direitos fundamentais e a abertura dos intérpretes da Constituição Brasileira. Logo depois, em ***Institutos jurídicos evidentes em Senhora, de José de Alencar***, Erica Carine Lima Zafalon retoma reflexões sobre questões de gênero no espaço familiar, traçando observações sobre o papel da mulher na sociedade no século XIX. A obra em destaque traz uma visão que extrapola os valores normatizados, antecipando a revisão dos direitos da mulher que foram se concretizar na legislação do século XX.

Depois, em ***Direito à liberdade e à privacidade no romance “1984”***, Emanuelle Moura Quintino regata o debate acerca dos direitos à liberdade e à privacidade presentes no romance *1984*, de George Orwell, questionando o status desses direitos no ordenamento jurídico e os direitos à liberdade e à privacidade, por meio de uma análise da visão jusliterária da obra de George Orwell. Por uma perspectiva didática, em ***O direito à literatura na construção do ensino jurídico***, Stella

Marys Sales de Souza e Antonio Sá da Silva propõem reflexões sobre a formação dos cursos jurídicos no Brasil, explorando a influência da tradição pedagógica portuguesa, a abordagem normativista e a crise curricular paradigmática decorrentes de tal filiação. O trabalho debate os desafios e a alternativa transdisciplinar, especificamente oferecidos pela abordagem literária da educação jurídica explorando as propostas de J. Boyd White a propósito da relação entre Direito e Literatura, com Martha C. Nussbaum sobre a importância das humanidades na educação e também com Antonio Candido, acerca da literatura como um direito fundamental.

Na continuidade do debate sobre a relação entre Literatura e Direito, em **Preâmbulo constitucional: simbólica jurídica a partir de Clarice Lispector**, Nathalia Caroline da Silva Costa propõe uma abordagem interdisciplinar pautada na análise jusliterária do elemento fantástico presente no conto “A Mensagem”, de Clarice Lispector. Com aportes da semiótica, o estudo pretende analisar a simetria entre a literalidade e o simbólico e a sua relação com o Direito para pensar as humanidades a partir dos diálogos entre a obra de Lispector e as abordagens de Bittar e os preceitos constitucionais.

Na quarta e última parte, “Estudos do imaginário épico e mítico”, trazemos vários artigos que articulam questões relacionadas a esses dois universos tantas vezes interrelacionados. Pela perspectiva dos estudos épicos, em **A pulsão da errância em South America Mi Hija**, Gisela Reis de Gois retoma suas leituras do poema épico *South America Mi Hija* (1992), de Sharon Doubiago, analisando a jornada das personagens principais, que passam por deslocamentos, simbólicos ou literais que são propostos pela pulsão da errância, discutida e pesquisada por Mafesoli (2001) e Onfray (2009). Essa narrativa trata da viagem de mãe e filha por territórios sul-americanos – Colômbia, Equador e Peru – e é uma tentativa de responder à pergunta “existem homens bons?”.

Depois, em **Paraíso Perdido: a épica no contexto da tradição judaico-cristã**, Isabela de Souza Oliveira retoma reflexões acerca da tradição

judaico-cristão de narrativas bíblicas e leituras teológicas para propor uma releitura de *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton. O trabalho destaca a jornada épica de Satã, que traz uma visão complexa da representação do mal por dialogar com a perspectiva cristã ortodoxa. Por um olhar não-hegemônico, a pesquisadora destaca que Satã, suposto anti-herói, apresenta traços característicos dos sedutores heróis épicos, com a diferença de possuir um valor moral subversivo, ainda que fascinante: o mal.

Na continuidade, em ***Divina Comédia: Inferno de Dante, intermedialidades entre épico e jogo***, Ivanildo Araujo Nunes apresenta um estudo comparado entre a versão épica de Dante Alighieri e o jogo eletrônico *Dante's Inferno* (2010), desenvolvido pela Electronic Arts, que é uma referência *cult* dos *gamers*. O pesquisador destaca, por meio do viés midiático, a transmedialidade com base nos estudos do renomado pesquisador Henry Jenkins. Em ***Mito e metáfora em Los recuerdos del porvenir de Elena Garro***, Maycon da Silva Tannis traz reflexões sobre a estética do realismo mágico de Elena Garro a partir da virada conceitual entre o Mito e a Metáfora, levando em conta a relação do Tempo no romance de Garro, quando a autora desloca o tempo coletivo do povo Ixtepec para fundamentar as ações da protagonista. O trabalho explora a Metáfora como um lugar de pensamento que compreende a passagem do mito à metáfora, subvertendo a noção ocidental de tempo.

Nos debates sobre imaginários indígenas, em ***O regresso ao útero de Nhandecy em Todas as coisas são pequenas de Daniel Munduruku***, Rosivânia dos Santos investiga a trajetória mítica do narrador personagem de Daniel Munduruku, avaliando de que maneira a atualização dessas narrativas consiste na afirmação, valorização e fortalecimento das identidades e culturas indígenas. O artigo trabalha com a narração de rituais iniciáticos e a experiência com o sagrado, levando em conta Ailton Krenak (2020), Kaká Werá Jekupé (2019) e Eurídice Figueiredo (2018). O conceito de mito e a reflexão sobre o regresso ao útero da mãe

está embasado em Mircea Eliade (2000). Pode-se depreender, portanto, que a reatualização das narrativas míticas é indispensável para a manutenção das culturas dos povos originários. No texto seguinte, **Refigurações de Macobeba: o monstro na Marquês de Sapucaí**, Thayane Verçosa faz um levantamento sobre o monstro Macobeba, de Júlio Bello, que foi publicado pela primeira vez em Pernambuco, no jornal *Província* em 1929. Posteriormente, ele foi refigurado por Manuel Cavalcanti Proença, em *Manuscrito holandês* ou *A peleja docaboclo Mitavaí com o monstro Macobeba* (1959). Décadas depois, essa narrativa foi transformada em enredo pela Unidos da Tijuca, com o título de “Macobeba, O Que Dá Pra Rir, Dá Pra Chorar” (1981). Por uma perspectiva da comparatista, o trabalho analisa as refigurações desse enredo com a reelaboração de Cavalcanti Proença.

Em seguida, em **Nas areias do tempo: o fanatismo religioso em Duna**, Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino e Valdeci Batista de Melo Oliveira abordam o modo de figuração do fanatismo religioso e da crença na obra ficcional *Duna* (2010) de Frank Herbert, que traz um messias salvador. Entre os aportes teóricos, as autoras exploram perspectivas psicológicas e as contribuições Carl Gustav Jung sobre a religião e o fanatismo na Alemanha Nazista. O trabalho destaca a perigosa fusão do individual com o coletivo que predispõe à catástrofe. Na sequência, em **A tessitura do espaço maravilhoso entre o escrever e o ilustrar**, Gustavo Aragão Cardoso propõe uma análise comparativa e intersemiótica entre textos e ilustrações nas obras maravilhosas *Uma ideia toda azul e Doze reis e a moça no labirinto do vento*, de Marina Colasanti, escritora e ilustradora da própria obra. O estudo verifica os desdobramentos do diálogo entre imagens e palavras que complementa sentidos e propõe caminhos de interpretação para os leitores que seguem as trilhas dos desenhos que se projetam imagem das tradições maravilhosas, conforme os estudos de Linden, Nikolajeva e Scott e Fittipaldi.

Logo depois, retomando as perspectivas mitológicas e da psiquê temos dois textos. Em **O mito da serpente em A sombra do patriarca**,

de Alina Paim, José Domingos de Jesus Santos e Ana Maria Leal Cardoso retomam os estudos sobre o mito da serpente a partir da narrativa *A sombra do patriarca*, de Alina Paim. A pesquisa estabelece relações entre a imagem mítica do réptil e os personagens do romance por meio das pesquisas de Ana Leal Cardoso. A serpente, atributo da Grande Mãe, simboliza, na narrativa paimiana, a faceta do mal. Por fim, em **Espaço do imaginário: o mito em “Amor de Maria”, de Inglês de Sousa**, Cíntia de Vito Zollner analisa o conto “Amor de Maria”, de Inglês de Sousa, presente em *Contos Amazônicos* (1988). Essa narrativa traz a saga de Mariquinha, jovem de dezoito anos e afilhada de Álvaro Bento, e explora os aspectos míticos e simbólicos que dão sustentação aos fenômenos estranhos que ocorrem após a jovem perder seu ser amado conforme as perspectivas de Mircea Eliade. A obra de Sousa explora o espaço mítico da cultura local por meio de fenômenos simbólicos concretos que guiam a trágica trajetória da jovem.

Além dos dois volumes da coletânea “Literatura e Criação”, publicamos também os *Anais do XI Seminário Internacional de Literatura e Cultura* com resultados dos trabalhos apresentados durante o evento. Esta edição contou com as conferências do prof. dr. Ricardo Almeida de Paula da UNICEN-Argentina, da profa. Dra. Mónica Bueno (U. N. de Mar del Plata), e da Profa. Dra. Rachel Sutton-Spence (PGET/UFSC). Entre os palestrantes, o evento recebeu pesquisadores de todas as regiões do Brasil e colegas de universidades latino-americanas e europeias: Anna Beatriz Paula (UFPR), Anélia Montechiari Pietrani (NIELM/UFRRJ), Ana Rita Figueira (Universidade de Lisboa), Cláudio Mello (Unicentro), Cristina Fernández (U. Nacional de Mar del Plata), Daniel Manzoni-de-Almeida (INSPE/CREAD, U. Bretagne Occidentale), Daniel Serravalle de Sá (UFSC), Josalba Fabiana dos Santos (PPGL/UFES), Luciana Borges (UNICAT), Maria Goretti Ribeiro (UEPB), Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM), Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFES), Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES), Rafael Senra (UNIFAP) e Roberto Bezerra da Silva (UFRJ). Além disso, contou com mais de 50 sessões temáticas e

inúmeras mesas-redondas, que proporcionaram participações presenciais e remotas nesta edição híbrida.

Aos colegas pesquisadores, registramos nosso afeto por esses diálogos e aproveitamos o ensejo para agradecer imensamente aos colaboradores desta coletânea. Desejamos a todos/as, excelente leitura e divulgação dos trabalhos aqui publicados.

SUMÁRIO

Apresentação	5
<i>Carlos Magno Gomes; Christina Bielinsk Ramalho; Jocelaine Oliveira dos Santos</i>	
I PARTE - Perspectivas históricas e estéticas	
Imaginário do amor na poesia lírica amorosa	26
<i>Maria Goretti Ribeiro</i>	
Reinvenções de um Orfeu tropical: o arquétipo do cantador na música brasileira	49
<i>Rafael Senra</i>	
As mulheres, o medo e a morte em contos de autoria feminina (séc. XIX)	69
<i>Laísa Marra</i>	
«Paysage au colibri»: um estudo de Poèmes du Brésil, de Géo-Charles	81
<i>Susanna Busato</i>	
Uma colônia alemã na África em Morenga (1978), de Uwe Timm	96
<i>Denise Rocha</i>	
O olhar de um viajante sobre a mulher cuiabana	110
<i>Deborah Pimenta Martins</i>	
William Dampier: Corsário e Tradutor do Brasil	122
<i>Tiago Silva; Fernanda Farias Oliveira; Jamine Batista Dourado</i>	

Espaço e Identidade em <i>Eu, Tituba, Bruxa Negra de Salém</i> <i>Marilâne Nascimento dos Santos; Rosária Cristina Costa Ribeiro</i>	136
Valor estético e caráter político no romance <i>Sula</i> , de Toni Morrison <i>Eliliane Santos Ferreira; Fernando de Mendonça</i>	148
Antônio Carlos Viana e Julio Cortázar em um “átimo de dor” <i>Maria Tiah Alves da Fonseca</i>	162
O contexto de produção de <i>A demanda do Santo Graal</i> Thalles Zaban	175
<i>O gênero policial: de C. Auguste Dupin a Sam Spade</i> <i>Ariani dos Santos Fontes</i>	188

II PARTE CRIAÇÃO E PERSPECTIVAS AUTORAIS

Escrita sampler: crítica e autoria na poesia de Marcelo Montenegro <i>Antonio Eduardo Soares Laranjeira</i>	204
Virginia Woolf e o “Anjo do Lar”: o transgredir na escrita moderna inglesa <i>Ana Carolina de Azevedo Guedes</i>	215
Os esboços furiosos de personagens nos diários de Sylvia Plath <i>Yann Dias da Silva Maia</i>	227
Escrita feminina em “Prontos, mas rejeitados” de Ana Cristina Cesar <i>Malane Apolonio da Silva</i>	242
Do centro às margens da criação de Erico Verissimo: estudo de caso <i>Airton Pott</i>	255

- Por imenso gosto: a imagética sob um olhar subjetivo da mulher Persona* **268**
Mirian Lesbão Dumont
- O feminino desdobrado na escrita poética de Lorraine Assis **284**
Gabriela de Santana Oliveira; Claudia Oliveira Silva Rocha
- Hibridismo e desterritorialização da língua em Aline Bei **298**
Adriana Santana da Cruz
- Hervé Guibert: confissão, doença e vertigem **313**
Luís Matheus Brito Meneses

III PARTE CONFLUÊNCIAS ENTRE DIREITO E LITERATURA

- A literatura de Ailton Krenak e o direito à respiração **326**
Igor Rodrigues Santos; Míriam Coutinho de Faria Alves
- Pena e punição em *Na Colônia Penal* de Franz Kafka **341**
Lidiany Caixeta de Lima; Maria Ivonete Santos Silva
- A Santa Joana dos Matadouros* e os direitos fundamentais **355**
Kelly Helena Santos Caldas
- Institutos jurídicos evidentes em *Senhora*, de José de Alencar **369**
Erica Carine Lima Zafalon
- Direito à liberdade e à privacidade no romance “1984” **383**
Emanuelle Moura Quintino
- O direito à literatura na construção do ensino jurídico **395**
Stella Marys Sales de Souza; Antonio Sá da Silva
- Preâmbulo constitucional: simbólica jurídica a partir de Clarice Lispector **406**
Nathalia Caroline da Silva Costa

IV PARTE IMAGINÁRIOS MÍTICO-ÉPICOS

- A pulsão da errância em *South America Mi Hija* **422**
Gisela Reis de Gois
- Paraíso Perdido*: a épica no contexto da tradição judaico-cristã **435**
Isabela de Souza Oliveira
- Divina Comédia: Inferno de Dante, intermedialidades entre épico e jogo **449**
Ivanildo Araujo Nunes
- Mito e metáfora em “Los recuerdos del porvenir” de Elena Garro **461**
Maycon da Silva Tannis
- O regresso ao útero de Nhandecy em *Todas as coisas são pequenas*, de **476**
Daniel Munduruku
Rosivânia dos Santos
- Refigurações de Macobeba: o monstro na Marquês de Sapucaí **491**
Thayane Verçosa
- Nas areias do tempo: o fanatismo religioso em Duna **505**
Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino; Valdeci Batista de Melo Oliveira
- A tessitura do espaço maravilhoso entre o escrever e o ilustrar **517**
Gustavo Aragão Cardoso
- O mito da serpente em *A sombra do patriarca*, de Alina Paim **531**
José Domingos de Jesus Santos; Ana Maria Leal Cardoso
- Espaço do imaginário: O Mito em Amor de Maria, de Inglês de Sousa **542**
Cíntia de Vito Zollner



I PARTE

Perspectivas históricas e estéticas

Imaginário do amor na poesia lírica amorosa

Maria Goretti Ribeiro¹

A existência de uma imensa produção literária nacional e estrangeira que versa sobre o amor é uma prova irrefutável da universalidade deste tema. Escritores de todas as épocas, lugares, estilos e gêneros construíram metáforas, criaram mitos e lendas, narrativas e tragédias, principalmente poemas, não raro, desdobrando as cordas do coração para expor as feridas do amor num verdadeiro processo catártico. Todavia não se deve exclusivamente ao amor as dores existenciais e os dramas vividos, mas, principalmente, ao desejo de possuir o outro como objeto de prazer, cuja ânsia é sustentada, muitas vezes, pelas fantasias e pelas emoções exacerbadas.

As fantasias eróticas, entendidas, equivocadamente, como sonhos de amor, que povoam o reino de Eros, bem como o frenesi orgástico do prazer sexual, que acalora o reino de Pã, elaboram uma sensação de felicidade rotulada de amor na relação amorosa, mas esses sentimentos não são amor no sentido em que o concebemos, à luz das considerações franklianas sobre o sentido do amor, são emoções criadas pelo desejo, cujo imaginário gastou muita tinta na época de ouro em que a poesia lírica arrebatava os corações apaixonados. Isto é o que consideramos imaginário do Amor. Será que o vate lacrimoso, cujo peito sangra ferido pelas setas de Cupido ama mesmo? O poeta Fernando Pessoa diz que “nunca amamos ninguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É um conceito nosso - em suma, é a nós mesmos que amamos. Isso é verdade em toda a escala do amor. No amor sexual buscamos um prazer nosso dado

1 Profa. Dra. Pesquisadora do imaginário mítico vinculada ao PPGLI/UEPB. E-mail: psiqueribeiro@gmail.com

por intermédio de um corpo estranho. No amor diferente do sexual, buscamos um prazer nosso dado por intermédio de uma ideia nossa”.

A poesia lírica amorosa se insurge como um transbordamento de emoções e funciona, não raro, como catarse para curar as dores da alma provocadas pelos sentimentos exacerbados. Quem modela e motiva a imaginação poética e o imaginário no poema lírico amoroso são as emoções, os instintos, os modos de ver a mundo sob o influxo dos sentimentos pessoais. Há um *pathos* que motiva a poesia lírica amorosa que é, preferencialmente, o *pathos* da dor provocado pelo desejo irrealizado do Eu devido à inalcançabilidade e/ou invisibilidade e/ou perda do ente amado. Entendemos que a poesia amorosa é motivada menos pelo amor e mais pelo imaginário do desejo sexual e da paixão; é um transbordamento da alma e não do espírito, nasce dos sentidos e não da razão; está embasada na concepção ocidental de amor.

O bem aventurado amor verdadeiro

Nunca foi tão difícil acreditar na existência do amor como nestes tempos confusos de “amor solúvel” e de pessoas descartáveis em que os encontros acontecem “nas nuvens” e “se desmancham no ar”; muito mais desafiador é propor ao homem contemporâneo, submetido a uma cultura imediatista que substitui os valores humanos por rótulos de consumo rápido e irresponsável, que viva o amor verdadeiro. Nas últimas décadas, com os “milagres” da internet, que oferecem inúmeras possibilidades de se experimentar formas diversificadas de prazer erótico-sexual, homens e mulheres têm conseguido desatar definitivamente o laço profundo e perpétuo do amor que os unia, substituindo a felicidade de uma relação amorosa duradoura por emoções frívolas, fictícias, egoístas e passageiras.

É incontestável que o amor é o fundamento de uma relação amorosa plena e saudável. Se o objetivo do ser humano é realizar valores e encontrar o sentido em cada situação que a vida lhe oferece, o amor

autêntico é a pedra angular dessa construção. Para a maioria dos indivíduos contemporâneos, o amor se configura como um sentimento obscuro, malsão, problemático, enfim. Talvez porque, distinto de outras formas de querer, não sendo realmente conhecido em sua natureza e não se acreditando em sua existência, sempre o confundem com a paixão. Portanto para se viver o amor é imprescindível conhecer sua substância, identificá-lo e dimensioná-lo.

Filósofos, sociólogos, psicólogos e poetas muito tentaram entendê-lo, conceituá-lo, descrevê-lo, elaborando definições embasadas em sentimentos e emoções sem conseguirem caracterizá-lo naquilo que ele tem de específico e meritório numa relação entre um eu e um tu que se atraem e se escolhem para viverem juntos para sempre. Sim, porque há algo no amor que o torna distinto da paixão, da atração erótica e do impulso sexual.

Essa noção de amor como um estado de graça, uma bem aventurança, aparece no poema “As sem-razões do amor”, escrito por Carlos Drummond de Andrade (1962, p. 25), que enuncia a essencialidade do ser amado na sua vida, exortando a graça de amar e a eternidade desse ato existencial:

I

Eu te amo porque te amo.
 Não precisas ser amante,
 e nem sempre sabes sê-lo.
 Eu te amo porque te amo.
 Amor é estado de graça
 e com amor não se paga.

II

Amor é dado de graça,
 é semeado no vento,
 na cachoeira, no eclipse.
 Amor foge a dicionários
 e a regulamentos vários.

III

Eu te amo porque não amo
 bastante ou de mais a mim.
 Porque amor não se troca,
 não se conjuga nem se ama.
 Porque amor é amor a nada,
 feliz e forte em si mesmo.

IV

Amor é primo da morte,
 e da morte vencedor,
 por mais que o matem (e matam)
 a cada instante de amor.

O amor acontece quando duas pessoas que se encontram, atraem-se mútua e involuntariamente, buscam a essência um do outro, inter-cruzam seus destinos com liberdade e responsabilidade e enfrentam esforços e dificuldades a fim de se unirem e serem felizes para sempre. “Numa palavra, o amor caracteriza-se pelo seu caráter de encontro; e encontro significa sempre que se trata de uma relação de pessoa para pessoa [...] atitude que relaciona diretamente com a pessoa espiritual do ser amado” (Frankl, 2016, p. 225). Quando o amor é autêntico, o “feliz para sempre” não é um desfecho imaginário dos contos de fada, mas uma intenção de perpetuidade na vida “real” porque “é impossível que o homem ame ‘por certo tempo’, provisoriamente; não é possível que intenda para o provisório enquanto tal e que efetivamente ‘queira’ a finitude temporal do seu amor” (Frankl, 2016, p. 240).

No amor propriamente dito há intencionalidade de se escolher o companheiro pelo que “pode-vir-a-ser”. O amor é uma decisão “pois também no amor, e especialmente nele, o ser humano é um ‘ser que decide’. Na realidade, a escolha de um parceiro, a ‘escolha amorosa’ só constitui uma verdadeira escolha quando não é imposta pelo instintivo” (Frankl, 1992, p. 29). Na dimensão espiritual, a opção é por uma pessoa determinada através de um ato intencional e não ocasional, e isto é muito importante porque se busca o que existe de espiritual na outra pessoa, os valores espirituais que são a sua essência:

O amor é mais do que um estado de sentimentos: é um ato intencional. Aquilo para que ele intende é o *ser-assim* de outro ser humano. Este *ser-assim* – a essência deste outro ser humano – é (como todo *ser-assim*) independente, em última análise, da existência (*Dasein*); a essência – a *essentia* – não se conforma necessariamente com a *existentia*, e, nesta medida, fica afinal acima dela (Frankl, 2016, p. 227-228).

Por analogia, esta concepção (por que não dizer sublime?) de Frankl não ressoa na voz do Eu poético que figura no clássico soneto de

Camões (1991, p. 32), concebido como um exemplar da lírica amorosa, porque, em meio à necessidade de entender o amor, o sujeito lírico o “sente” de forma paradoxal, reconhecendo-lhe o poder e a supremacia (o que se pode deduzir pelo fato de estar a palavra “Amor” escrita com letra maiúscula). Entendemos que ele não conceitua o amor, mas fala de emoções provocadas pela paixão:

I
Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

II
É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

III
É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

IV
Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

De acordo com Frankl (2016, p. 227), “o verdadeiro amor garante, por si só, a sua duração no tempo”, certeza que está conotada no poema de Shakespeare (2008, p. 105):

Amor é um marco eterno, dominante,
Que encara a tempestade com bravura;
É astro que norteia a vela errante,
Cujo valor se ignora, lá na altura.
Amor não teme o tempo, muito embora
Seu alfange não poupe a mocidade;
Amor não se transforma de hora em hora,
Antes se afirma para a eternidade.

Quem ama não anda solitário, não sente dor, quer o bem do outro, está sempre contente porque o amor dá sentido à vida pela força do espírito, de modo que as renúncias e a doação gratuita não desorganizam

os sentidos, mas harmonizam o ser. Quem ama sabe disciplinar as emoções, enxerga as possibilidades e os valores do ente amado, compreende a linguagem humilde e pródiga do coração, sabe dimensionar o prazer, conhece a alegria de se extremar, comunga a eterna felicidade da união fiel. Só o amor extrai a palavra sábia que o silêncio diz, só o amor é capaz de adornar o sorriso, só o amor dá acesso à divindade.

O amor no reino de Pã

Nunca amamos ninguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É um conceito nosso - em suma, é a nós mesmos - que amamos. Isso é verdade em toda a escala do amor. No amor sexual buscamos um prazer nosso dado por intermédio de um corpo estranho. No amor diferente do sexual, buscamos um prazer nosso dado por intermédio de uma ideia nossa.

(Fernando Pessoa)

Frankl (2016) percebe e considera o ser humano como uma totalidade: corpo, alma e espírito. Em face dessa estrutura tridimensional da pessoa, o sujeito experimenta na vivência do amor diferentes atitudes, de modo que para a dimensão espiritual convergem as dimensões erótica e sexual, o que é natural e perfeitamente saudável na relação amorosa. Entretanto, conhecedor da natureza impulsiva e insaciável do homem no que se refere ao prazer e sua (dele) tendência a responder aos estímulos cerebrais impulsionados pelos sentidos, Frankl chama a atenção para os danos que podem causar a prevalência das atitudes sexual e erótica em detrimento dos valores da pessoa e da dignidade do amor. A relação amorosa fundamentada no amor verdadeiro congrega na dimensão espiritual a atitude sexual (que está direcionada para o estrato biológico) e erótica (que está direcionada para o estrato psíquico) de forma complementar.

Frankl (2016, p. 222) considera a atitude sexual a forma mais primitiva na relação amorosa. Em sua coerente explicação, ele diz que

aquele que ama sente atração pela aparência física da pessoa amada, cujo atrativo desencadeia o impulso sexual, entretanto “a atitude meramente sexual tem por meta a corporalidade e, como *intenção*, detém-se, por assim dizer, nessa camada”. Fenômeno sensitivo, de origem neuro-hormonal, sem finalidade ou direção, estimulado pelo tipo físico que excita, com manifestação genital, a mera atitude sexual é apenas um ato situacional que afeta a corporalidade e se expressa pela força do impulso sem observar o autoconhecimento nem a fidelidade porque atenta apenas para o prazer individual (cf: Freitas, 2016, p.126-136). Nessa forma de querer, o outro é tido como mero parceiro sexual que seduz e pode ser substituído ocasionalmente por qualquer indivíduo que consiga excitar sexualmente.

No poema “Amor – pois que é palavra essencial”, escrito por Carlos Drummond de Andrade (1985, p. 47), o Eu poético, que descreve detalhadamente o ato sexual, deixa a impressão de que sua intenção não está direcionada para o espírito da amada, mas para o prazer que aquele corpo pode oferecer:

I
Amor — pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro e vulva.

II
Quem ousará dizer que ele é só alma?
Quem não sente no corpo a alma expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo, num instante de infinito?

III
O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

IV
Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna?

V

Ao delicioso toque do clitóris,
já tudo se transforma, num relâmpago.
Em pequenino ponto desse corpo,
a fonte, o fogo, o mel se concentraram.

VI

Vai a penetração rompendo nuvens
e devassando sóis tão fulgurantes
que nunca a vista humana os suportara,
mas, varado de luz, o coito segue.

VII

E prossegue e se espraia de tal sorte
que, além de nós, além da própria vida,
como ativa abstração que se faz carne,
a ideia de gozar está gozando.

VIII

E num sofrer de gozo entre palavras,
menos que isto, sons, arquejos, ais,
um só espasmo em nós atinge o clímax:
é quando o amor morre de amor, divino.

IX

Quantas vezes morremos um no outro,
no húmido subterrâneo da vagina,
nessa morte mais suave do que o sono:
a pausa dos sentidos, satisfeita.

X

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, qual estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.

Mesmo que a conotação (que é a alma da poesia) sempre comprometa qualquer interpretação de um poema, somos levados a dizer que o poema transmite apenas a expectativa de desentumescência do estado de tensão do sujeito que, depois do ato sexual, adormece satisfeito. A “alma expande-se no corpo” só até alcançar o orgasmo. Dois indivíduos se completam na carne e apenas o corpo torna-se “região eterna e etérea” onde o Eu poético sem comunhão com a pessoa espiritual do tu experimenta o espasmo do clímax orgástico. Na opinião de Frankl (2016, p. 232; 246),

para quem ama realmente, o corporal, a relação sexual, continua a ser um meio de expressão da relação espiritual que é, essa sim, o amor propriamente dito; e, como meio de expressão, só do amor recebe a sua consagração humana – do amor que é, digamos, para a relação física, um suporte de atos espirituais [...] para quem ama, o corpo da amada vem a ser expressão de sua pessoa espiritual; e, paralelamente, o ato sexual vem a ser mera expressão duma intenção do espírito. [...] O prazer é apenas uma sensação situacional, um estado afetivo; a alegria é já intencional,

visa-se nela qualquer coisa; mas a felicidade tem a sua direção determinada, que é a direção para a plenitude verdadeira e própria.

A mesma concepção de amor como mera atitude sexual exprime o Eu poético no poema “E isto é amor?”, escrito por Gregório de Matos (2002, p. 87), que chega a debochar de Eros e a menosprezar quem pensa diferente dele:

I

Mandai-me Senhores, hoje
que em breves rasgos descreva
do Amor a ilustre prosápia,
e de Cupido as proezas.

II

Dizem que de clara escuma,
dizem que do mar nascera,
que pegam debaixo d’água
as armas que o amor carrega.

V

O amor é finalmente
um embaraço de pernas,
uma união de barrigas,
um breve tremor de artérias.

III

O arco talvez de pipa,
a seta talvez esteira,
despido como um maroto,
cego como uma toupeira.

IV

E isto é o Amor? É um corno.
Isto é o Cupido? Má peça.
Aconselho que não comprem
Ainda que lhe achem venda.

VI

Uma confusão de bocas,
uma batalha de veias,
um reboliço de ancas,
quem diz outra coisa é besta.

Ancorada nesta teoria de Frankl, Marina Freitas (2016, p. 85) explica que a dignidade do corpo humano se expressa na capacidade de amar quando aquele que ama orienta-se interiormente para o sentido do amor, pois o amor, ultrapassando a dimensão física da sexualidade revela o seu valor e beleza na relação sexual. Para Frankl (2016, p. 262), “o homem realmente amadurecido, a rigor, só pode desejar sexualmente a pessoa que ama; para ele, só se pensa numa relação sexual quando a sexualidade pode ser expressão de amor”.

O amor sob as asas de Eros

Talvez o amor não passe de uma deliciosa ilusão que se realiza em momentos sagrados, raros. Quando ele acontece é aquela felicidade imensa, aquela certeza de eternidade. Ah! Como os apaixonados desejam sinceramente que aquela felicidade não tenha fim! Mas o amor, pássaro, de repente bate as asas e voa...

(Rubem Alves)

A terceira atitude do sujeito na relação amorosa é a erótica. Seguindo os passos de Frankl, Marina Freitas (2016, p. 131), analisa a atitude erótica como um fenômeno perceptivo, afetivo, de duração curta, com vínculo superficial, que se manifesta através da paixão emocional e da força do instinto, expressando-se como autoafirmação. Frankl (2016, p. 245) explica que a atitude erótica é experimentada na dimensão psicológica, cujo nível de desenvolvimento é imediatamente superior à atitude meramente sexual, apesar de ainda embotar a percepção daquela que ama. Comparando as dimensões sexual, erótica e amorosa, Frankl (2016, p. 245-246) pontua:

A paixão de namorados, de algum modo, cega; mas o autêntico amor abre-nos os olhos. Faz-nos reparar bem na pessoa espiritual do comparsa erótico, tanto na sua realidade essencial como na sua possibilidade de valor. O amor faz-nos experimentar vivencialmente o outro como um mundo para si, alargando-nos assim também o nosso próprio mundo [...] a mera satisfação do impulso sexual proporciona prazer; o erótico da paixão de namorados depara alegria; o amor oferece felicidade.

No poema “Um corpo que se ama”, escrito por Antônio Ramos Rosa (2007, p. 18), vislumbramos a atitude erótica do sujeito em que a aparência externa é valorizada, mas a contemplação idílica busca a essência espiritual da amada na inviolabilidade de seu corpo:

I

Para quem o deseja e quem o ama
um corpo é sempre belo no seu esplendor
e tudo nele é belo porque é sagrado
e, mesmo na mais plena posse, inviolável.

II

Um corpo que se ama é uma nascente
/viva
que de cada poro irrompe irreprímível
e toda a sua violência é a energia ardente
que gerou o universo e a fantasia dos deuses.

III

Tudo num corpo que se ama é adorável
na integridade viva de um mistério
na evidência assombrosa da beleza
que se nos oferece inteiramente nua.

IV

Não há visão mais lúcida do que a do
/desejo
e só para ela a nudez é sagrada
como uma torrente vertiginosa ou uma
/oferenda solar.
Esse olhar vê-o inteiro na perfeição terrestre.

Vê-se uma sugestão de amadurecimento sexual do Eu lírico que deseja e admira o belo, mas o desejo que o move para o corpo da amada vem envolto pela toga do respeito valorativo da pessoa amada, que figura com identidade plena, e assim a atitude erótica expressa-se com orientação para o sentido do amor e com toda a possibilidade de alcançar a dimensão espiritual. Frankl (2016, p. 223; 225; 230) diz que o

amor (no sentido mais estrito da palavra) é a forma mais elevada possível do erótico (no sentido mais amplo do termo). [...] Quem ama de verdade é como se visse através da ‘roupa’ física e psíquica da pessoa espiritual, para pôr os olhos nela própria. Por isso, já não se trata aqui de um ‘tipo’ físico que o excite, ou de um caráter anímico que porventura o apaixone; o que está aqui em apreço é o próprio ser humano, a companheira ou o companheiro enquanto ser incomparável e insubstituível. [...] Prende-se tão pouco o amor com a corporalidade do amado, que sobrevive, sem mais, à sua morte, podendo perdurar até à morte de quem ama.

Convém ilustrar o pensamento frankliano com as palavras do poeta mexicano Octávio Paz (1994, p. 34):

Esta é a linha que marca a fronteira entre o amor e o erotismo. O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.

Refletir sobre a atitude erótica na poesia amorosa requisita adentrar o reino de Eros, “iluminar” seus aposentos sombrios e rememorar seu mito para entender o envolvimento desse deus misterioso na relação amorosa. O mito de Eros e Psique é a pré-história do Amor que deixou um rastro inapagável na literatura ocidental.

Escrito por Apuleio em “Metamorfoses” (também conhecido como “Asno de Ouro” [s./d., p. 71-75]), o mito narra a paixão de Eros (o deus grego do amor) pela mortal Psiquê (alma individual). De raiz indo-europeia, da palavra *erdh*, que significa “profundo”, “obsuro”, “misterioso”, “abismal”, Eros personifica o desejo. É descrito como um lindo menino travesso com asas, aljava a tiracolo cheia de flechas embebidas nas doces poções do amor. O mito conta que este deus alado vê a encantadora mortal Psique e em sua direção atira uma flecha que retorna e o fere profundamente. Irremediavelmente apaixonado, ele se utiliza de Zéfiro (deus grego do vento), para raptar Psique e a prende em seu rico e misterioso palácio. Casa-se com ela sob a condição de que nunca a veria e só teria sua companhia à noite encoberto pelo véu da escuridão.

Certa noite, instigada pela curiosidade, ela acende uma lamparina e vê ao seu lado não o monstro que pensava, mas um homem de divina beleza. Eros, por sua vez, desperta e foge magoado, deixando Psique entregue à dor da perda e à errância da procura. Escrava do desejo, ela sai em busca de seu amado e desce até as regiões infernais, lugar das origens primárias, onde estão os mortos desesperados. Abandonada e perdida, é salva por Zeus. Redimida, recupera o esposo que se manifesta em plena luz; assim é transfigurada em um ser divino e eleva-se à imortalidade.

Por ser Eros uma presença prazerosa e invisível para a cativa da paixão, a ele e ao seu destino ficou subjugada Psique boa parte de seus dias, sem identidade e sem livre-arbítrio. Entretanto temerosa de conhecer a verdade a respeito de quem seria o homem com quem casara e o que estava além e aquém de sua beleza física, mas levada pela curiosidade, atitude própria de quem se submete ao poder de Eros, Psique acende a lâmpada do conhecimento do outro que se revela de modo absoluto.

O mito explica que o Amor/Eros reconfigurado pela imaginação do desejo aprisiona a alma. Este prazer arrebatador, misterioso e infernal que se esconde sob as asas de Eros, equivocadamente chamado de Amor, passou então a inspirar a poesia do amor na literatura, na música, no cinema, no teatro e na vida de todos os povos e civilizações ocidentais, demarcando o reino infinito do espírito com as nuances das emoções.

Fernando Pessoa (1995, p. 24) reconta o mito de Eros e Psique através de versos, mas desconfigura o sentido da busca do outro, visto que Eros, encarnado no Eu lírico, encontra sua Psique, sua alma, apenas na dimensão psicológica, o que sugere uma atitude erótica absolutamente narcisista.

I

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.

II

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.
Ele tinha que, tentado

III

Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

IV

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera,
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

V

Longe o Infante, esforçado
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado,
Ele dela é ignorado,
Ela pra ele é ninguém.

VI

Mas cada um cumpre o Destino
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

VII

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora,

VIII

E, inda tonto do que houvera,
A cabeça em maresia
Ergue a mão, e encontra a hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.

Cabe aqui, novamente, fazer uma interface deste mito com a filosofia platônica. Platão, o primeiro filósofo do amor, dedica uma fração de seu “banquete” a elogios ao amor na dimensão erótica. Embora a concepção da alma seja o ponto relevante desse texto, salta aos olhos que o amor platônico é uma forma sublimada de erotismo. Em *O banquete* (Platão, 1973, p. 248 e segs.), após seis diferentes concepções de amor pronunciadas por comensais ilustres, segue o discurso de Sócrates, que centraliza as penhoradas exortações. Ele relata a conversa que teve com Diotima da Mantineia, uma sábia anciã que o “instruiu nas coisas do amor”.

A profetisa inicia dizendo que Eros, cuja natureza intermedeia a luz e a sombra, não é um deus, mas um demônio de natureza dúbia que tem como missão unir os seres vivos. Filho da Pobreza e da Abundância, busca e distribui riquezas. Amor não é belo, deseja a beleza, a formosura

humana; não é simples, mas é um composto de outros elementos animados pelo desejo: desejo de beleza, de felicidade e de imortalidade, sendo que o desejo de reprodução é próprio do amor. O amor une homens e mulheres para gerar a vida do corpo e a hipóstase da alma. Algo divino! Platão entende a geração numa dimensão superior quando engendra em almas elevadas ideias e sentimentos imperecíveis do amor. O discurso de Diotima conclui que um amante pode motivar o saber, a virtude e a veneração pelo belo, o justo e o bom na alma do amado.

Se o amor à beleza é inseparável do desejo de imortalidade, como não participar dela pela contemplação das formas eternas? Para Diotima são três os aspectos da mesma realidade incorpórea na alma virtuosa: o belo, a verdade e o bem. Para “aquele que seguiu o caminho da iniciação amorosa de forma correta, ao chegar ao fim, perceberá subitamente uma beleza maravilhosa, causa final de todos nossos esforços... Uma beleza eterna, não engendrada, incorruptível e que não cresce nem decresce”. O amor é o caminho através do qual se ascende à beleza. A vida do amante desta forma de beleza é a mais sublime, pois nela “os olhos do entendimento comungam com a beleza e o homem procria não imagens nem simulacros de beleza, mas sim realidades belas”, diz Diotima.

Este é o caminho da imortalidade. Sublime discurso sobre o amor que vai influenciar muitos discípulos platônicos. Diotima não está falando do amor conforme o entendemos à luz de poetas e filósofos modernos, mas do Eros transcendental, que é capaz de elevar o amante à mais alta contemplação de seu ser e, ao que parece, uma boa fração desta concepção foi retomada por Frankl e por alguns poetas canônicos. No Soneto CV, de Shakespeare (2008, p. 107), o Eu lírico contempla na pessoa amada as formas eternas do seu ser inteiro:

Oh! ninguém chame idolatria o meu amor,
nem dê por ídolo quem alvo é desse preto,
porque todo o meu canto e todo o meu louvor
são para alguém, de alguém, e sempre, e de um só jeito.

Meu amor hoje é afável, amanhã afável,
sempre constante numa esplêndida excelência:
logo meu verso, limitado ao invariável,
expressa uma só coisa, e exclui a impermanência.

“Bom, belo e verdadeiro” - é um só argumento,
“Bom, belo e verdadeiro” - em várias locuções:
Nessa mudança absorvo tudo quanto invento,

três temas postos num, de amplíssima extensão.
“Bom, belo e verdadeiro” alheios têm vivido:
Num ser ainda não se haviam reunido.

Neste poema, o Eu poético declara atração por uma única pessoa: por um corpo, uma alma e um espírito que ele escolhe com consciência. O amor do qual se alimenta o sujeito lírico tem a intenção de atravessar o corpo desejado à procura da alma e na alma, e no corpo conviver com a pessoa espiritual, a pessoa inteira, tridimensional, como conceitua Frankl. Para o Eu poético, bom, belo e verdadeiro é o ser inteiro, “alguém de sempre”; “Meu amor hoje é afável, amanhã afável, sempre constante numa esplêndida excelência”, afirma ele com plena convicção e determinação. Para Frankl (2016, p. 240):

Quando experimentamos a vivência do autêntico amor, temos uma vivência que é para valer sempre, exatamente como sucede na cognição das verdades que, sendo reconhecidas como tais, são efetivamente tomadas por ‘verdades eternas’; é realmente assim o amor verdadeiro: enquanto dura no tempo empírico, necessariamente é vivido como amor eterno [...] é impossível que o homem ame por certo tempo.

Para explicar o mistério da atração que as pessoas sentem umas pelas outras, Platão também põe na boca de Aristófanes o mito do andrógino original que diz ter havido três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. O andrógino, um ser duplo, metade masculino e metade

feminino, e por isto muito forte e inteligente, ameaçou o poder dos deuses com sua atitude amorosa e criativa e sua capacidade de realização. Por isso Zeus os separou e cada metade foi destinada a buscar o seu complemento, de modo que quando se encontram tornam-se novamente indestrutíveis. Este mito formou na mentalidade de todas as épocas a ideia de que o amor, o desejo e a união física são uma condição humana e que o sentido da vida está, primordialmente, na completude de duas pessoas.

Todavia nem sempre a poesia amorosa fala do amor autêntico, conforme teorizou Frankl. Vitimizado, insatisfeito e infeliz, o Eu lírico masculino tende a contemplar a amada como objeto de desejo, muitas vezes, inatingível. Esta mulher evanescente corporifica-se inúmeras vezes em entidades míticas sedutoras, como “A Iara”, no poema de Bilac (1964, p. 290):

I

Vive dentro de mim, como num rio,
Uma linda mulher, esquiva e rara,
Num borbulhar de argênteos flocos, lara
De cabeleira de ouro e corpo frio.

II

Entre as ninfeias a namoro e espio:
E ela, do espelho móbil da onda clara,
Com os verdes olhos úmidos me encara,
E oferece-me o seio alvo e macio.

III

Precipito-me, no ímpeto de esposo,
Na desesperação da glória suma,
Para a estreitar, louco de orgulho e gozo...

IV

Mas nos meus braços a ilusão se esfuma:
E a mãe-d'água, exalando um ai piedoso,
Desfaz-se em mortas pérolas de espuma.

Representação mítica da *femme fatale* esta sereia que sai do ateliê do imaginário poético através de um exotismo sentimental como “uma linda mulher, esquiva e rara,” nada mais é do que fantasia erótica do sujeito lírico que, “louco de orgulho e gozo”, vai desenhando suas pulsões no “espelho móbil da onda clara” em cujas águas profundas seu desejo se desfaz “em mortas pérolas de espuma”. Refletindo nas ondas alquímicas do mar imaginário a imagem da mulher, volatiza-se e com ela desaparece o sentimento, cuja existência efêmera nega o artifício

ideológico do erotismo exteriorizado e deixa a sugestão de que o desejo está apenas na interioridade do sujeito poético.

Tal imagem dialoga com a da mulher personificada em “Tulipa real”, de Cruz e Souza (2002, p. 50). Deslumbrado com a “forma delicada e alabastrina do corpo” feminino, o eu lírico revela o conflito interior provocado pela atitude erótica que se esbate entre o desejo sexual negado e a condenação, de modo que o ente poetizado se evidencia como um ser dual entre o bem e o mal. Imaginado como um fruto doce e amargo de volúpia e configurado sob o modelo platônico de comparsa erótico, este ente de palavras atua como *instrumentum diaboli* e tem a função primária de saciar o apetite sexual do sujeito poético, agenciando assim a poluição do corpo e da alma:

I

Carne opulenta, majestosa, fina,
Do sol gerada nos febris carinhos,
Há músicas, há cânticos, há vinhos
Na tua estranha boca sulferina.

II

A forma delicada e alabastrina
Do teu corpo de límpidos arminhos
Tem a frescura virginal dos linhos
E da neve polar e cristalina.

III

Deslumbramento de luxúria e gozo,
Vem dessa carne o travo aciduloso
De um fruto aberto aos tropicais mor-
maços.

IV

Teu coração lembra a orgia dos triclí-
nios...
E os reis dormem bizarros e sanguíneos
Na seda branca e pulcra dos teus braços.

O tema do amor como atitude erótica é recidivo na poesia lírica escrita por homens e a exaltação à mulher como objeto passivo do desejo é o *leitmotiv* desse gênero desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. Quase todos os poemas líricos falam de amores proibidos, não correspondidos, de paixões avassaladoras, de desejos reprimidos, de erotismo acrisolado ou canibal. Não raro o Eu poético confessa seu “amor” como grande sofrimento por não ser correspondido pela amada, esta que ignora tal sentimento por não dever ou não poder retribuí-lo. O amante não se sente encorajado a buscar a amada por conceber o

amor inoperante e prejudicial o que o desmotiva a lutar pela realização do desejo. Para ele, lutar pelo amor é uma luta vã. Assim também pensa o Eu lírico que fala na poesia de Menotti del Picchia (s./d., p. 43):

‘Amor?
 Receios, desejos,
 Promessa de paraísos.
 Depois sonhos, depois risos. Depois beijos!
 Depois...
 E depois, amada?
 Depois dores, sem remédio,
 Depois pranto, depois tédio,
 Depois... nada!’

Prepondera nos poemas o estado emocional do sujeito poético que se enuncia num tom confessional e melancólico, quase uma metafísica da paixão, com o intuito de sublimar o desejo na “carne” das palavras, de atingir um gozo na linguagem, enquanto o objeto do desejo (um ser imaginário), reificado, estatual e enigmático, inexistente como pessoa. Dotado de corpo e de alma, muitas vezes indiferente aos rogos deste Eu poético, o ente desejado é capaz de desestabilizar e desarmonizar este sujeito abismado pelo feitiço doce e amargo de um “amor” sem correspondência, conforme lamenta Petrarca (s./d., p. 81): “Ardo tanto e, ai de mim! – quem acredita?/ Se alguém me crê, só o duvida aquela/ Que entre outras damas é a mais pura e bela, / pois parece não ver o que me agita.” Voyeurista, o Eu lírico sente uma atração “ardente”, quase obsessiva, pelo ente idealizado, interdito pelo véu do distanciamento corporal, do fechamento e da imobilidade mítica. Assim a poesia amorosa vem estigmatizando o amor como um querer inalcançado de que resulta certa idolatria do feminino, este que se reveste de qualidades e mistérios indecifráveis graças à substanciosa e epítética metáfora do desejo.

Entretanto o amor, o grande tema desta poesia, perde a dimensão espiritual e é configurado como um desejo insaciável de possuir o

outro, como um flagelo purgativo do coração, de modo que se cristaliza neste gênero poético o mito do amante vítima do amor.

Considerações finais

Como vimos, o sentido do amor na relação amorosa depende da capacidade de autotranscendência, ato que permite enxergar na atração erótica e na relação sexual modos físicos e psíquicos essenciais para o convívio pleno com a pessoa espiritual. Essa dimensão espiritual pensada e teorizada por Frankl distancia-se do sentido do amor tematizado pela maioria dos poemas analisados porque neles predomina uma representação do desejo e do prazer erótico/sexual.

A dificuldade de autotranscendência se deve ao descrédito na existência do amor, ao indiferentismo à pessoa espiritual e à valorização exclusiva da dimensão biológica e psíquica da mulher desejada. Percebemos ainda que o sujeito poético sente medo (consciente ou inconsciente?) de sofrer decepções, de não ser correspondido em seus sentimentos mais profundos, bem como de assumir responsabilidade com outro na integralidade de seu “ser-assim” cambiante e surpreendente, conflituoso e indecifrável. Em decorrência do desconhecimento e do medo do amor criam-se mecanismos de fuga através de uma idealização objetual do corpo feminino em que se evidenciam a sensualidade e o erotismo apenas instintual desvinculados da dimensão espiritual.

Por outro lado, essa poética está fundamentada em mitos, que são, em sua maioria, alimentados por preconceitos e experiências amorosas malfadas, modos de ver que reduzem a contemplação da pessoa tridimensional a um mero objeto estético de prazer. A primazia do sentimento passional põe em evidência tão somente as dimensões biológica e psíquica, cujas formas de sentir confirmam identidade, direito e poder masculinos de querer, de dizer e, se possível, de viver o prazer de forma individual.

Em sua grande maioria, na poesia lírica amorosa construída por homens a mulher (amada?) não atua como pessoa, mas como figura

mítica, ídolo, objeto de culto, instrumento diabólico ou modelo de perfeição, o que alimenta nela um sentimento de pertença que a impulsiona para o amante insatisfeito. O Eu lírico idealiza sua sensualidade e erotismo de uma forma que só o imaginário metafórico mitopoético é capaz de representar.

A poesia amorosa se sobressai pelo cortejo de emoções e sensações eróticas, na qual se manifesta como um fenômeno natural apenas o impulso sexual. As imagens do sentimento amoroso e da mulher amada funcionam como atitude erótica orientada para o prazer e para a vitimização em que pululam os impulsos e instintos, o individualismo e a instrumentalização do outro. O Eu poético também concebe a atitude erótica como uma transgressão que obstacula a elevação da alma e promove a concupiscência carnal. Deste modo circulam nos poemas as metamorfoses do amor, este que é experimentado como um sentimento que traz em sua essência ideias antitéticas de atração/escolha, liberdade/submissão, alegria/tristeza, lágrima/sorriso, prazer/insatisfação porque, longe de alcançar a dimensão noética, o sentimento do sujeito poético está sustentado pelos afetos e emoções.

Sabemos que a poesia é uma realidade ficcional e como tal tem suas figurações peculiares respaldadas pela conotação; todavia não podemos negar que a inspiração poética é motivada pela realidade existencial e vivencial humanas que deixam traços psicológicos, culturais e sociais inobliteráveis. O poeta exprime não só o seu pensamento, suas emoções e suas fantasias, mas também a mentalidade, as emoções e as fantasias do leitor em determinada época, de modo que há uma troca recíproca de motivações: a poesia influencia e é alimentada pelo imaginário de quem a sente (tanto o criador quanto o receptor). Portanto é difícil se falar de ficcionalidade absoluta quando se esbarra nessa linha tênue entre imaginação e realidade vivencial. Logo podemos inferir que a poesia amorosa de todos os tempos reflete o desconhecimento dos homens de carne e osso a respeito do amor verdadeiro e de suas bem aventuranças.

O fato é que a poesia lírica amorosa encanta, extasia, absorve e parece falar “verdades” incontestáveis a respeito da paixão e de suas feridas, mas também revela, nas entrelinhas, um vazio existencial, uma experiência negativa e conflituosa do não saber amar, não conseguindo, portanto, os poetas falarem do sentido do amor.

Referências

- ALVES, Rubem. **Retratos de amor**. Campinas/SP: Editora Papirus, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Amar se aprende amando**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1962.
- APULEIO. **O asno de Ouro**. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Ediouro, s./d.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2004.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. 23. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1964.
- CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. São Paulo: Núcleo, 1991.
- FRANKL, Viktor. E. **Psicoterapia para todos**. Petrópolis: Vozes, 1990.
- FRANKL, Viktor. **A presença ignorada de Deus**. 2 ed. São Leopoldo: Sinodal e Petrópolis; São Paulo: Vozes, 1992.
- FRANKL, Viktor. **Sede de sentido**. 3. ed. São Paulo: Quadrante, 2003.
- FRANKL, Viktor. **Psicoterapia e sentido da vida**. São Paulo: Quadrante, 2010.
- FRANKL, Viktor. **A vontade de sentido: fundamentos e aplicações da logoterapia**. São Paulo: Paulus, 2011.
- FRANKL, Viktor. **Psicoterapia e sentido da vida: Fundamentos da logoterapia e análise existencial**. Trad: Alípio Maia de Castro. 6. ed. São Paulo: Quadrante, 2016.
- FREITAS, Marina L. S. **educação integradora da sexualidade humana: regate do sentido do amor**. Ribeirão Preto, SP: Instituto de Educação e Cultura Viktor Frankl – IECVF, 2016.

LUKAS, Elisabeth. **Mentalização e saúde**. Petrópolis: Vozes, 1990.

LUKAS, Elisabeth. **Prevenção Psicológica**: A prevenção de crises e a proteção do mundo interior do ponto de vista da logoterapia. Trad: Carlos Almeida Pereira. Vol. 7. (Coleção Logoterapia). Petrópolis: Vozes, 1992.

LUKAS, Elisabeth. **Assistência logoterapêutica**. Petrópolis: Vozes, 1992.

MATOS, Gregório de. **Poemas satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério et. Al. Lisboa: Verso, 1973.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. 15. ed. Lisboa: Atica, 1995.

PETRARCA. **O cancionero**. Trad. De Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Ediouro, s/d.

PICCHIA, Menotti. **Juca Mulato**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ROSA, Antonio Ramos. **A rosa intacta**. Portugal: Edição Labirinto, 2007.

ROUGEMONT, Denis. **História do amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Sonetos**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

SOUZA, Cruz e. **Broqueis e faróis**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

Reinvenções de um Orfeu tropical: o arquétipo do cantador na música brasileira

Rafael Senra¹

As origens de Orfeu

Na tradição clássica, os registros acerca de Orfeu não esclarecem se esse personagem foi um homem comum – músico ou místico – que teria realmente existido (Harrison, 1908), ou se, ainda, seria um semideus ou um deus ou qualquer outro tipo de entidade no campo da mitologia.

A primeira menção feita ao nome de Orfeu de que se tem conhecimento, colhe-se no século VI a.C. feita pelo poeta Íbico, já o apresentando como ser *ilustre, célebre, renomado*, ὀνομακλυτὸς Ὀρφεῖν. Além deste poeta, há Píndaro na Pítica IV (v. 176-177) fazendo menção a Orfeu como o celebrado pai de todas as canções entoadas pela lira, εὐαινετος, Ὀρφεύς.

Só pela forma como estão atestadas as suas primeiras referências em obras literárias, pode-se comprovar a obscuridade e importância que orbita a figura do príncipe Trácio, pois não há nada além do seu nome citado e seu mito diversificado e, pelos indícios, seu nome, naqueles tempos, sobretudo, já demonstrava ser algo muito significativo e de esmero valor, como é visível nos poetas (Ribeiro, 2017, p. 82).

Orfeu é mencionado em diversas tragédias, como *As Bacantes* e *Alceste*, de Eurípedes, ou em épicos como *Os Argonautas*, de Apolônio

¹ Professor Adjunto no Departamento de Letras da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (PPGLET/UNIFAP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9052-5972>. E-mail: rara-rafaels@yahoo.com.br.

de Rodes, as *Fábulas* de Higino e a *Biblioteca* de Apolodoro. No artigo “Da Natureza Cosmopolita de Orfeu”, Antonio Donizeti Pires discute que o ciclo de narrativas clássicas de Orfeu traz o gérmen do que seria convencionalizado posteriormente como gêneros literários. Pires elenca quatro mitemas que fundamentam a narrativa mítica de Orfeu. Seriam eles: A) a busca pelo Velocino de Ouro ao lado dos Argonautas, B) casamento e morte de Eurídice, C) descida ao Hades e perda definitiva de Eurídice, D) morte por esquartejamento pelas mênades (Pires, 2016, p. 94-95). Pires elenca que, em todas essas narrativas, podemos ver o gérmen de futuros gêneros literários: Orfeu passa por narrativas épicas, trágicas, além do elemento lírico ser constituinte de sua trajetória (considerando seu contato com a lira e sua cosmovisão que prefigura o protótipo do poeta lírico) (Pires, 2016, p. 95-96).

Sua principal característica é a de deter um poder encantatório através de sua voz e do toque de sua lira. Nos mitemas contidos, sobretudo, na sua participação dos *Argonautas* e nas versões de seu mito particular, os trechos mais conhecidos e mais fortes envolvem a notória catábase de Orfeu através de sua descida ao Hades em busca da amada Eurídice, do fracasso dessa empreitada, e, por fim, sua morte pelas mãos das mênades/bassarides da Trácia – retratadas como mulheres comuns ou como bacantes, a depender da versão da história (Graf, 1986).

A influência da figura de Orfeu perpassa também a filosofia grega através do culto do orfismo. Trata-se de um conjunto de crenças e práticas religiosas que significava uma atualização dos antigos cultos dionisíacos (ou mistérios dionisíacos). De acordo com Guthrie, tratava-se de um modo de vida e de um modo ascético. Muitos hábitos, como o de se abster do consumo de carne, tinham o intuito de diferenciar o corpo (sōma) da alma (psychē) (Sandes, John, Pindar, 1937), e, nesse sentido, elencar a alma como dotada de imortalidade. Os não-iniciados no orfismo estariam condenados a reencarnar indefinidamente, enquanto os iniciados passariam a eternidade pós-morte ao lado de Orfeu e de outros heróis.

Na comunidade acadêmica, não existe um consenso sobre a existência desse culto. Inicialmente, o livro *Nekuia*, publicado por Dieterich em 1893, apresenta a descoberta do texto *Apocalipse de Pedro*, cuja datação provável seria do período helenístico. Quase cinquenta anos depois dessa repercussão inicial dos estudos pan-órficos, a obra em dois tomos de Wilamowitz/Moellendorff (1931-32) inaugurou na história dos estudos órficos um segmento de contestação dessa tradição. Mais recentemente, estudiosos do tema, como Rohde (2006) ou Dodds (2002) tem mantido uma leve descrença sobre o orfismo, geralmente grafando entre aspas expressões que se referem à questão. Afinal, o que se percebe ao ler essa tradição é que tanto os defensores da existência do orfismo quanto seus detratores céticos possuem uma argumentação sólida e diversas evidências para evidenciar seus respectivos pontos de vista.

A amplitude do arquétipo de Orfeu

Se mapearmos as inúmeras narrativas de Orfeu, tentando identificar seu papel em obras de diferentes gêneros, perceberemos que o personagem foi representado de diferentes maneiras à depender do contexto e das necessidades de cada época, o que nos leva a considerar que sua qualidade arquetípica assume um caráter um tanto quanto difuso, em decorrência justamente de sua multiplicidade. Outras figuras do panteão grego apresentam características mais evidentes e claras, como o deus Hermes, tido como um deus mensageiro, e, por isso, traz qualidades arquetípicas de mediador, comunicador e de significar uma ponte entre diferentes mundos. Hermes é conhecido como “guia das almas”, “psicopompo”, e Jung elenca como as qualidades desse deus inspiram as ideias herméticas, como a Lei da Correspondência em que tudo que está acima está abaixo, ou tudo o que está dentro está fora, e vice-versa (Jung, 1994).

No caso de Orfeu, apesar de sua faceta de cantador prevalecer, existem diversas outras leituras arquetípicas que são atribuídas a seu

nome. Se, por um lado, o personagem perde coerência, por outro isso permite que ele seja apropriado de maneiras mais diversas:

As poucas transcrições já revelam porque Pierre Brunel, em seu *Dicionário de mitos literários*, afirma que o mito de Orfeu “é um feixe de contradições”, pois multifárias são as suas representações de poeta lendário, músico, filósofo, amante dedicado, sacerdote, adivinho, fundador religioso... Pode-se acrescentar, a tal “feixe de contradições”, o fato de o mito de Orfeu, cuja história patética até hoje repercute em nossa sensibilidade, revestir-se de evidente cosmopolitismo, pois foi (é) tema e motivo de todas as artes e contínuo ponto de reflexão para a filosofia, as ciências sociais, a própria literatura (Pires, 2016, p. 93).

Através dessa constatação, percebemos que as apropriações e aclimações do mito de Orfeu na cultura brasileira são favorecidas pelo espírito difuso desse personagem, repleto de características variadas, e, por vezes, contraditórias. A associação com as artes, atribuída à Orfeu, era originalmente atributo do deus Apolo – não à toa, existem tradições, como a de Apolodoro, que apresenta uma genealogia em que Orfeu é filho de Apolo (ainda que a tradição mítica mais relevante aponte Egeu, rei da Trácia, como seu pai) (Ribeiro, 2017, p. 84). Portanto, o elo com a música (através da lira) e as artes em geral não são características arquetípicas exclusivas de Orfeu. Nos textos homéricos, é Hermes quem detém um dos primeiros registros da lira e do poder encantatório da música, o que pode ser notado no *Hino Homérico IV a Hermes*, (Ribeiro, 2017, p. 90). Além disso, Apolo é citado com sua lira em alguns versos do Canto I da *Ilíada* (Ribeiro, 2017, p. 93).

Nesse sentido, é fácil constatar, como elencou Antonio Donizeti Pires, “que o mito narrado no relato mitológico difere bastante do Orfeu feito personagem no filme de Jean Cocteau, ou no drama *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, ou no longo poema de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*” (Pires, 2016, p. 94). Citando obras próximas do nosso

corpus de estudo, percebe-se que a multiplicidade de associações feitas à figura de Orfeu possibilita que ele seja apropriado e atualizado por caminhos bem diversos dos mitos gregos (e até mesmo contraditórios entre si). Fato é que a árdua tarefa de distinguir as diferentes maneiras pelas quais Orfeu foi apropriado em diferentes culturas não caberia na presente pesquisa.

Orfeu na tradição literária luso-brasileira

Desde o século XVIII, pelo menos, podemos mapear como o mito de Orfeu tem tido releituras e desdobramentos na cultura brasileira. E não apenas no Brasil, propriamente, mas até mesmo em Portugal. Ainda que nosso foco de pesquisa contemple o caso da música brasileira, vale citar aqui brevemente a influência desse personagem (e do orfismo) no modernismo português.

Percebe-se que a figura de Orfeu está presente em praticamente todos os movimentos e períodos da literatura brasileira, até mesmo no período colonial. Cartas do jesuíta José de Anchieta, que representam alguns dos primeiros escritos do período colonial, trazem descrições que remetem à catábase órfica, o que levou Celso Vieira a pensar em Anchieta como “uma espécie de Orfeu cristão, encantador e domador de feras. Com ele o mito órfico se renova, e o que perde em helênica beleza plástica, ganha em formosura espiritual.” (Vieira, 1949, p.14).

No período barroco, o poema “A um fulano da Sylva excelente cantor, ou poeta”, de Gregório de Matos se vale das convenções do cultismo da época para erigir versos que citam Orfeu e a sua lira, além da figura de Apolo (Neves, 2019, p. 22). No período do arcadismo, a tradição neoclássica passou a dar a tônica da produção poética brasileira. O “Soneto I”, de Claudio Manoel da Costa, aborda o canto como um ato de amor e de motivos fúnebres, entoado em um típico cenário bucólico do locus amoenus tão comum na obra dos autores do período. Diversas figuras associadas à lira, como Orfeu, Anfião e Apolo, são citados pelo poeta

como imagens arquetípicas ligadas ao canto e ao poder da música. No período romântico, a influência neoclássica do período arcadista foi tida como aspecto a se evitar, mas, ainda assim, podemos perceber vestígios dessa tradição – como no poema “Hino ao Sono”, de Castro Alves, que se encerra com uma citação à lira de Orfeu (Neves, 2019, p. 26). O classicismo voltará a ser apreciado pelo parnasianismo da virada dos séculos XIX e XX, como podemos notar no poema “A Morte de Orfeu”, de Olavo Bilac (Neves, 2019, p. 27).

No século XIX, a figura de Orfeu é disseminada na cultura brasileira através de uma peça de teatro bem sucedida, ainda que controversa. Diferente das típicas leituras trágicas e densas de sua catábase, a peça *Orfeu da Roça*, adapta a saga de Orfeu em um contexto cômico, que buscava se distanciar do teatro “sério” alinhado com práticas cênicas europeias:

Com a saga mitológica de Orfeu dá-se um processo um pouco diferente, pois chega ao Brasil já parodiada. Jacques Offenbach fazia imenso sucesso em Paris com a ópera cômica *Orphée aux Enfers*, paródia da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Christoph Willibald Gluck com libreto de Ranieri de’ Calzabigi. Sete anos depois de estrear na capital francesa, a peça de Offenbach aportou no Rio de Janeiro em 1865, em montagem que ocupou o teatro Alcazar Lyrique por dois anos, com mais de trezentas récitas em francês até 1867, segundo o Jornal do Commercio. Em 1868 foi a vez de Francisco Corrêa Vasques, ator cômico, estrear *Orfeu na Roça*, de sua autoria, uma paródia da paródia, que obteve enorme sucesso ao transformar as personagens de Offenbach em figuras do universo rural brasileiro (Metzler, 2015, p. 90).

Na virada do século XIX para o XX, a figura de Orfeu foi apropriada pelo movimento modernista então em voga na época. Em Portugal, autores como Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro foram lançados pela revista *Orpheu* em 1915, mas Pessoa fez questão de designar o epíteto como nome do movimento literário por trás

da publicação (Gazzinelli, 2021, p. 288), nomeando-o como “geração de Orfeu”. Para Pessoa, o culto do orfismo teria inspirado uma perspectiva da poesia como uma espécie de prática iniciática capaz de desvelar mistérios através de formulações alegóricas (Gazzinelli, 2021, p. 289). Além de um poema dedicado à Orfeu, Pessoa recorreu bastante ao mito de Orfeu em diversos poemas de sua obra – sejam os assinados por si mesmos ou por seus pseudônimos.

No Brasil, o modernismo emergente nas primeiras décadas do século XX elaboravam um projeto estético e ideológico que visava, antes de mais nada, atualizar nosso caldo cultural com as ideias e inspirações por trás das vanguardas europeias tão em voga no velho mundo. Em países como França, Itália e Alemanha, isso consistia, em linhas gerais, na costura de elementos do passado e do futuro de suas respectivas culturas. Assim, o primitivismo de expressões arcaicas desses países (e de outras regiões, como das produções tribais de diversos países africanos) eram tão relevantes para esse projeto vanguardista quanto a projeção de um futuro tecnológico e industrial pujante e sofisticado. Nesse sentido, era importante romper com convenções artísticas que marcaram a tradição de séculos anteriores, calcada em uma legitimação vinculada ao legado greco-romano do classicismo e neoclassicismo. No Brasil, o traço arcaico abraçado pelos modernistas buscou integrar as contribuições indígenas e afro-brasileiras, que eram tão parte do projeto de um novo país quanto o impulso industrial que tinha na dinâmica do estado de São Paulo sua maior cristalização.

Apesar de todas essas características, a figura de Orfeu permaneceu como um elemento sub-reptício ainda pulsante nas expressões que seguiram ao modernismo. Podemos notar que esse mito inspirou poemas de autores ligados à segunda geração modernista, como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Mário Quintana e Vinicius de Moraes (Neves, 2019). Mas talvez a obra mais ambiciosa que remeta ao mito grego/trácio seja *A Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, publicada em 1952. Trata-se de um longo poema cujo sentido

se mostra um tanto obscuro e difuso, evocando um lirismo que lembra a maneira pela qual Fernando Pessoa quis lidar com a influência dos cultos órficos – utilizando a linguagem poética através de um elã de mistério e de símbolos cifrados. O espaço simbólico cunhado pelo poeta envolve uma ilha tropical utópica, que possivelmente remete ao destino final de Orfeu, cujo corpo despedaçado e sua lira foram enterrados na Ilha de Lesbos.

Permanência do clássico na contemporaneidade

No início do século XX, ao analisar duas pinturas antigas que trazem representações da morte de Orfeu, o historiador Aby Warburg menciona como diversas expressões “emotivas” da antiguidade migraram para a modernidade, justamente por seu potencial de fornecer dados poéticos ainda relevantes para as pessoas do seu tempo presente:

A gravura e o desenho apontam para o zelo com o qual, já na segunda metade do século XV, os artistas italianos procuravam nos tesouros formais da Antiguidade redescobertos modelos tanto para a mímica pateticamente intensificada como para a serenidade clássica idealizante. (Warburg, 2013, p. 435)

Warburg está comparando duas versões de *A Morte de Orfeu* – uma de autor desconhecido e outra do pintor alemão Albrecht Dürer. Esse exercício comparativo de imagens é o cerne de seu ambicioso projeto *Atlas Mnemosyne*, que buscava aproximar conteúdos imagéticos na busca de uma afinidade capaz de despertar interpretações profundas na memória cultural, com possibilidades de leituras mais poéticas e imprevisíveis da matéria prima histórica.

Um dos mais importantes conceitos de Warburg é o de *pathosformel*, que pode ser entendido como “fórmulas afetivas”, e envolve a permanência e atualização de motivos clássicos no mundo moderno. Essa noção dialoga com diversos conceitos do psicanalista Carl Jung, como

o de arquétipo ou o de inconsciente coletivo. Para Daniela Sacco, o que pode ser notado como elemento comum na obra de Jung e Warburg seria o objetivo final de traçar teorias e metodologias envolvendo a pesquisa da memória cultural. Ambos foram influenciados por nomes como Jacob Burckhardt e seu conceito de “imagem primordial” (Sacco, 2014). Vale mencionar que Jung e Warburg foram contemporâneos de Richard Semon, o criador do conceito de *mneme*, que trata da dimensão *social* de um engrama – a menor unidade de memória impregnada no ser humano, de acordo com Semon, citado por Jung (1982). O que Warburg (e também Jung) encontrou na obra de Semon é que

memórias coletivas são gravadas nos indivíduos de forma semelhante como ocorre com os elementos da memória individual. No texto que explica sua obra final, o “Atlas de imagens mnemosine”, que ele deixou inacabado ao morrer em 1929, Warburg dizia que a criação artística “se vale da massa hereditária mnémica [sic] inalienável [...] para formar o estilo da obra de arte” (Serva, 2019).

Os conceitos de Jung e Warburg nos ajudam a entender como a figura de Orfeu continua influenciando obras de arte e processos culturais em um período histórico onde, teoricamente, havia um princípio de se romper com a sensibilidade artística pré-industrial, onde a influência neoclássica pautava a produção e a fruição das obras de arte, conformadas em uma perspectiva burguesa e elitista de circulação.

Orfeu na expressão musical brasileira

Uma das primeiras menções ao nome de Orfeu na música brasileira moderna veio através da implantação do canto orfeônico como projeto adotado em escolas de todo o país. Tendo o compositor Heitor Villa-Lobos como principal apoiador, essa modalidade de canto foi implementada no Brasil através do Decreto nº 19.890 assinado pelo Presidente Getúlio Vargas em abril de 1932, e veio a se tornar o maior

movimento pedagógico musical da educação brasileira (Monti, 2009, p. 79). Essa modalidade surge em países europeus como França e Alemanha no início do séc. XIX, como uma prática de coros litúrgicos dessas regiões. A nomenclatura *Orphéon* surge em 1833 pelo professor de canto Bouquillon-Willhem, e se relacionava com a intenção de se propor uma atividade que unisse a atenção e o afeto dos alunos – elementos esses que dialogavam com os aspectos arquetípicos da figura de Orfeu, e sua lira sedutora capaz de prender a atenção e o afeto de todos a seu redor (Monti, 2009, p. 79-80).

Pouco mais de duas décadas após o decreto de Vargas, Orfeu será o inspirador de uma das parcerias musicais mais revolucionárias da canção brasileira. Em 25 de setembro de 1956, no Rio de Janeiro, estreava a peça *Orfeu da Conceição*, escrita pelo diplomata e poeta Vinicius de Moraes e musicada pelo compositor e pianista Tom Jobim. Tom e Vinicius, na verdade, dispensam apresentações, mas quem se atentar à data da peça irá notar algo importante: essa peça marcou o início da parceria que renderia grandes clássicos da MPB, como Garota de Ipanema e Eu Sei que Vou te Amar, dentre tantos outros sucessos. Considerando que, ao lado de João Gilberto, Tom e Vinicius seriam alguns dos pais da bossa nova – um dos mais importantes estilos musicais da tradição da canção popular brasileira, com um alcance expressivo mundial – temos a dimensão da importância histórica dessa peça.

(...) O encontro entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes dá-se precisamente em 1956, quando o poeta decide adaptar um texto teatral a uma peça musical, em que a história da mitologia grega é transposta para o universo das favelas do Rio Janeiro. Ao procurar um músico disposto a embarcar na sua peculiar visão e que assumisse a composição dos temas, Vinicius cruzou-se então com Jobim, encetando a primeira de muitas colaborações de uma dupla que revolucionou a Música Popular Brasileira. “Essa coisa de juntar África e Grécia com o Brasil”, afirma Wisnik, “é um conjunto muito forte na cultura brasileira. A relação de tragédia gre-

ga e Carnaval e favela e samba, de música com poesia, são coisas muito presentes no Brasil”. Nessa transplantação a dois de Orfeu para o Brasil, defendem, pode encontrar-se o movimento impulsionador do nascimento da bossa nova. (Frota, 2014)

Outro marco importante de *Orfeu da Conceição* é o fato de praticamente inaugurar a temática da favela no teatro brasileiro. Basicamente, a peça tenta reproduzir o mito grego de Orfeu no contexto das favelas brasileiras da primeira metade do século XX. Os nomes de personagens são mantidos, assim como boa parte dos episódios e mitemas da narrativa grega, incluindo as sequências do enredo e o caráter trágico da catástrofe órfica. O elemento novo nessa adaptação envolve a ambientação nas favelas brasileiras e os detalhes decorrentes desse fato.

O Orfeu da peça teatral é sambista, toca violão em vez da lira. Seus pais são Apolo e Clio, e a família mora em uma maloca no Rio de Janeiro. Orfeu se apaixona por Eurídice ao mesmo tempo em que Aristeu, um dos seus vizinhos no morro, também se encanta pela jovem. Mira de Tal, que foi amante de Orfeu no passado, agora influencia Aristeu a matar Eurídice com um punhal, plano este que acaba por se consumir. Deprimido com o acontecimento, Orfeu desce do morro direto para o clube “Majors do Inferno”, e acaba se encontrando com o casal de reis-momo Plutão e Proserpina. Por fim, o protagonista retorna ao morro, e, deprimido, acaba assassinado por várias prostitutas indignadas com sua indiferença a elas (Oliveira, 2012, págs. 143, 144).

Na biografia de Vinicius de Moraes escrita por José Castello, percebemos que o nascimento dessa peça remete a quase quinze anos antes da sua estreia:

A peça só chegou ao palco do Municipal em 1956 mas vejamos Castello lembrando o nascimento dela em 1942:

“A ideia surge durante a visita que Vinicius de Moraes faz com o escritor Waldo Frank à favela da Praia do Pinto, em 42. Maravilhado com o ritmo, a dança enfeitada e a sensualidade

dos negros favelados, Frank faz um comentário desprezioso de que Vinicius não mais se esquecerá. ‘Eles parecem gregos’, diz. ‘Gregos antes da cultura grega’ “.

Numa noite, mal encerrada a leitura da lenda de Orfeu, o poeta se põe a escrever freneticamente, inspirado por uma batucada que vinha do morro do Cavalão, ao pé do qual ficava a casa do arquiteto e desenhista Carlos Leão, amigo que visitava. (Callado, 1995)

Demonstramos acima como *Orfeu da Conceição* traz consigo inúmeros méritos históricos, que, vale mencionar, não são os únicos: em sua encenação original de 1956, os cenários foram desenvolvidos por Oscar Niemeyer, e teve alguns dos cartazes de divulgação desenhados por Di Cavalcanti (Callado, 1995). Apesar disso, a peça também traz consigo diversos problemas e inconsistências. A mais marcante dela envolve a supressão da catábase de Orfeu em sua descida ao inferno: sua jornada agônica que comove todo o Hades, a oportunidade de ter Eurídice novamente viva, e, por fim, a perda definitiva da amada ao olhar para trás. Nada disso aparece em *Orfeu da Conceição*. A descida de Orfeu ao clube “Maiores do Inferno” não significa nada além de uma reclamação ébria e vazia de significado.

Outro aspecto caro ao mito grego que está ausente na peça brasileira envolve o papel da visão como algo sagrado para os gregos. Martin Jay esclarece que a visão era um sentido considerado pelos gregos como sendo capaz de abarcar um campo amplificado de percepção, com o potencial de elevar as essências fixas acima das aparências efêmeras (Jay. In: Ferreira, 2007, p. 20). Ermelinda Maria Araújo Ferreira complementa relacionando como a profanação da visão integra os mitos de Orfeu (na sua visão de Eurídice), Narciso (que contraria Tirésias ao se ver refletido no lago), e Medusa (com sua maldição de petrificar qualquer um que a olhasse) (Ferreira, 2007, p. 20). Se Orfeu profana a visão do outro (profanação objetiva) e Narciso profana a visão de si mesmo (profanação subjetiva). Medusa, por sua vez, condena todos aqueles que a observam.

No mito original, Orfeu é o autor da ação que muda os rumos da narrativa, quando olha para Eurídice. Entretanto, em *Orfeu da Conceição*, quem movimentava todos os eventos da história é uma personagem criada por Vinícius e que nem consta nas narrativas órficas antigas: a amante Mira de Tal. Além de tais distorções e lacunas, temos também aspectos contraditórios na peça, como quando as prostitutas matam Orfeu. No início do terceiro ato, os próprios moradores da favela chegam a afirmar que a paz não existia naquele lugar sem o toque do violão de Orfeu (Moraes, 2013). Ou seja, mesmo ansiando pela paz que o personagem trazia, eles acabam por matá-lo.

No mito grego, a característica mais marcante de Orfeu era a de unir aspectos apolíneos e dionisíacos. Se muitas versões da história elencam Orfeu como sendo filho de Apolo, há também aqueles que pensam em Orfeu como uma reencarnação ou descendência de Dionísio, e nos cultos órficos como um desdobramento dos antigos cultos à Dionísio (Henrichs, 2003, p. 213-216). Ao mesmo tempo em que Orfeu elabora, com a lira, uma continuidade do ideal apolíneo, e desenvolve isso também através do casamento com Eurídice, Orfeu é capaz de estender sua lira e sua arte do efebo para interagir com as mênades da Trácia – bacantes ligadas aos ritos dionisíacos. Em *Orfeu da Conceição*, quem atua para desestabilizar esse duplo vínculo de Orfeu é Mira de Tal. O elemento dionisíaco não fica restrito às prostitutas, mas também ao universo carnavalesco, mas, ao estabelecer contato com os reis-momos do carnaval, Orfeu não se vale de sua lira e nem de sua influência, apenas manifesta sua impotência diante dos acontecimentos.

Se, no mito original, as dimensões apolínea e dionisíaca são apresentadas como forças igualmente relevantes, em *Orfeu da Conceição* existe, para além do descompasso de influências, um julgamento moral que perpassa o aspecto dionisíaco. A começar pelos diálogos europeizados da peça, totalmente dissonantes com os modos de fala das favelas brasileiras. Na época, o crítico Sábato Magaldi afirmou que, diferente do filme adaptado da peça, na versão original teatral percebia-se que

“a história se sobrecarrega para o palco num diálogo pouco cênico e as evasões líricas não se resolvem em dramaticidade” (Magaldi. In: Oliveira, 2012, p. 144). Trata-se de um dado difícil de se relevar, considerando que, em 1956, toda a influência da prosódia popular já tinha sido absorvida e amadurecida por diversos autores, sobretudo através da primeira e segunda gerações do modernismo brasileiro, através de tantas obras em poesia e prosa que visavam assinalar o caráter poético das manifestações linguísticas extraoficiais.

Outro problema envolve o fato de que Vinicius inverte o caráter mágico da catábase órfica. Se, no mito original, Orfeu se desloca do mundo real para um subterrâneo mágico, em *Orfeu da Conceição* é o espaço da favela que Vinicius opta por romantizar e atribuir aspectos de beleza e encanto diferenciados. Marina de Oliveira destaca, por exemplo, o uso da expressão “bruxuleiam lamparinas” em uma das cenas, se valendo de uma forma poética para aludir à ausência de luz elétrica nas casas do morro (Oliveira, 2012, p. 45). Se, nas cenas de Orfeu no clube “Majors do Inferno”, percebemos uma ausência de situações e descrições minimamente fantásticas, o texto de Vinicius nas cenas do morro pode ser interpretado como uma verdadeira glamorização do espaço da favela. Marina Oliveira destaca outros problemas, como a recorrência da palavra “negro” como adjetivo de conotação negativa (constantemente usado na peça), ou o contraste entre os acordes calmos e ordeiros de Orfeu em contraponto às batucadas dos negros associadas ao caos e à confusão (Oliveira, 2012, p. 148).

A peça inspiraria um filme chamado *Orfeu do Carnaval* (ou *Orfeu Negro*), dirigido pelo francês Marcel Camus. Apesar de ter vencido Palma de Ouro em Cannes e até ganhar um Oscar de melhor filme estrangeiro, a obra foi amplamente criticada por brasileiros e por quem conhecia o Brasil. Antonio Callado diz que nem mesmo Vinicius de Moraes gostou do filme. E cita uma crítica feita por Jean-Luc Godard nos “Cahiers du Cinéma” em julho de 1959: “Marcel Camus, sem dinheiro, esperando um cheque de Sacha Gordiner para acabar seu filme, teve

todo o tempo do mundo para passear a pé pela cidade prodigiosa que é o Rio (...). Já me encontrei exatamente na mesma situação e me decepção de não ver nada do Rio no ‘Orfeu’” (Callado, 1995). Recepção melhor tiveram o filme *Orfeu*, dirigido por Caca Diegues em 1999, que ignorava a obra adaptada de Camus e focava na peça original de Vinicius de Moraes (Mautner, 1999); além de uma adaptação musical batizada de *Orfeu Negro* encenada na Broadway em 2014 (Riedel, 2020).

Uma adaptação musical mais bem sucedida foi a composição “Invenção de Orfeu”, um samba-enredo composto por Rodolpho de Souza, Paulo Brazão e Irany, e gravado magistralmente por Martinho da Vila no disco *Rosa do Povo*, de 1976. Foi nesse ano que a Escola de Samba Vila Isabel desfilou no Carnaval com esse tema. Uma audição desse trabalho mostra que, para além da já conhecida habilidade de Martinho da Vila com o ritmo do partido alto, houve um esforço do artista em aproximar a parte lírica das composições do universo literário brasileiro. Conhecido como um modernizador do samba, seu disco de 1976 traz acenos para Carlos Drummond de Andrade (na faixa-título), Vinicius de Moraes (“Não tenha medo, amigo”), dissertou sobre a escrita de poesia na faixa “Piquenique”, e, em “Invenção de Orfeu”, homenageou o enredo da obra de Jorge de Lima (Ferreira, 2020).

Orfeu na música contemporânea brasileira

Apesar da impossibilidade de conseguir mapear todo o contingente de produções musicais modernas que citam Orfeu (direta ou indiretamente), percebemos que, no cenário da música popular brasileira contemporânea, é possível encontrar ricas representações de imagens arquetípicas do mito. No âmbito da poesia contemporânea, por exemplo, podemos ver a figura de Orfeu trabalhada em obras recentes de Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006), Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006) ou Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009) (Pires, 2013, p. 48). Aqui, nos deteremos mais

detalhadamente em duas produções musicais que também se ancoram em Orfeu e sua narrativa.

Em 2011, estreia na cidade de São Paulo a peça *Orfeu Mestiço*, dirigida pela argentina Claudia Schapira, que define sua obra como uma “hip-hópera” (agregando as modalidades cênicas do teatro, da ópera, e do gênero musical hip-hop) (Schapira. In: Martins, 2012, p. 181-184). A história se passa no Brasil, no período da ditadura militar, e é construída a partir de inúmeras vozes – ou depoimentos, como destaca Schapira em entrevista, ao mencionar o papel do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, do qual é presidente e fundadora (Schapira. In: Martins, 2012, p. 183). Nesse sentido, o conceito de “hip-hópera” é essencialmente mestiço, buscando não apenas uma pluralidade de representações (pensando na formação do povo brasileiro), mas também da “autorrepresentação”, no sentido de trazer pessoas capazes de representar os espaços e classes sociais em que vivem, ou pelos quais transitam, para o bem e para o mal.

A ousadia de *Orfeu Mestiço* vai além do enredo e de seu conceito, mas agrega também uma mistura de elementos da cultura tradicional brasileira (como os ritmos da pajelança e das giras do congás) com diversos recursos tecnológicos. Há a presença de músicos tocando ao vivo, interagindo com um DJ e um MC (mestre de cerimônias) que atua como uma espécie de corifeu (ou griot-corifeu, como esclarece a diretora) (Schapira. In: Martins, 2012, p. 186). Além disso, a dramaturgia de *Orfeu Mestiço* aproveitou a ambientação no período da ditadura militar para representar também momentos históricos da música brasileira no que tange a seu amadurecimento estético e midiático, como a era dos festivais:

O libreto de *Orfeu* acabou por ser sediado em um determinado momento histórico brasileiro, considerado também um dos mais fortes da produção musical. Assim, o libreto que conta a história de Orfeu em três planos, em uma outra camada ainda, descreve a trajetória da música popular brasileira imbuída de sua pluralidade

de. A música conta o Orfeu, enquanto o tempo histórico do Orfeu coloca a música como protagonista de um tempo. Foi este jogo que elucidamos de cara entre dramaturgia e direção musical. E isso se tornou alicerce de toda a encenação. Creio que a cena que mais revela esse jogo é a cena do festival. A música conta a história da peça, enquanto a atriz-MC mimetiza um cantor da época dos festivais; toda a construção musical é alinhavada por samples de temas-bordões dos festivais; a cena se conta e se canta a si mesma enquanto canta revelando a narrativa. (link cena do festival - 00:26:21 até 00:29:57) De outra maneira completamente diferente, mas buscando coisas parecidas, as escolas de samba e seus enredos, os blocos de rua e seus motes esboçam manifestações semelhantes. (Schapira. In: Martins, 2012, p. 190)

O que se depreende da peça *Orfeu Mestiço* envolve nem tanto uma referência ao mito grego, mas uma apropriação da figura de Orfeu como uma espécie de moldura que permita investigar, no plano estético, questões profundas da sociedade brasileira. Um intuito semelhante pode ser notado no disco *Mal dos Trópicos (queda e ascensão de Orfeu da Consolação)*, de Thiago Pethit, lançado em 2019. A partir da figura de Orfeu, Pethit visa construir uma narrativa sobre o Brasil (ou sobre sua relação com o espaço sócio-político brasileiro). Nas nove canções do álbum, as referências ao mito grego vão muito além de uma menção fugaz, mas, ainda assim, não se detêm minimamente na tentativa de se reportar ao enredo de quaisquer versões de Orfeu datadas do período helênico.

A menção à um “Orfeu da Consolação” no título da obra não remete tanto à peça de Vinicius de Moraes, mas ao bairro paulista da Consolação, região citada na canção *Orfeu*, de Pethit, como reduto de inúmeros bares gays. Da mesma forma, são citados outros marcos urbanos de São Paulo, como o Edifício Copan e a Praça da República, deixando claro que o *locus* desse Orfeu redivivo é a grande metrópole brasileira. Na faixa-título do trabalho, a letrista Liana Padilha se inspira em um manifesto do poeta Roberto Piva intitulado *Diário Estroboscópico de*

um *Pirata Solar (Fragmentos Anárquicos)*. Ao longo do álbum de Pethit, percebe-se uma exacerbação do caráter dionisiaco por trás da figura de Orfeu – uma das inúmeras possibilidades afetivas (ou *pathosformel*, “fórmulas afetivas”, de Aby Warburg) que o mito apresenta.

Ao longo desse artigo, buscamos discutir como o mito de Orfeu tem inspirado expressões da música popular brasileira ao longo de mais de um século. Seja pela reverência ao mito ou pela apropriação de elementos mais esparsos de sua narrativa, o que podemos notar é que Orfeu é certamente um dos patronos míticos dessa nação tão intrinsecamente musical.

Referências

CALLADO, Antonio. Orfeu tirou Tom do piano e Vinicius do país. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustrada. Edição de 30 de setembro de 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/30/ilustrada/22.html>. Acessado em 05 de junho de 2024.

DIETERICH, Albrecht. **Nekyia: beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse**. Leipzig: Teubner, 1893.

DODDS, Eric Robertson. **Os Gregos e o Irracional**. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

FERREIRA, Mauro. Discos para descobrir em casa – ‘Rosa do povo’, Martinho da Vila, 1976. In: *G1*. Matéria publicada em 30 de abril de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/04/30/discos-para-descobrir-em-casa-rosa-do-povo-martinho-da-vila-1976.ghtml>. Acessado em 05 de junho de 2024.

FROTA, Gonçalo. Como o mito de Orfeu fundou a bossa nova. **Publico**. Matéria publicada em 10 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/06/10/culturaipilon/noticia/como-o-mito-de-orfeu-fundou-a-bossa-nova-1639305>. Acessado em 05 de junho de 2024.

GAZZINELLI, Gabriela Guimarães. Orfeu em Pessoa: uma leitura órfica da poesia de Fernando Pessoa. **Revista Perspectiva Filosófica**, Vol. 48, n. 2. Recife: UFPE, 2021.

GRAF, F. Orpheus: a poet among men. In: BREMMER, J. (ed.). **Interpretations of Greek Mythology**. London; Sydney: Routledge, 1986. p. 80–106.

HARRISON, J. E. **Prolegomena to the Study of Greek Religion**. 2 ed. London: Cambridge University Press, 1908.

HENRICHS, A. “Hieroi Logoi” and ‘Hierai Bibloi’: The (Un) Written Margins of the Sacred in Ancient Greece”. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 101. Harvard, 2003.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente** (Obras completas, Vol. VII/2). Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

JUNG, C. G. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MARTINS, Marcos Bulhões. A dramaturgia e a encenação em *Orfeu Mestiço*. Entrevista com Claudia Schapira realizada por Marcos Bulhões Martins. **Revista Sala Preta**, Dossiê Espetáculo, Vol.12, n.1. São Paulo: PPGAC/USP, 2012.

MAUTNER, Jorge. Filme confirma mito, diz Caetano Veloso. **Caderno Ilustrada**, Folha de São Paulo. Edição de 23 de abril de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq23049921.htm>. Acessado em 05 de junho de 2024.

METZLER, Marta. Espelho Falso: a paródia na formação do teatro brasileiro. **Revista Sala Preta**, Vol. 15, n. 1. São Paulo: PPGAC/USP, 2015.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais do trabalho na era Vargas. **Teias**, ano 9, nº 18. Rio de Janeiro: julho/dezembro de 2008.

NEVES, Mauricélia Ferreiras das. **Imagens de Orfeu na Poesia de Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, 2019.

PIRES, Antonio Donizeti. Da natureza cosmopolita de Orfeu. In: CORNELLI, Gabriele. FIALHO, Maria do Céu. LEÃO, Delfim. **Cosmópolis: mobilidades culturais às origens do pensamento antigo**. Coimbra University Press/Annablume, 2016.

PIRES, Antonio Donizeti. Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente. **Revista Contexto**, n. 23. Vitória: UFES, 2013.

RIBEIRO, Prisciane Pinto Fabrício. **Orfeu: o arquétipo de um herói atípico**. 2017. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal da Paraíba.

RIEDEL, Michael. Antônio Carlos Jobim's music finally coming to Broadway. In: **NYPost**. Edição de 13 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://nypost.com/2020/02/13/antonio-carlos-jobims-music-finally-coming-to-broadway/>. Acessado em 05 de junho de 2024.

ROHDE, E. **Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos**. Introducción de Hans Eckstein, traducción de Wenceslao Roces. Mexico, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

SACCO, Daniela. The Braided Weave of Mnemosyne: Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman. **La rivista di engramma**, Vol. 113-115. Veneza: Associazione culturale Engramma, 2014.

SANDYS, JOHN, PINDAR. **The Odes of Pindar including the Principal Fragments**. Cambridge, MA: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd, 1937.

SERVA, L. (2019). A imagem como veículo de traumas: por que fotografias ou vídeos de cenas de guerra provocam estresse pós-traumático em pessoas distantes dos locais onde ocorrem?. In: **Self - Revista Do Instituto Junguiano De São Paulo**, 4(1). São Paulo, 2019.

VIEIRA, Celso. **Anchieta**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. V. **Der glaube der Hellenen**. Band 2. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1931-1932.

As mulheres, o medo e a morte em contos de autoria feminina (séc. XIX)

Laísa Marra¹

Considerações iniciais: *mulher e morte*

Todas podemos concordar, com ajuda de dados bastante conhecidos, que o feminicídio é evento relativamente comum. É inclusive um desfecho que se coloca no horizonte de expectativa de muitos relacionamentos amorosos heterossexuais. Tema recorrente da cultura de massa, *thrillers* policiais e o subgênero conhecido como *true crime* narram nos mais diversos formatos (romance, filme, série, podcast etc.) incontáveis histórias em que o corpo morto de uma mulher é um enigma que se deve começar a investigar a partir do companheiro sexual – *it's always the husband*², como diz em algum momento Helen Molesworth, a apresentadora do podcast *Death of an artist* (2023), sobre a vida e a morte da artista cubana Ana Mendieta, então casada com o célebre escultor Carl Andre, acusado do seu assassinato.

Ainda assim, quando pensamos na morte de mulheres na literatura canônica, e principalmente quando as inserimos na chave do amor, uma das imagens mais emblemáticas é a de *Ofélia*, de Hamlet, imagem lírica na medida em que uniria a pureza da virgem eterna ao mistério da natureza – a água, a morte. Trezentos anos depois de Shakespeare, vemos essa construção ecoando em Edgar Allan Poe, para quem “a

¹ Pesquisadora de pós-doutorado (IEL/Unicamp). Bolsista PPPD/Unicamp. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8609-3401> E-mail: laisamarra@gmail.com

² Essa premissa pode ou não ser confirmada durante a narrativa, mas a prerrogativa com a qual elas dialogam é a de que, estatisticamente, é mais provável que o culpado do assassinato (ou tentativa de assassinato) de uma mulher seja um parceiro sexual.

morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor” (1987, p. 82). Via de regra, fica a impressão de que a realidade sanguinária e até banal do feminicídio é muitas vezes, na literatura canônica, substituída pelo recorrência do suicídio feminino (com um tratamento sublime, como o mencionado, em *Hamlet*, ou ao gosto realista, como em *Madame Bovary* e *Ana Kariênina*); ou pela abstração tipicamente romântica do *morrer de amor*, que é um tratamento literário da morte feminina no qual a mulher, privada do amor, definha como se estivesse privada de nutrientes básicos, como no caso da personagem Iracema, de José de Alencar, por exemplo.

Se, por um lado, essas são as formas mais icônicas de morte na literatura canonizada; por outro lado, não faltam encenações, principalmente nos planos secundários ou em obras tidas como secundárias, de feminicídios, desde os mais óbvios, e que serão aqui analisados, aos mais sutis, como sugere a fórmula romântica do *morrer de desgosto* – correlata ao *morrer de amor* ao codificar um tipo de morte relacionada ao gênero feminino, porém, nesse caso, indicando a ação simbolicamente funesta que uma figura masculina, geralmente o marido, desempenha no ambiente doméstico (o caso das mães dos protagonistas de *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, é ilustrativo). Morrendo de amor ou de desgosto/opressão, não é incomum na literatura que a morte de personagens femininas seja narrada como evento ocorrido em decorrência da própria *fragilidade natural* das mulheres.

Nesse ponto cabe apresentar o corpus com o qual trabalho e a definição de feminicídio, um termo que nomeia a relação que propus em meu título entre mulher, medo e morte. Atendendo a demandas históricas de movimentos feministas, baseadas em dados alarmantes, como os apresentados no *Mapa da Violência* de 2015 (Waiselfisz, 2015), o Código Penal brasileiro inseriu, naquele ano, o feminicídio no rol dos crimes hediondos, definindo-o como crime “contra a mulher por razões

da condição de sexo feminino”, e considerando-se que “há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher”. (Brasil, 2015). Os contos *Eroteida*, *Gregorina*, e *As rosas* tematizam esse tipo de crime, embora à época, não houvesse uma palavra para descrevê-lo. E justamente essa distância, entre o caráter doméstico e ordinário do crime, então pertencente à esfera privada, e a impossibilidade de caracterizá-lo objetivamente (e conseqüentemente, de discutí-lo na esfera pública), é o que proponho investigar nessas narrativas do século XIX.

Antes, cabe esclarecer que entendo as noções de esfera pública e privada a partir do confronto entre a teorização de Habermas (2014), preocupado com o aspecto histórico e normativo do conceito de “esfera pública”, e as críticas trazidas por Nancy Fraser (1990, 2002), entre outras autoras feministas, ao desenho habermasiano, considerado pouco efetivo para lidar com problemas estruturais das democracias existentes. Em outra publicação tive oportunidade de aprofundar nessas questões, mas é preciso resumir que, dentre as críticas de Fraser (1990) a Habermas, destaca-se a oposição que ela faz à rígida separação entre esfera pública e privada, uma vez que:

Coincidente com essa separação das esferas está a distinção de gênero. Segundo Jean Franco (1992), historicamente atribuíram-se, por um lado, a racionalidade, a escrita objetiva e a vida pública ao gênero masculino; por outro lado, o gênero feminino foi associado à sensibilidade, à oralidade, à escrita confessional e à privacidade do lar. O esforço de Fraser (1990), assim com o de Franco (1992), está, portanto, em desestabilizar a rigidez dessa distinção. Afinal, como precisar a priori o que é de interesse comum? O sexo deveria mesmo estar totalmente restrito à esfera privada? [...] no caso da violência doméstica (FRASER, 1990), notamos a necessidade de grupos minoritários exporem na esfera pública assuntos tidos como privados (por acontecerem dentro do espaço doméstico) e de, além disso, motivarem debates

que, de início, não ganhavam interlocutores variados. (Marra, 2019, p. 216)

Para Fraser (1990), uma vez que as diferenças individuais não podem ser suspensas, seria mais eficaz idealizar que elas fossem debatidas publicamente, confrontadas e que fossem desconstruídas as bases das hierarquias sociais para que, então, chegássemos a um debate honesto sobre os interesses comuns de uma comunidade. Como os contos analisados abaixo provocam-nos a refletir, uma das ferramentas de manutenção das violências de gênero foi justamente a reclusão de determinados assuntos ao espaço íntimo, impossibilitando até mesmo a criação de um vocabulário que desse conta dessas violências em termos coletivos e políticos.

Raimunda Torres y Quiroga

Eroteida (de 1884) e *Gregorina* (de 1882) são de autoria da escritora argentina Raimunda Torres y Quiroga, que publicou entre os anos 1875 e 1885 utilizando-se de diversos pseudônimos, entre os quais o mais conhecido foi Matilde Elena Wuili. A obra completa da autora começou a ser recuperada em 2002, a partir de pesquisas do professor Carlos Abraham (2014), e tem sido recentemente reeditada na Argentina, porém o único texto traduzido para o português é o conto *Eroteida*, feita por Daniele Zaratín em 2023 (Quiroga, 2023). Esse conto narra a história de como e por que o narrador matou a Eroteida que dá título ao texto. Inicialmente, esse relato em primeira pessoa é justificado como motivado pelo remorso e pela indiferença das pessoas: “Por que não relevar ao vulgo indiferente o meu crime?” (Quiroga, 2023, p. 378). Daí passamos à caracterização de Eroteida como uma mulher misteriosa, de extraordinária beleza e inteligência. Já o narrador se apresenta como um pintor que tenta em vão capturar a imagem completa dela em uma tela. O fracasso se deve à impossibilidade de apreender na pintura a

interioridade de Eroteida: “O que havia no fundo de sua escura pupila? O que no raio de sua córnea? Eu não sabia.” (2023, p. 379). Essa situação inicial é modificada, ou antes acirrada, na noite em que o narrador vê Eroteida debruçada sobre um livro, que, ao espiar, ele percebe ser não de Álgebra, como supunha, mas de Magia. Assustado, ele vê Eroteida como um “horrível espectro”, e esse evento faz com que ele comece a ter “ódio profundo” da sua então amada (2023, p. 380).

Uma tarde em que discutiam questões filosóficas e Eroteida mostrava superioridade intelectual, o narrador sente-se “vencido” e a estrangula. Apesar de narrar esse ato como algo irracional, fora do comum – “**não sei** se foi o demônio da Fatalidade ou o gênio do Crime (talvez os dois)”; “uma nuvem de sangue **escureceu minha vista [...]**” (2023, p. 380, grifo nosso) –, o narrador não demonstra remorso ou mesmo surpresa de ter estrangulado uma pessoa. Pelo contrário, ele a enterra em sua propriedade e dorme aliviado: “Enterrei o cadáver no fundo do jardim e me deitei tranquilo, pensando nos dias de felicidade que me aguardavam, livre como estava da aborrecida presença de Eroteida” (2023, p. 381). O abalo da calma doméstica vem, ao final do conto, com a aparição do fantasma de Eroteida, que obriga o assassino a olhar as marcas do crime:

Ela, que ainda ostentava em sua garganta as marcas dos meus dedos e fixava nas minhas, suas pupilas sem brilho e sem expressão; Desde então, nessa mesma hora, eu a sinto se aproximando e vejo seus olhos, seus magníficos olhos, mas encobertos pelas sombras da morte.

Ela se vai, mas o reflexo de suas pupilas fica, fica para alumbrar minha mente criminosa. (2023, p. 381).

Opondo-se à ideia de remorso como motivação subjetiva da fala do narrador, o texto apresenta-nos um fantasma que persegue seu assassino. Emblema da busca de justiça, visibilidade e direito de memória, o fantasma é uma figura literária das mais ambivalentes. O fantasma é

um problema de linguagem, é uma figura afásica com algo importante a dizer e que não encontra quem possa ouvir. O fantasma é o morto que aparece, que se faz notar fisicamente, porém sua corporeidade é deficitária, amorfa, de uma transparência que beira a invisibilidade. Sua falta de poder real é precariamente compensada pelo poder sobrenatural de habitar a fronteira entre os vivos e os mortos.

No começo de seu relato, justificando-o, o narrador afirma o seguinte sobre Eroteida: “Morreu! Posso repetir bem alto, porque ela não existe e ninguém se atreverá a dizer: aí está o assassino! Escutem a confissão do réu sentenciado por sua própria consciência a um suplício sem nome, sem nome na terra” (2023, p. 379). Dada a atmosfera fantástica e gótica do texto, esse trecho poderia fazer-nos conjecturar se, de fato, Eroteida existiu enquanto mulher ou se foi uma criação do artista. A possibilidade dessa leitura se deve ao fato de que não há ninguém que se atreva a chamar o narrador de assassino; ainda segundo ele, há entre o “vulgo” uma indiferença quanto ao crime – “Por que não revelar ao vulgo indiferente meu crime?” (2023, p. 378). Por outro lado, há uma porção de motivos sociais pelos quais é absolutamente verossímil que uma mulher desapareça dentro do âmbito doméstico e não haja ninguém com poder e interesse suficientes para questionar o esposo. Real ou imaginária, mulher fantasma ou fantasma de uma mulher, Eroteida desperta medo no protagonista porque ele não consegue capturar-lhe, dominar-lhe a interioridade, sendo que essa interioridade, caracterizada como obscura e feminina, arquétipo da bruxa que inspira medo por deter conhecimentos, coloca em xeque a suposta superioridade intelectual masculina, uma das bases da razão ocidental.

Distorcendo as palavras do protagonista, que se diz sentenciado a um suplício “sem nome”, entendo que o fantasma da mulher, nesse contexto, vive um suplício sem nome num texto que fala de um crime, o feminicídio, que ainda não havia sido tipificado no século XIX.

Muito próximo tematicamente e estilisticamente de *Eroteida* é o conto *Gregorina*. Publicado inicialmente no *Album del hogar* (*Álbum do*

lar), semanário literário argentino de grande importância para a História da literatura argentina³, em 24 de dezembro de 1882, véspera de natal, *Gregorina* insere na esfera pública uma visão monstruosa da esfera privada. Também tematizando feminicídio, também contado em primeira pessoa pelo assassino, esse conto narra o processo de lento envenenamento ao qual o narrador submete sua esposa depois de imaginar que ela o traía. Esse envenenamento é acompanhado de ciúmes e vigilância obsessivos, aspecto doentio acentuado pelo cenário gótico do conto, restrito ao quarto do casal. Assim como em *Eroteida*, em que se buscam explicações sobrenaturais para o crime, também o narrador de *Gregorina* questiona-se sobre a raiz do seu “envenenamento” psicológico: “Yo no sé qué demonio invisible, qué genio malévolo, deslizó a mi oído aquellas crueles palabras” (Quiroga, 2019, p. 181). O sentimento é de ódio com relação à mulher, mas há também um prazer ao planejar a vingança, inclusive prazer em imaginar a esposa “como un fantasma, envuelta en su fúnebre sudario, tendiendo hacia el asesino sus descarnados brazos” (2019, p. 181). Esse aspecto corrobora o que foi apontado anteriormente sobre a figura do fantasma, uma vez que, a despeito de seus poderes sobrenaturais, a ação do espectro parece ser tão limitada socialmente quanto a da mulher, o que explicaria porque o assassino sorri diante da expectativa de o fantasma aparecer-lhe.

De todo modo, cabe apontar que o clímax desse conto recai em duas descobertas. Primeiro, *Gregorina* estava grávida – portanto, o narrador teria matado o filho. Segundo, o surgimento de uma voz: “la misma que me había dicho ella es adúltera, me cuchicheó al oído: ella era inocente” (2019, p. 183). Essa voz diabólica que ele ouve e a quem culpa por suas ações é, ao mesmo tempo, horripilante e zombeteira, porque responde aos seus crimes com uma gargalhada. A risada parece

³ Conforme a Academia Argentina de Letras: “*El Álbum del Hogar*, semanario literario dominical de gran importancia para la Historia de la Literatura Argentina. Se publicó durante casi una década (1878-1887) bajo la dirección de Gervasio Bibiano Méndez (1843-1897)”. Disponível em: <<https://www.aal.edu.ar/?q=node/631>>

apontar para a facilidade de se pregar uma peça, para o ridículo da vida de uma mulher casada. Ao fim, o narrador afirma ter medo de encontrar em suas memórias a imagem de Gregorina, diz não se atrever a recordar o passado. No lugar desse processo de memória, de significar o passado, “a risada do presente”: “Ahogo, en la carcajada del presente, el oscuro recuerdo del ayer” (2019, p. 183), ou seja: “afogo, na risada do presente, a sombria lembrança do ontem”.

Júlia Lopes de Almeida

Contemporânea de Raimunda Torres y Quiroga, a brasileira Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora importante em seu tempo de vida, como atesta a inclusão de seus escritos em livros didáticos de língua portuguesa daquele período (Zilbermann, 1996). Como sabemos, apesar desse reconhecimento, ela foi paulatinamente esquecida durante o século XX e passa atualmente por um momento de reavaliação, especialmente alavancado pelo desenvolvimento da crítica literária feminista no país. Autora de uma obra vasta, *Ânsia eterna*, livro de contos publicado em 1903, apresenta-nos diversas histórias que problematizam a esfera privada como um lugar da violência de gênero inominada, do não dito: como *O caso de Ruth*, que tematiza a dificuldade de uma jovem de explicar para o noivo um acontecimento que ela mesma não compreende, isto é, os estupros cometidos por seu padrasto, um barão respeitado por todos, quando ela era uma criança de 15 anos.

O conto *As rosas* encerra o livro com a imagem das flores que dão título ao texto. Símbolo do amor romântico, as rosas aparecem-nos ao final cobrindo o corpo de uma mulher assassinada pelo pai. O enredo é contado em primeira pessoa pela dona da casa, uma senhora aparentemente viúva, que vive sozinha e com recursos. Ela nos apresenta o seu jardineiro, caracterizado como um sujeito estranho, animalesco. Para a narradora, a relação entre os dois é uma totalmente regida pela lógica da classe, que a protegeria. Ela a proprietária que manda; ele,

o empregado que obedece. Apesar disso, nos poucos parágrafos que compõem o enredo, e mesmo antes do clímax, o medo e a morte estão sempre presentes.

A lua é uma “foice” no céu, o jardineiro é “medonho”, a narradora quer colher as flores ela mesma para colocá-las sob a sepultura de sua filha, mas ao acordar na manhã seguinte, para colher essas rosas, só vê folhas; questiona o jardineiro disfarçando seu “pavor”, ele tem os olhos vermelhos que “eram só sangue”, braços com “fundos sinais de unhas” e a chama para o quarto dele, para lhe mostrar as rosas, ela o segue “espantadíssima”, vê os utensílios de jardinagem na porta, diz que não entra no quarto. Da porta, ele lhe mostra o corpo morto de uma mulher (Almeida, 2019, p.146-147).

O conto se encerra, no último parágrafo, com a fala do jardineiro, que explica o acontecido dizendo que a moça era filha dele, que um dia o “abandonou”, mas voltou na noite passada chorosa porque o amante lhe batera. O pai exige que ela jure que só viverá no carinho dele “só no meu carinho!”, diz que a trataria como se fora uma criancinha, faz “mil promessas, de joelhos, com lágrimas”. Ao ouvir que a filha “amava ainda o outro”, ele fica “cego de raiva”: “Matei-a e não me arrependo... antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer... depois de morta... achei-a linda, linda! Mas, coitadinha! Vinha miserável, quase nua... tive pena, e para fazê-la aparecer bem a Nossa Senhora, vestia-a de rosas!...” (Almeida, 2019, p. 147).

A cena final, o corpo feminino morto, remete para esse lugar de absoluto silêncio que envolve a ideia da morte e do feminino. É um corpo que não poderá significar-se, é uma tábua rasa sobre o qual o assassino atribui significado: no caso, o amor e a honra. No entanto, esse final incrivelmente orquestrado por Lopes de Almeida aponta, a partir da escolha das palavras do assassino, para um círculo de violência sofrido por essa mulher que não nos pode falar diretamente. Sabemos que ela fugiu de casa, fugiu do pai, que foi espancada pelo companheiro, que não tinha a quem recorrer (já que procurou o pai no meio da noite), foi

recebida com chantagens de cunho erótico, recusou, lutou pela vida arranhando o agressor, foi assassinada e teve seu corpo morto manipulado de maneira grotesca.

Termino minha reflexão com esse conto porque ele explora a metáfora das rosas em seu duplo significado, erótico e mórbido. Os textos aqui analisados demonstram que o medo da morte no ambiente doméstico não é apenas verossímil, como está no horizonte de expectativa da mulher e, portanto, no horizonte de expectativa dos leitores do gótico. Ao ler *As rosas* pela primeira vez, tememos pela vida da senhora da casa, ao final ela não morre, mas nossa expectativa se mostra correta: uma mulher morre pelo motivo de ser mulher. O tipo de violência sexual que a atitude do pai sugere, estupro, e o crime que ele acaba por cometer, o feminicídio, colocam-se como eventos monstruosos, quase sobrenaturais, porque transpõem uma fronteira do natural/não natural; do que é ser moralmente humano e inumano. E, no entanto, no conjunto, esses textos utilizam-se da estética do gótico para criar no texto uma atmosfera de medo que é, na verdade, ordinário e doméstico. O monstro não é inumano, nem sobrenatural, é o marido e o pai; o lugar da morte não é a guerra, a rua, a mata, mas o lar. Para Freud, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, p. 331). A análise etimológica com que Freud (2010) abre sua discussão sobre o efeito estético de *Unheimlich* (inquietante, estranho, não-familiar) demonstra que: “*Umheimlich* seria tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (2010, p. 338); assim: “*Umheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (2010, p. 339). Nesse sentido, deveríamos voltar o foco do medo provocado pelo gótico para a perspectiva do observador que encontra algo que lhe parece sobrenatural ou inumano, mas ao mesmo tempo sub-repticiamente familiar.

Considerações finais

Do ponto de vista político, os contos analisados provocam certa estranheza porque trazem a público o tema do feminicídio, assunto que por muito tempo parecia ser de cunho doméstico. Literariamente, a estética do gótico, que ascende com o romantismo inglês, é apropriada por essas escritoras latino-americanas no final do século XIX na medida em que oferece ferramentas narrativas apropriadas para tratar do medo. Isto é, da parte das mulheres, o medo da violência de gênero (agressão, estupro, feminicídio, a impunidade do agressor); da parte dos homens, o medo da transgressão feminina (o saber, o sexo, a liberdade, qualquer coisa que abale o domínio masculino). Nos contos apresentados, o assassinato acontece no lar, cometido por familiares, justificados por amor, loucura e honra. Reitero que esses crimes, apesar de comuns, guardam semelhança com os eventos sobrenaturais pela dificuldade de nomeá-los e comunicá-los: ou ninguém quer saber, ou ninguém vai acreditar.

Referências

ABRAHAM, Carlos Enrique. *Brumal*. Raimunda Torres y Quiroga: una desconocida autora de literatura fantástica en la Argentina del siglo XIX. **Brumal**, Revista de investigación sobre lo Fantástico, v. 2, n. 1, p. 127-147, 2014.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. As rosas. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2019. p. 146-147.

BRASIL. **Lei nº 13.104**, de 09 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Disponível em Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm. Acesso em: 05 jun. 2014.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**, v. 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do

princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Org. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. **Social Text**, n. 25/26, p. 56-80, 1990.

FRASER, Nancy. Politics, culture, and the public sphere: toward a post-modern conception. In: NICHOLSON, Linda; STEVEN, Seidman. **Social postmodernism: beyond identity politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 287-312.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública**: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Denilson Luís Werle. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

MARRA, Laísa. Esfera públicas em conflito: contribuições de Nancy Fraser ao conceito de esfera pública. **Revista Ideação**, n. 40, p. 210-219, jul./dez. 2019.

POE, Edgar Allan; A Filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

QUIROGA, Raimunda Torres y. Eroteida. Trad. Daniele Ap. Pereira Zaratín. **Revista Abusões**, n. 21, ano 09, p. 376-381, 2023.

QUIROGA, Raimunda Torres y. Gregorina. In: QUIROGA, Raimunda Torres y. **Obras completas**. Compilação de Carlos Abraham. 1 ed. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2019. v 1. p. 181-183.

ZILBERMAN, Regina. No começo, a leitura. **Em aberto**, Brasília, ano 16, v. 69, p. 16-29, jan./mar. 1996.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015**: Homicídio de mulheres no Brasil. 1 ed. Brasília: FLACSO Brasil, 2015. Disponível em: https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 5 jun. 2024.

«Paysage au colibri»: um estudo de Poèmes du Brésil, de Géo-Charles

Susanna Busato¹

Charles Louis Prosper Guyot (22/03/1892), Saint-Gilles, Bélgica - 7/07/1963, Paris, França), ou simplesmente Géo-Charles, foi poeta e crítico de arte e literatura de origem franco-belga, e, também, escritor, crítico, cronista radiofônico e esportista. No ano de 1930, viajou ao Brasil juntamente com seu amigo, o pintor e poeta recifense, domiciliado em Paris, Vicente do Rego Monteiro. O motivo da viagem foi o de organizar, nas três capitais brasileiras, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, a I Exposição Internacional de Arte Moderna, numa pioneira iniciativa de divulgar a *École de Paris*². Por ocasião da viagem, Géo-Charles concebe o livro *Poèmes du Brésil*, que só veio a ser publicado em 1949, depois, portanto, do período da Segunda Grande Guerra, que paralisou as suas atividades.

No período de 1921 a 1931, Géo-Charles trabalhou como crítico de arte e de literatura e como codiretor da Revista *Montparnasse*, fundada pelo poeta Paul Husson (em 1914), que tinha como objetivo divulgar, resenhar e comentar criticamente as produções de arte moderna (pintura, escultura, música e dança) e literatura (prosa e poesia). Esteve,

¹ Professora Doutora do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras, UNESP, campus de São José do Rio Preto, SP. E-mail: susanna.busato@unesp.br ORCID: 0000_0002-1700-0045

² O título *École de Paris*, criado em 1925 por André Warnod, refere-se a um conjunto de obras não acadêmicas, representantes do momento antes da Primeira Guerra e do período entre guerras, e que foram criadas por artistas vindos de lugares diferentes da Europa e da Ásia (a maioria da Europa do Leste, da Alemanha, da Rússia, outros da Itália e Espanha, e, também, do Japão), e que compartilharam entre si um gosto comum, aquele pela liberdade de espírito e pelo não-academicismo. Muitos de seus artistas participaram do Salão dos Independentes.

portanto, o poeta muito próximo dos artistas e escritores da vanguarda artística, sendo o divulgador de muitos deles, inclusive do poeta Blaise Cendrars, de quem ficou muito amigo e do poeta e pintor Vicente do Rego Monteiro, que chegaria a codirigir a revista nos seus dois últimos anos. Essa atividade intensa contribuiu para o desenvolvimento de seu conhecimento da Arte e das poéticas de seu tempo, levando-o a interessar-se, por exemplo, pela arte barroca de quando de sua viagem ao Brasil³. Nossa hipótese é de que esse percurso foi importante para que a receptividade da paisagem brasileira, para além do mero encontro passional (ainda que não de todo ausente), se concretizasse em uma representação plástica-poética que teria com a pintura um diálogo formal.

A carreira literária de Géo-Charles foi marcada no início pelo epíteto do “poeta do esporte”. Essa consagração, da qual nunca se separou de fato, foi conseguida a partir de sua dedicação ao ofício da poesia em diálogo com o esporte, de onde surgiram três publicações e um prêmio: o livro de estreia, *Sports*, de 1923, pelas *Éditions Montparnasse*; a publicação de *Jeux Olympiques: théâtre de plein air*, de 1925, *Gallimard*, laureado com a medalha de ouro do concurso de arte, categoria literatura, dos Jogos Olímpicos de Paris, de 1924; e a publicação do livro de poemas *VIII. Olympiade*, de 1928, *Éditions l'Equerre*, de Bruxelas, que reúne poemas voltados para cada uma das modalidades esportivas dos Jogos Olímpicos. A síntese que faz de sua estética e da poesia moderna pode ser lida, por exemplo, no último poema do livro *Sports*, “Art Athétique” (Géo-Charles, 1923, p. 127), no qual a “poesia nova” a que se reporta (a poesia contemporânea, da vanguarda e do novo século) é associada às “máquinas-centauros”, figura mítica, meio homem, meio cavalo, que representa o desejo de extrapolar os limites humanos com a força do animal e a inteligência humana, correlacionando-a a uma “arte atlética” porque ligada ao espírito humanista e heroico de uma humanidade idealizada no pós-guerra:

³ Géo-Charles publicou dois livros a respeito: *L'Art baroque en Amérique Latine*. Paris: Plon, 1954 e *L'Art baroque au Brésil*. Paris: Les Éditions Internationales, 1956.

Uma poesia nova se eleva
 heroica como as máquinas-centauros
 e pura como a harmonia
 de um atleta espiritual.
 Virá ela um dia
 a bela humanidade
 prometida aos poetas
 pela Arte Atlética?
 (Géo-Charles, 1923, p. 128, tradução nossa)⁴.

O espírito humanista evocado no poema é movido pela crença na idealização do ser humano como agente da paz e da harmonia, o que vai gerar, para o poeta, uma concepção utópica do mundo em oposição à barbárie da guerra que conheceu de perto. Para Géo-Charles, o esporte, nessa primeira década de sua produção poética, tem um papel importante como agente promotor dessa utopia⁵. Segundo o professor René Bourgeois (1985, p. 40, tradução nossa), a poesia para Géo-Charles é “o ritmo essencial da vida, sua respiração, sua alegria”⁶, conforme os versos do poeta que dão testemunho desse encontro desejado, ao se voltar para o recorde dos cem metros de costas conseguido por uma jovem esportista norte-americana nos Jogos Olímpicos de Paris, no poema do livro *VIII^e Olympiade*, de 1928, em que descreve o seu desejo de poeta esportista no gesto imagético de mergulhar sua pena na tinta verde da grande piscina, para poder criar, com a cor da água, uma grande

⁴ No original: “Une poésie nouvelle s’élève / héroïque comme les machines-centaures / et pure comme l’harmonie / d’un athlète spirituel. / Viendra-t-elle un jour / l’humanité belle / promise aux poètes / par l’Art Athétique ?” (Géo-Charles, 1923, p. 128)

⁵ O elemento de união entre os homens, simbolizado pela Fraternidade e pelo Amor, que anima a poesia de Géo-Charles, é um pensamento generalizado em sua época e esteve presente no ideal buscado por Pierre de Coubertin na recriação dos Jogos Olímpicos no início do século XX: o esporte como um agente de paz mundial. Por outro lado, esse pensamento levou por outros agentes ao direcionamento da ideologia fascista como meio de controle, para favorecer “a ordem e a disciplina” e substituir o tempo perdido pelo trabalhador em “fantasias, sonhos e devaneios” (Blay, 2013, p. 228).

⁶ No original: “La poésie n’est pas autre chose que le rythme essentiel de la vie, son souffle, sa joie” (Bourgeois, 1985, p. 40).

escritura em honra da nadadora: “Ah! Mergulhar minha pena na tinta verde da piscina, / cobrir minha página de uma grande escritura, em sua honra, / cor de água”⁷ (Géo-Charles, 1928, *apud* Bourgeois, 1985, p. 41, tradução nossa).

Essa imagem poética idealizada da escritura aporta o elemento da cor, impondo já um diálogo com a pintura (a tinta de sua pena/pincel?), em que o esporte, o corpo atlético, a confiança e o triunfo⁸ encontram, no período de sua viagem ao Brasil, um correspondente que, de certo modo, dá continuidade a esse ideal. Diante da nova paisagem, o poeta encontra um espaço de externalização da utopia, onde se manifestariam as “novas harmonias” e a pureza de um mundo primitivo. O plano da “exótica beleza” (Géo-Charles, 1949, p. 06, tradução nossa) como o próprio poeta a nomeia, desde sua chegada ao Brasil, em Recife, é observado e registrado em seu bloco de notas, como relata Emery (1994, p. 30, tradução nossa): “As duas primeiras impressões do viajante são as cores tropicais sob um fundo de negritude: ‘Rio, ponte, ruas, pessoas, coqueiros, cores, roupas vermelhas homens em branco negros-negras em grande número...’ e também do sabor das frutas tropicais: ‘frutas, leite de coco, [...] abakashi [sic], caju...’”⁹. Será por meio dos elementos figurativos representativos da imagem dos trópicos, dos elementos plásticos, sobretudo da cor, mas também das metáforas e analogias, que Géo-Charles concretizará a representação poética do Brasil em seu livro *Poèmes du Brésil*. Não mais o esporte, portanto, mas o espírito de

⁷ No original: “Ah! Tremper ma plume dans l’encre verte du bassin, / couvrir ma page d’une grande écriture, en son honneur, / couleur de l’eau” (Bourgeois, 1985, p. 40).

⁸ Ainda que saibamos do conteúdo nacionalista da imagem do esporte para a época e suas consequências, não faremos menção a isso porque ultrapassa os objetivos de nosso assunto. Convidamos o leitor para a leitura das considerações de Blay (2013) e de Tartakowski (2013) sobre o tema.

⁹ No original: “Les deux premières impressions du voyageur sont celles des couleurs tropicales sur fond de négritude ‘Fleuve, pont, rues, gens, cocotiers, couleurs, costumes rouges hommes en blanc nègres-nègresses très nombreux...’ et celle aussi de la saveur des fruits tropicaux: ‘fruits, lait de coco, [...] abakashi [sic], cajou...’ (Emery, 1994, p. 30). O autor faz uma observação, em nota de rodapé, à transcrição fonética da palavra “abacaxi”, escrita por Géo-Charles.

uma utopia a reanimar a crença num espaço ideal para o espírito. Sob o ponto de vista do sublime, do ideal, do sonho, por sua pureza primitiva assim compreendida pelo poeta, a paisagem será concebida num plano onde a coreografia das cores e das formas percebidas na natureza tropical serão orquestradas numa composição muito próxima do elemento descritivo e, em consequência, de uma visualidade próxima da pintura.

Géo-Charles concebe a natureza em sua poesia de *Poèmes du Brésil* como um dado visual de composição de onde retira os traços significativos, traduzindo-os, ou melhor, transpondo-os para o universo da linguagem verbal. O procedimento se vale do emprego dos adjetivos, das comparações, muitas delas inusitadas, e, sobretudo, de um dado de estilo observado por Bernard Emery (1994, p. 51, tradução nossa) que é o do “colorismo”¹⁰, confirmado pelo próprio Géo-Charles numa das estrofes de seu último poema do livro “De São Paulo a Rio”:

Os olhos do céu tombaram
 e veem florescer os antigos paraísos
 As bananeiras as palmeiras solitárias
 sonham sobre os montes **cores de framboesa**
ó Cores Cores Cores
 Ó obrigado aos meus **olhos de Pintor**
 obrigado a vós **Montes rosados**
 obrigado a vós novas harmonias...”
 (Géo-Charles, 1949, p. 22, grifos nossos, tradução nossa)¹¹.

Nessa passagem do poema, em referência aos elementos tropicais -“bananeiras” e “palmeiras” - do ambiente comparado aos “antigos

¹⁰ No original: “Le trait fondamental des Poèmes du Brésil est sans le moindre doute celui du colorisme” (Emery, 1994, p. 51).

¹¹ No original: “Les yeux du ciel sont tombés / et regardent fleurir les anciens paradis / Des bananiers des palmiers solitaires / rêvent sur des monts d’une couleur framboise / ô Couleurs Couleurs Couleurs / O merci à mes yeux de Peintre / merci à vous Monts roses / merci à vos nouvelles harmonies...” (Géo-Charles, 1949, p. 22).

paraísos” (numa alusão ao mito do Éden, espaço imaginário de bem-aventurança e prosperidade que povoou a mente dos europeus bem antes das grandes navegações e que foi idealizado por Thomas More, em sua obra *Utopia*, de 1516), o poeta alude, metalinguisticamente, ao elemento semântico da cor que promove “novas harmonias”: como destacamos no excerto acima. Emery (1994, p. 53, tradução nossa) chama a atenção para o detalhe da cor framboesa. Esta fruta não é exótica para o poeta, porque bem conhecida na Europa, mas participa de qualquer modo da paleta de cores do poeta¹² na sua descrição dos trópicos. O espectro da cor vermelha aludido pelo fruto europeu provoca um elemento de estranhamento ao ser associado à paisagem tropical. Isso nos leva já, num primeiro momento, a pensar num traço da poética de Géo-Charles nesse livro, que seria o da estética do contraste, como poderemos posteriormente observar na análise de seus poemas. Evidencia-se no elemento da cor o dado de origem, a Europa, que participa do paradigma dos suvenires do poeta ao longo do livro, uma vez que o novo ambiente provoca nele as lembranças pessoais que ressoam em contraste com o espaço presente. É um Brasil que lhe fará sentir sua origem de modo oblíquo. Ao final do excerto, o poeta agradece a seus “olhos de Pintor” que puderam traduzir a “exótica beleza” da natureza tropical.

No texto/tela, a paisagem como motivo pictórico

“A paisagem”, como define o professor e pesquisador francês, Michel Collot (2016, p. 18),

está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma

¹² No original: “la framboise, et donc son coloris bien connu en Europe, n’est pas un fruit exotique, alors que le choix dans les mêmes nuances sur la palette tropicaliste n’aurait pas manqué” (Emery, 1994, p. 53).

experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular.

O poeta viajante olha para o mundo tropical, a natureza brasileira e seus habitantes, e o que vê se transforma em comoção por força do impacto. Esse mundo visível é submetido ao olhar do poeta que o devolve, sem antes profaná-lo com seu olhar e transformá-lo numa “visibilidade secreta” (Merleau-Ponty, 2009, p. 23). Sentindo-o como a sua casa, ele cria a partir dele sua textura particular, que se articula em palavras, em ritmo, em imagens, até resultar não mais no visível novamente, mas naquilo que sua presença agora lhe impõe à visão: a “textura imaginária do real” (Merleau-Ponty, 2009, p. 25). Collot (2016, p. 06) afirma que o horizonte “não oferece à vista senão uma parte da paisagem ou das coisas, das quais ele sonega ao olhar a face oculta”. A indeterminação do horizonte seduz o poeta, que é convidado a criá-lo e “a prolongar isto que [vê] a partir de uma segunda via que é a imaginação” (Collot, 2016, p. 06). Mais adiante, reforça o autor que o fato de que o “que interessa ao poeta-vidente, na paisagem, é menos o que ela oferece à vista do que o que ela deixa adivinhar ou imaginar, e o horizonte é precisamente o umbral que o faz passar da vista à visão” (Collot, 2016, p. 08).

Para o poeta, a paisagem resulta num produto da mimese poética que, paradoxalmente, ao desejar corresponder ao objeto transforma-o, deformando-o, exagerando seus traços, desviando-se do que seria um mero reconhecimento, pois o que procura é sua presença prolongada no verso, sua memória inaugurada agora sob os traços formais da linguagem que reinauguram o olhar. A paisagem é invadida, portanto, pelo processo de correspondências entre o corpo do sujeito e o corpo do objeto, para evocar-se e iluminar-se, ou melhor, inaugurar-se na linguagem. A representação dos elementos da paisagem, seu duplo horizonte (interno e externo) e sua dinâmica interna não acontecem fora do processo da moldura do poema, estando esta responsável por enquadrar e

temporalizar todo um conjunto vivo e movente que é o mundo sensível percebido pelo poeta e sentido em seu interior.

Assim é que o poema de abertura, “Paysage au colibri”, aponta, a partir do título, para uma composição pictórica, antecipando o *Brasil* dos poemas do livro. No horizonte representado, o colibri, em primeiro plano, surge por meio de seu colorido e de suas delicadeza e ligeireza.

O colibri de um vermelho único
voa tão ligeiro e veloz
que se envolve de um vaporoso véu
Ele bebe numa florzinha mais amarela que uma borboleta
e seu bico de coral lança gritinhos
A joia do colibri voa para os coqueirais
que cruzam o azul de verde e ouro
o caranguejo tão amarelo e branco como o canário
abre seus olhos pretos
(Géo-Charles, 1949, p. 05)¹³

Somos tentados a compará-lo simbolicamente ao olhar lírico do poeta que, na singularidade de seu olhar estrangeiro e curioso, quer a tudo abarcar, “voar” para o alto e observar a paisagem lá de cima e retornar ao solo novamente, pois seduzido se encontra pelos olhos pretos de um caranguejo. Essa leitura livre que fazemos é possível a partir desse primeiro elemento da moldura que o poema nos dá a ver: o “colibri”, cujo comportamento agitado é o fio que, puxado pelo poeta, desenlça com sutileza e curiosidade o horizonte interno da paisagem, na qual vai identificar, enquanto tece pela linguagem, uma orquestração de cores e sons. Mas a hipótese de leitura ainda pode encontrar outro argumento se observarmos, na penúltima estrofe, o retorno da figura

¹³ No original: “Le colibri d’un rouge inconnu / volète à une telle vitesse / qu’il s’entoure d’un léger voile / Il boit une fleurette plus jaune qu’un papillon / et son bec de corail lance de petits cris / Le bijou du colibri vole au bois de cocotiers / qui zèbre l’azur de vert et d’or / le crabe aussi jaune et blanc que le canari / ouvre ses yeux noirs” (Géo-Charles, 1949, p. 05).

do colibri, comparado de modo estranho, no seu tamanho aumentado, ao corpo de uma libélula: “O colibri gordo como uma libélula / pica a flor batendo as asas / Meu coração estanca” (Géo-Charles, 1949, p. 06, tradução nossa)¹⁴. O ponto importante está na imagem do coração do sujeito lírico que para de bater como se tomado estivesse de uma comoção, provocada pelo encontro entre o horizonte externo e o horizonte interno dessa paisagem no seu próprio, onde se reúnem, por sua vez, na ideia de sonho, e, acrescentaríamos, de desejo, uma vez que o ambiente tropical inaugura na sua “exótica Beleza” o sonho utópico do paraíso, que tanto permeou a mente europeia para com os Trópicos.

Confidenciei meu sonho
 às orelhas de ouro da exótica Beleza
 às trepadeiras de flores amarelas
 às folhas em espelhos às palmas agitadas
 numa cena teatral de cipós verticais
 de cabarés celestiais e de Pontes da Arcádia
 (Géo-Charles, 1949, p. 06, tradução nossa)¹⁵

A comoção é objetivada nos elementos da paisagem aqui compreendidos como as “trepadeiras de flores amarelas”, as folhas das palmeiras e os “cipós verticais”. Essas figuras entrelaçam-se a um exotismo que vai além porque inserem na composição a ideia de *décor théâtral* para o qual, portanto, colaboram para a imagem inusitada figuras estranhas ao ambiente tropical, como os “cabarés celestiais” (lugar festivo, onde há música, dança, canto e poesia) e as “Pontes da Arcádia” (espaço bucólico que remonta à Antiguidade, descrito pelos poetas clássicos latinos como o espaço ideal). Ao final do poema, então, temos um distanciamento do sujeito lírico que nos dá a ver esse horizonte

¹⁴ No original: “Le colibri gros comme une libellule / picore la fleur en battant des ailes / Mon coeur s’arrête” (Géo-Charles, 1949, p. 06).

¹⁵ No original: “J’ai confié mon rêve / aux oreilles d’or de l’exotique Beauté / aux liserons jaunes / aux feuilles en miroirs aux palmes agitées / dans en décor théâtral de lianes verticales / de celestes guingettes et de Ponts d’Arcadie” (Géo-Charles, 1949, p. 06).

misterioso que seu olhar pode alcançar. Poderíamos acrescentar à nossa leitura um dado particular do estilo de Géo-Charles, já observado por Emery (1994), que é o da “invasão de elementos que representam uma verdadeira alteridade, inassimilável no Brasil” (Emery, 1994, p. 65, tradução nossa)¹⁶, em que há, na oposição dos continentes (Europa e América do Sul), uma oposição também de impressões e de sensações.

“Paysage au colibri”, conforme assevera Emery (1994, p. 65, tradução nossa), é o “poema sem dúvida o mais tropicalista”¹⁷. Estruturado em sete estrofes de versos livres que não são pontuados (depreende-se uma nova frase pela letra maiúscula que a inicia), o poema tem caráter descritivo. Inserido no espaço da paisagem, o sujeito lírico pontua pelo olhar os seus elementos que vão compor a ambiência tropical: “colibri”, “borboleta”, “caranguejo”, “canário”, “peixes”, (“araras”), “formigas”, “zangões”, (“cavalos”), “cigarras”, “escaravelho”, (“libélula”); “coqueiros”, “coqueiral”; “florzinha”, “verdura”, “erva”, “flor”, “trepadeiras”, “folhas”, “palmas”, “cipós”; “pescadores”; “conchas”; “ouro”, “zarcão”; “penachos”. O universo dessa paisagem é colorido: “vermelho”, “amarelo”, “coral”, “azul”, “verde”, “dourado”, “branco”, “negro”, “cobre”. O universo colorido e iluminado, concebido pela representação poética do espaço tropical, remete-nos à ainda presente “tradição pictórica fundamentalmente colorista” referente aos trópicos desde os primeiros mapas, como bem anota Emery (1994, p. 54, tradução nossa)¹⁸. A articulação das figuras e do colorismo tece os fios de uma tela cujo exotismo se revela importante porque representa a sensação de estranhamento do sujeito lírico diante da paisagem que o entorna.

Os versos dotados de ritmo e sonoridade são responsáveis por “pintar” o aspecto imagístico do ambiente. Por exemplo, no segundo

¹⁶ No original: “l’invasion d’éléments qui représentent une véritable altérité, inassimilable au Brésil” (Emery, 1994, p. 65).

¹⁷ No original: “le poème sans doute le plus tropicaliste” (Emery, 1994, p. 65).

¹⁸ No original: “Depuis les premières cartes du ‘pays du bois braise’, ou encore des perroquets, comme on l’a aussi appelé et représenté, la tradition picturale fondamentalement coloriste s’est maintenue” (Emery, 1994, p. 54).

verso – “volète à une telle vitesse” (“voa tão ligeiro e veloz”), onde a aliteração da fricativa sonora /v/ e da oclusiva alveolar surda /t/ e da lateral sonora /l/ combinadas com o som sibilante ao final do verso emulam a batida ligeira das asas do colibri e aproximam o leitor da imagem do pequeno pássaro que acaba por ofuscar-se pela própria velocidade, como notamos na imagem que se propaga na aliteração da mesma consoante fricativa no verso três ao lado do traço curvilíneo motivado pela consoante lateral /l/, da nasal /n/ e do som vocálico fechado em /ou/: “qu’il s’entoure d’un léger voile” (“que se envolve de um vaporoso véu”)¹⁹. A ideia de uma *mise-en-scène* se objetifica no quadro concebido por meio do que acertadamente Emery (1994, p. 52) denomina como uma “composição sinfônica” de elementos visuais e sonoros que estão lá por sua “intensidade emocional”.

As imagens construídas a partir da natureza observada submetem-se majoritariamente ao procedimento analógico. A comparação em alguns momentos evidencia a cor dos elementos e chama à presença do leitor um elemento figurativo que, ainda que não esteja no campo de observação do espaço descrito, revela-se presente pela nomeação, como é o caso do “canário” em: “o caranguejo tão amarelo e branco como o canário”; ou mesmo do “pôr-do-sol” na cena em que o sujeito lírico se refere aos peixes trazidos pelos pescadores, na segunda estrofe: “barras de ouro dão-lhes [aos peixes] o tom / “do pôr do sol” (Géo-Charles, 1949, p. 05, tradução nossa)²⁰; ou ainda, das “ânforas” em “Vejo as formigas aladas em pequenos corpos de ânfora” (Géo-Charles, 1949, p. 06, tradução nossa)²¹. O procedimento enriquece a descrição e favorece a entrada de um elemento na cena por via indireta, às vezes provocando um contraste, como no último exemplo, em que as “ânforas” são um

¹⁹ Ainda que não seja o objetivo analisar a tradução dos versos, podemos perceber o equivalente da imagem sonora do verso em francês nas escolhas feitas.

²⁰ No original: “des barres d’or les [les poissons] nuancent / comme le couchant” (Géo-Charles, 1949, p. 05).

²¹ No original: “Je vois les fourmis ailées aux petits corps d’amphores” (Géo-Charles, 1949, p. 06).

objeto estranho na cena, uma vez que reportam ao contexto da Grécia antiga, como observamos também no poema “La nuit à Pernambouc” (Géo-Charles, 1949, p. 16, tradução nossa): “As doces negras em formas de ânfora”²². Entendemos que a comparação por via do contraste singulariza as figuras descritas, inserindo-as no paradigma do sublime, ou seja, do sentimento de evocação de algo Belo e eterno. No caso do procedimento metafórico no poema em questão, a comparação introduz na cena um elemento estranho a ela, provocando a presença de uma alteridade, cujo efeito se revela singular em alguns momentos como na comparação dos troncos alongados dos coqueiros com as “preciosas pernas dos cavalos”, em: “Vejo os coqueiros estenderem a cabeça / na luz branca / alinhando suas preciosas pernas / de cavalos do Brasil” (Géo-Charles, 1949, p. 06, tradução nossa)²³. A imagem resulta numa sobreposição de elementos – coqueiros e cavalos, cabeças e pernas – como a criar a imagem de um “centauro” tropical, fruto de uma convergência formal (folhagem dos coqueiros – crinas de cavalo; silhueta alongada do tronco dos coqueiros e das pernas dos cavalos), que pode ser observada também no último poema do livro “De São Paulo a Rio” (Géo-Charles, 1949, p. 22-23, tradução nossa), em dois momentos, pelo menos: “A palmeira inclina sua crina / sua bandeira indígena” e “Um cavalo vermelho como a terra / se destaca sobre um céu de criança / como uma palmeira solitária / cuja crina declina iluminada”²⁴. Também podemos observar a proximidade entre o coqueiro e um moinho de vento, promovendo o contraste entre um elemento tropical e outro familiar (os moinhos de vento da Europa): “Um coqueiro isolado gira como na Europa / giram as hélices do moinho”²⁵ (Géo-Charles, 1949, p. 06, tradução nossa).

²² No original: “Les douces négresses aux formes d’amphore” (Géo-Charles, 1949, p. 16).

²³ No original: “Je vois les cocotiers hausser la tête / dans la lumière blanche / alignant leurs fines jambes / de chevaux du Brésil” (Géo-Charles, 1949, p. 06).

²⁴ No original: “Le palmier tend sa crinière / son fanion indien” e “Um cheval rouge comme la terre / se découpe sur un ciel d’enfant / comme un palmier solitaire / dont la crinière pend aux lumières” (Géo-Charles, 1949, p. 22-23).

²⁵ No original: “Un cocotier isolé tourne comme en Europe / tournent les ailes de moulin à vent” (Géo-Charles, 1949, p. 06).

Para além da moldura

O poema “Paysage au colibri” fornece-nos uma representação do Brasil de Géo-Charles, dando-nos um aspecto do horizonte do poeta, daquilo que ele retém em seu olhar e do que em seu repertório particular é despertado no processo de composição dessa tela/texto. A paisagem é descrita como uma pintura feita em detalhes pelo observador que deambula livremente pela natureza. Seu olhar, elemento essencial que motiva esse universo tropical a se presentificar para o leitor por meio da cor, é tomado de encantamento, repercutindo no espaço da *mise-en-scène*. Esse universo, porém, não é exclusivo do poeta francês.

As notas que tecemos sobre a concepção da paisagem tropical como motivo pictórico no texto/tela de *Poèmes du Brésil* abrem-se para um campo de estudos comparativos no universo da poesia brasileira. Aqui apenas apontamos dois poetas para essa tarefa futura que amplia o estudo dos diálogos poéticos entre obras de um mesmo período no vetor França-Brasil. Emery (1994, p. 54, tradução nossa) menciona, por exemplo, a poesia de Raul Bopp que “sempre esteve seduzido mais particularmente pelas cores amazônicas”²⁶ Tomemos, a título de ilustração, o poema “No Amazonas” (Bopp, 2014, p.89-90), no qual o horizonte da natureza se desenha em metáforas e imagens coloridas que criarão o elemento sublime: a selva como o berço das estrelas, como podemos observar em alguns excertos do poema:

Tarde longa e sem sol, com prenúncios de chuva...
 Sento-me aqui, bebendo o vento que passa, bárbaro, a uivar
 Mordendo a nuca das grandes árvores da selva.
 E fico a escutar essa agitação de mãos verdes na ponta dos galhos.
 [...]
 Dorme no amplo igapó, rasgado de raízes,
 A coloração verdoenga e morta de um mosaico

²⁶ No original: “il s’agit de Raul Bopp, lequel a toujours été séduit plus particulièrement par les couleurs amazoniennes” (Emery, 1994, p. 54).

[...]

E cresce a sombra sobre a linha cor de chumbo da paisagem

[...]

Estala o raio, num clarão vermelho de bigornas

E tenho a impressão que a selva é a grande oficina onde se forjam
as

[estrelas...

O gesto do sujeito lírico em colorir a paisagem no poema de Bopp (2014) ressoa no olhar com que Géó-Charles representa, por exemplo, a chegada dos pescadores que carregam peixes reluzentes e coloridos: “Os pescadores negros retornam / sob a sombra de grandes borboletas / Eles portam peixes das cores das araras / sob os reflexos das conchas / barras de ouro dão-lhes o tom / do pôr do sol” (Géó-Charles, 1949, p. 05)²⁷.

Do mesmo modo, poderíamos sugerir um possível estudo comparativo com a poesia do livro *Meu*, de Guilherme de Almeida (1922-1923), no qual um gesto de semelhante intensidade observamos no poema de abertura “Prelúdio nº1”: “Os pássaros coloridos e as frutas pintadas / na transpiração abafada da floresta / e estas folhas transparentes como esmeraldas / [...] / este grande ócio verde [...]” (Almeida, 1955, p. 123). O colorido se destaca a dar o tom de encantamento da natureza tropical, produzindo no poema sensações visuais e sonoras.

Como se pode notar, *Poèmes du Brésil* de Géó-Charles nos motiva a tecer outros fios de análise que concorrem para um repertório de relações estéticas importante para a fortuna crítica do período.

²⁷ No original: “Les pêcheurs nègres s’en reviennent / à l’ombre des grand papillons / Ils portent des poissons aux couleurs d’aras / aux reflets de coquilles / des barres d’or les nuancent / comme le couchant” (Géó-Charles, 1949, p. 05).

Referências

ALMEIDA, Guilherme. **Toda a poesia**. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1955. Tomo IV.

BLAY, Michel. **Dieu, la nature et l'homme: l'originalité de l'Occident**. Paris: A. Colin, DL, 2013.

BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. 2ªed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014.

BOURGEOIS, R. **Un poète de la vie moderne**. Echirolles: Éditions Galerie-Musée Géo-Charles, 1985.

COLLOT, Michel; COUTINHO, Fernanda. Poesia, paisagem e sensação/Poetry, landscape and sensation. **Revista de Letras**, [S. l.], v. 1, n. 34, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>. Acesso em: 23 maio. 2024.

EMERY, Bernard. **Brésil baroque, nouveau Brésil, la vision de Géo-Charles**. Grenoble: Editions Jérôme, 1994.

GEO-CHARLES. **Sports**. Paris: Éditions Montparnasse, 1923.

GEO-CHARLES. Les livres. **Revue Montparnasse**. 01/05/1924, p. 07.

GEO-CHARLES. **Poèmes du Brésil**. Paris: La Presse à Bras, 1949.

TARTAKOWSKI, D. Les Jeux olympiques de Paris, 1924. **Histoire par l'image**, mar., 2016. Disponível em: <https://www.histoire-image.org/etudes/jeux-olympiques-paris-1924>. Acesso em: 03/06/2024.

Uma colônia alemã na África em *Morenga* (1978), de Uwe Timm

Denise Rocha¹

No ano de 1978 foi publicado o romance de Uwe Timm (1940), cujo título *Morenga* evoca um mercenário oriundo do Protetorado Britânico da África do Sul, envolvido em conflitos militares, nos anos 1903-1907, contra os alemães que estavam instalados, desde 1884, em *Deutsch-Südwesafrika* (África Alemã do Sudoeste), que era designada como *Schutzgebiet* (Protetorado).²

A narrativa *Morenga* caracteriza-se por uma técnica de montagem, com destaque para o diário do veterinário-chefe Johann Gottschalk, membro da Tropa de proteção: uma unidade militar sancionada, no final de 1903.

O romance está estruturado em duas partes: “Estudos da terra” (a chegada dos religiosos protestantes, desde a metade do século XIX, dos comerciantes e dos compradores de terras, oriundos da região da África do Sul, conquistada pelos holandeses e depois pelos ingleses) e “Relato das batalhas” (os conflitos entre os germânicos e alguns chefes nativos, nos anos 1903 a 1907).

Além do mercenário Jakob Morenga ou Marenko (c.1875-1907), o romance destaca outros três personagens históricos: Samuel Maharero

1 Pós-Doutoranda sob supervisão do Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle, e participante do seu Projeto “Espaço e movimento na literatura”, da linha de pesquisa “Estudos de Literatura, Cultura e Tradução”, e nos Estudos sobre Berlim. Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã, da USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3906-2957>. E-mail: rocha.denise57@gmail.com.

2 *Südwesafrika* abrangia um amplo território delimitado por dois rios: ao norte, o rio Kunene, a fronteira com Angola, a colônia portuguesa e, ao sul, o rio Orange que demarcava a Kapland/ Kapprovinz, parte do Protetorado Britânico da África do Sul.

(1856-1923), chefe dos *Hereros*, e Hendrik Witbooi (1830-1905), chefe dos *Orlam-Witbooi (Nama)*, os quais tinham outros grupos a eles subordinados. Na linguagem colonial, algumas etnias eram conhecidas pelos holandeses como *Hottentoten*, um conceito preconceituoso referente às tribos dos *Khokhoi* - os *Nama*, os *Korana*, os *Griqua* (os *Orlam* e os *Baster (Bastardos)*) -, além dos *San*. Em *Morenga* são utilizados os termos *Hereros* e *Hottentoten (Namas)*.

O objetivo do estudo “Uma colônia alemã na África em *Morenga* (1978), de Uwe Timm” é evocar uma faceta da colonização germânica no litoral atlântico (1884-1918), a do Protetorado (*Schutzgebiet*) da África Alemã do Sudoeste (*Deutsch-Südwestafrika*), além dos anos anteriores, caracterizados pela chegada de missionários e comerciantes no território que ainda não estava em posse colonial. A análise será baseada no conceito de “imagem” (Burke) e de “metaficção historiográfica” (Hutcheon).

Imagem a partir de Peter Burke

Retratos literários de colonizadores e de colonizados – históricos e ficcionais - perpassam o romance *Morenga* e, segundo Peter Burke na obra, *Testemunha ocular: história e imagem*, eles seriam evidências do passado, “indícios”, os quais se comunicam, e que podem ser novas testemunhas na reconstrução de tempos passados: “as imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular” (Burke, 2004, p. 17).

Timm elaborou dois tipos de imagens da conquista, da evangelização e da administração de regiões localizadas ao sul do continente africano: 1) aquelas imagens que foram proporcionadas pela colonização dos holandeses (Bôeres ou Buren) e a dos ingleses. Desde a metade do século XIX, os batavos foram derrotados pelos britânicos, os quais assumiram os novos territórios e planejavam expandir além do rio Orange, que desagua no Atlântico, em regiões ainda não assumidas

por governos europeus. Tal movimento de posse e de deslocamento geográfico iniciou-se antes da chegada dos germânicos, com a diáspora de missionários evangélicos, oriundos de regiões abaixo do mencionado rio, seguida de comerciantes e de compradores de terras, desde o final do século XVIII. 2) outras imagens são provenientes das atividades iniciadas pelo grupo liderado por pelo comerciante alemão, Adolf Lüderitz (1834-1886) na região de Angra Pequena, principalmente, na prospecção de minas, que foram alicerçadas por outros interessados germânicos.³

No romance é evocada também a vida no reduto dos *Hereros*, sediados na região de Okahandja, ao norte, em direção à Angola, que foi visitado pelo religioso alemão, Heinrich Schmelen (1776-1848), o primeiro europeu a surgir no lugar, em 1827. No ano de 1844 foram enviados dois missionários para fundar uma missão, que batizou e alfabetizou muitos nativos antes da colonização alemã (1884). Todos os eventos históricos, anteriormente mencionados, são abordados em *Morenga*.

A ‘metaficção historiográfica’ pela abordagem de Hutcheon

O romance *Morenga* insere-se no ‘África Boom’ da literatura alemã, uma tendência estética reiniciada nos anos 1970, no contexto das reflexões sobre o passado de além-mar da Alemanha que teve inúmeras colônias.⁴ O estopim de tais questionamentos críticos foram as reuniões e as determinações do movimento universitário denominado de Grupo de 1968, que protestava, em Hamburg, diante da estátua de Hermann

3 Essas terras adquiridas aos nativos foram classificadas como *Schutzgebiet* (Protetorado) pelo Kaiser Wilhelm I (1797-1888) e receberam assistência militar, legislativa e administrativa do governo de Berlim.

4 Colônias na África (Togo, Camarões, África Alemã do Oeste (Tanzânia, Ruanda e Burundi), e África Alemã do Sudoeste (Namíbia)) e na Oceânia (Kaiser-Wilhelmsland, o arquipélago de Bismarck e as ilhas Salomão Alemãs, na Papua-Nova Guiné, e as ilhas Marshall, Caroline e Palau, atualmente Estados Federados da Micronésia), além das Marianas Alemãs, hoje territórios dos EUA, e Samoa. A concessão colonial chinesa localizava-se na Península de Shandong (norte da China).

Wissmann (1853-1905), explorador e governador de *Deutsch-Ostafrika* (África Alemã do Leste), atuais Tanzânia, Burundi e Ruanda. A retirada de tal estátua pelos estudantes, mencionada no romance *Heisser Sommer* (*Verão escaldante*), de Timm, é lembrada por ele em *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags* (*Narrar e sem fim. Tentativas de uma estética da vida cotidiana*), texto no qual ele menciona que os acontecimentos citados o motivaram a pesquisar para escrever *Morenga* (Timm, 1997, p. 35). O autor esteve na Namíbia em 1976.

Na narrativa de montagem, *Morenga* (26 capítulos não numerados e 553 páginas), que tem elementos do “novo romance histórico”, da “metaficção historiográfica”, uma tendência literária emergente desde o final dos anos 1970, foram incluídos documentos, relatórios, diários, cartas, notícias de jornais, fotografias narradas, excertos de livros e de jornais alemães e estrangeiros, bem como o poema *Orlog im Süwesten* (*Guerra no Sudoeste*), de Otto Pahl. O romance polifônico aborda também a oralidade nativa, como a do boi falante.

Na obra, *Poéticas do pós-modernismo: História, teoria, ficção*, Linda Hutcheon destacou que as narrativas da historiografia oficial, que celebravam os feitos dos reis, governadores, generais etc., passam a ser contestadas, de forma reflexiva, paródica, didática, irônica e intertextual em textos, nomeados de “metaficção historiográfica”, que têm caráter meta-discursivo: o do oprimido, e do “ex-cêntrico”, que refletem a contestação diante dos mecanismos do poder (Hutcheon, 1991, p. 13-14; 250).

Em *Morenga*, o veterinário-chefe Johann Gottschalk, membro da *Schutztruppe*, era um simples membro da engrenagem colonial que ousou questionar a legitimidade da guerra em *Südwestafrika*. Outro crítico da colonização era seu companheiro de profissão Wenstrup, que desertou e desapareceu no interior do país, sem deixar vestígios. Ele era leitor do anarquista, geógrafo e economista Pietr Kropotkin (1842-1921).

Gottschalk, que se tornou um rejeitado entre os colegas por causa da sua postura crítica ao sistema colonial, era chamado de D. Quixote, aquele que lutava por coisas vãs, contra moinhos de vento. Tratava-se de

uma alusão intertextual à obra *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), que era uma sátira às antigas novelas de cavalaria.

A tendência do recurso literário, conhecido como “metaficção historiográfica” ou ‘romance pós-colonial’ revelou um novo interesse dos escritores pela revisão da história oficial dos conhecidos países colonialistas: Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Holanda e Bélgica. A Alemanha também teve inúmeras colônias até o final da I Guerra Mundial, mas o tema ficou submerso nas pesquisas, reflexões e discussões sobre o passado nazista.

Morenga: colonização e guerras

O processo de conquista, administração, vanglização e guerras é o tema principal de *Morenga*, obra que remete à regulamentação da partilha da África, a qual foi tema da Conferência do Congo, realizada em Berlim, entre 15 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, e que foi convocada pelo chanceler alemão Otto von Bismarck (1815-1898).⁵

O romance *Morenga*, publicado em 1978 e pelo qual o autor foi agraciado com o *Literaturpreis de Stadt Bremen (Prêmio de Literatura da cidade de Bremen)*, em 1979, inicia-se em *media res*, em abril de 1904, com os relatos de ataques violentos e inesperados, que destruíram fazendas de colonos alemães nas regiões de Warmbad, estação

5 A posse territorial africana, também mencionada em *Morenga*, foi organizada, além das potências europeias, por empreendedores individuais, como Adolf Lüderitz (1834-1886), comerciante alemão, ao comprar, em 19 de agosto de 1883, terras de Piet Haibib, chefe *Topnaar* (um subgrupo *Nama*), de *Scheppmannsdorf*, uma área denominada Angra Pequena, antiga posse portuguesa, localizada no oceano Atlântico, segundo Dietmar Pieper na obra, *Zucker, Schnaps und Nilpferdpeitsche. Wie hanseatische Kaufleute Deutschland zur Kolonial-Herrschaft trieben (Açúcar, cachaça e chicote de couro de hipopótamo. Como comerciantes da Hansa levaram a Alemanha ao domínio colonial)*. (Pieper, 2023, p. 113-126).

A canhoneira SMS Nautilus da Marinha Imperial Alemã, enviada para reavaliar a situação territorial, chegou em 24 de janeiro de 1884. Um relatório favorável do governo e o consentimento britânico, já mencionado anteriormente, resultaram no envio do SMS Leipzig e do SMS Elisabeth. A bandeira alemã foi finalmente içada em 7 de agosto de 1884.

militar-administrativa e missionária localizada no sul, próximo ao rio Orange. Trata-se da ficcionalização de dois episódios históricos de enfrentamentos repentinos e sem avisos, iniciados com os *Bondelszwart* (1903), ao sul, e os *Hereros* (1904),⁶ ao norte.

No sistema polifônico destacam-se dois núcleos temáticos: I-*Estudos da terra* (*Landeskunde*) a respeito da invasão da ampla região, situada entre o rio Orange e o rio Kunene, fronteira com Angola (história anterior à colonização alemã), mesclados com II- *Relato das batalhas* (*Gefechtsbericht*) sobre a saga dos combatentes das Tropas de Proteção em conflitos com alguns grupos de nativos: em 1903 (sul), 1904 (norte) e nos anos 1904 a 1907 (sul).

Estudos da terra (1852-1889)

A parte aborda: a chegada dos missionários (1852-1853), a dos comerciantes (1859-1885) e a dos compradores de terras (1885-1889). Desse tema tratam os capítulos: 1- *Como Gorth pregou o Evangelho, conversou com os bois e se desviou do caminho certo* (os missionários); 2- *Klügge, um cilindro [chapéu] no Père Lachaise e o final das avestruzes na região de Bethanien ou: O barril* (os comerciantes); e 3- *O teodolito ou: Sobre os benefícios do óleo de sardinha* (os aquisidores de territórios e a equipe técnica).

A invasão inicial da terra reflete-se no capítulo 1. *Como Gorth pregou o Evangelho, conversou com os bois e se desviou do caminho certo*. Saanes, um ancião da etnia dos *Bondelszwart* e membro do conselho, na missão de Bethanien, que viveu na época do missionário norueguês Knudsen, precursor de Gorth, dois religiosos missionários históricos atuantes em Súdwestafrika, profetizou: “Ele [Knudsen] será o primeiro. Depois virão

6 Os *Hereros*, chefiados por Samuel Maharero, residiam ao redor da pequenina povoação de Okahandja, onde tinham sido fundados: uma missão em 1844, e a base militar dos alemães no ano de 1894. Os nativos dispunham de muitas fontes de água e de grandes rebanhos de gado, que eram cobiçados por outros grupos locais e por estrangeiros.

os comerciantes e então os soldados. Eles farão como os Buren⁷ fizeram no sul, pegar a terra e o gado” (Tim, 2003, p. 151). Knudsen recebeu a visita de um falso profeta que afirmava que Deus não queria crentes humildes e tranquilos, mas sim crentes ativos, com incentivos a roubo de gado. De volta de Pella, onde fora buscar conselhos para resolver o impasse, o religioso foi recebido por paroquianos que comiam carne assada roubada, foi espancado e retornou à Noruega.

No ano de 1852, Matthäus Gorth, missionário da Missão Renana da Alemanha, estava a caminho de Bethanien, uma missão luterana, onde planejava abrir uma escola. O religioso seguia rumo ao norte em um imenso carro de bois, conduzido por Petrus Matroos, um *hottentote* batizado por um missionário inglês que faleceu por excesso de consumo de rum.

A carreta estava carregada com um piano e uma porca prenha que deveria ser introduzida na missão como um novo tipo de alimento. Gorth era inimigo da guerra e desejava libertar os nativos da “escuridão da superstição” trazendo “a luz do conhecimento do Senhor e Salvador” (Tim, 2003, p. 167).

Na missão de Warmbad (futura Súdwestafrika), ele foi recebido por Frau Priestley, ao som do coro infantil com o hino ‘God save the Queen’, criticou a política de expansão territorial, afirmando que a terra seria do povo *Bondelszwart* e não à coroa inglesa (Timm, 2003, p. 153). Por causa das chuvas intermitentes, eles tiveram que permanecer em uma aldeia, cujos moradores criavam cabras e bois e ainda não tinham visto um branco que os fascinou com o uso de arma, fósforos, panelas e frigideiras.

Gorth era acompanhado por Lukas, nativo falante de alemão, que introduziu o ingênuo religioso ao consumo de Dagga, uma planta

7 Os Buren (Bôeres, Boers, Afrikaners, Voorstrekker ou Holandeses) eram descendentes dos colonos evangélicos calvinistas oriundos dos Países Baixos, Alemanha e Dinamarca, que com os huguenotes franceses, emigraram, nos séculos XVII e XVIII, para regiões do Cabo da Boa Esperança (Muche, 2023, 103-108). Por causa de conflitos com os ingleses, muitos colonos holandeses (Buren) se estabeleceram em regiões de Angola e da futura *Súdwestafrika* (Tema de *Morenga*),

alucinógena. Gorth, já aculturado, acreditou ter aprendido a linguagem dos bois e ouviu a narrativa do “Roter Afrikaner” (o “Vermelho Africano”), sobre os holandeses que atacaram o povo *Nama*, o qual emigrou para o norte atrás de fontes de água e gado que foi domesticado. O missionário morreu de febres, seu corpo foi enrolado em pele e enterrado em Bethanien (Timm, 2003, p. 265).

A chegada dos comerciantes é apresentada na parte 2- *Klügge, um cilindro [chapéu] no Père Lachaise e o final das avestruzes na região de Bethanien ou: O barril*. O texto inicia-se com a cavalgada de três homens com chicotes, da missão de Bethanien, para a caçada de avestruzes, cujas penas das caudas foram arrancadas para comercialização internacional. Tratava-se da procura crescente, que foi desencadeada depois que o Comte de Boncour apareceu, em um enterro no cemitério de Père Lachaise, em Paris, com um chapéu em formato de cilindro, adornado com uma pluma de avestruz.

Com um barril gigantesco de conhaque, Klügge⁸ chegou na missão de Bethanien onde pretendia fazer trocas com os *hottentoten (nama)*: um copo de bebida por uma pena de avestruz. Ele logrou 6000 unidades que foram levadas até Port Noloth, rumo à Europa. Na missão, ele seduziu Sabine Kreft, a esposa do pastor ausente, que foi expulsa, mas depois conseguiu o perdão pelo adultério (Timm, 2003, p. 267; 271). Antes de partir para a aldeia dos *Feldschuträger*, Klügge recebeu a visita de David Christian Frederiks (1847-1880), chefe Berseba-Nama, que propôs a troca de conhaque por gado, a ser roubado dos *hereros*, mas a oferta foi recusada (Timm, 2003, p. 269).

8 O comerciante Klügge, proveniente da Kapkolonie, já tinha conseguido introduzir entre os membros da nobreza nativa, o consumo de conhaque e rum, e o uso de muitos objetos de luxo, vestimentas, calçados, perfumaria, açúcar, tabaco, além de danças ao som de *Bi-Ba-Butzenman*, uma canção infantil alemã. A esposa de Jonker Afrikaners (1790-1861), o chefe Orlam-Nama, ostentava vestido, botinha com cadarço e sombrinha, enquanto que seu marido fumava Sumatra-Zigarren (Timm, 2003, p. 248). Klügge desenvolvia um comércio de trocas de suas mercadorias por gado e pretendia ampliar com o fornecimento de créditos, a fim de incrementar uma relação comercial de dependência.

Na parte 3, *O teodolito ou: Sobre os benefícios do óleo de sardinha*, é delineada a chegada de estrangeiros e os processos das aquisições de terras, bem como é explicada a fundação da Sociedade Colonial Alemã, em reunião ocorrida em Berlim, com a participação de representantes das áreas bancária, financeira e comercial. O banqueiro Bleichröder se pronunciou sobre os objetivos dos alemães (Timm, 2003, p. 349 e 350) e destacou dois aspectos: a missão germânica para civilizar o “selvagem”; e a maneira de conquista das riquezas minerais latentes, como cobre e diamante. Ele afirmou ainda a necessidade de ter um capital inicial de 800.000 Mark para investimentos locais (Timm, 2003, p. 350).

O agrimensor alemão Treptow⁹ da *Landgesellschaft für Südwestafrik* (*Sociedade de Terras na África Alemã do Sudoeste*), seguia seu ofício com o uso de teodolito, um instrumento utilizado na topografia para medição de terrenos e construção de estradas, na região da missão de Bethanien.

Ele era auxiliado por Cornelius Fredricks (1867-1907), um *Orlam-Nama*, que depois, junto com Hendrik Witbooi, participou de guerrilhas contra os alemães, bem como por Bansemer, um crítico da participação dos religiosos na administração colonial. Nesse mesmo capítulo são citados outros agentes em Südwestafrika: o fotógrafo Hermann Schultz, que recebeu da *Kolonialgesellschaft* (*Sociedade Colonial*) a incumbência de preparar um livro ilustrado para a “Promoção do Pensamento Colonial”, o geólogo Hartmann, e o comprador de terras Kleinschmidt, que disse, que o país precisaria de uma guerra para o desenvolvimento: aumento das tropas, construção de estradas de ferro, um grande comprador de carne bovina, expropriação de terras e vinda de fazendeiros (Timm, 2003, p. 400).

Kleinschmidt seguiu para a moradia (Werft ou Potok) de Klass Hendriks, chefe dos *Topnarr- Orlam (Nama)*, a fim de negociar terras

9 O agrimensor Treptow, que acreditava no poder da técnica, sonhava com a construção de túneis, açudes e praticava ginástica na missão de Bethanien. Ele desenvolvia um tipo de carro do trópico, uma bicicleta de duas rodas motorizada e o artefato explosivo Moloch (Molly), que depois foi patenteado como Molotov.

localizadas perto do porto atlântico inglês, Walbisbaai (fato histórico). Com rum, ele começou um lento processo de embebedamento do chefe, no qual participava, mas depois comia muitas sardinhas em óleo que provocava vômitos e o mantinha atento. Na presença do Pater Deffreger foi acordado um contrato de compra de terras (Timm, 2003, p. 405-407).

Relato das batalhas (1904-1907)

O segundo grupo temático de Morenga aborda a saga dos combatentes das Tropas de Proteção em conflitos com alguns grupos de nativos: em 1903 (sul) com os *Bondelszwart*; em 1904 (norte), com os *Hereros* (norte) e seus ataques inesperados e nos anos 1904-1907 (sul) agressões dos *Hottentoten* e subtribos a fazendas, a estações de trens e de telégrafos, e a comboios de provisões, de soldados, de armas, e as ações de guerrilhas em regiões montanhosas (1905-1907), nas quais estava envolvido Morenga (história alemã).

Essa parte da narrativa divide-se em várias fases históricas: *Relato das batalhas 1- Gross- Nabas* sobre a ofensiva contra Hendrik Witbooi, antigo parceiros dos alemães, acompanhado do herdeiro Isaak e do Profeta Stürmann (31 dez. 1904, 1 a 4 jan.1905). Os alemães partiram com três divisões (de Kalkfontein, Gibeon e Koes) rumo à árida região do rio Oab (Huab). Muitos militares morreram por ferimentos a bala e por causa de sede, desmaios, delírios e insolações em Gross-Nabas, que tinha a temperatura de 40 graus (Timm, 2003, p. 115) e, por isso, a tropa recuou.¹⁰ *Relato das batalhas 2- O cerco de Warmbad* a respeito do confronto de 25 de novembro de 1904, ocorrido em Alurifontein, ao sul, sob o comando do Capitão von Kopy e do Graf Kagenek contra Jakob Morenga, assessorado por Abrahan Morris (1872-1922), filho de

10 Alguns documentos foram inseridos: Relato do Coronel Deimling, Notícias do Capelão Max Schmidt e uma carta de Witbooi, de 27 de julho de 1905, para o Diretor Distrital de Keetmannshoop, com reclamação sobre a recompensa instituída pela sua captura. O poema *Guerra em Sudoeste*, de Otto Pahl, foi incluído.

escocês, e por Johannes Christian, chefe dos *Bondelswart-Nama*. Dois dias depois, Morenga e Morris atacaram Warmbad,¹¹ um local estratégico colonial. *Relato das batalhas 3- As atividades do Coronel Deimling contra Morenga na Grosse Karrasberg em março de 1905* sobre outros confrontos: a batalha do rio Aob (início do mês) e a de batalha de Narudas (dia 10). Em 24 de abril foram iniciadas as negociações entre os alemães e Morenga, intermediadas pelo padre Johann Malinowski, sem sucesso (Timm, 2003, p.309-310). No capítulo *Das Ende (O final)* é relatada a morte de Jakob Morenga, pelas tropas inglesas do Major Elliot, em Eenzaamheid, território da África do Sul, em 20 de setembro de 1907 (Timm, 2003, p. 549).

Johann Gottschalk, veterinário-chefe da Tropa de Proteção: o crítico do sistema colonial

O personagem principal dessa época de colonização em *Südwestafrika*, nos anos 1905 a 1907, é o veterinário de 35 anos, Johann Gottschalk¹², leitor de Fontane, Hölderlin e Nietzsche, e interessado em botânica sul-africana, depois dos ataques de Samuel Maharero e outros chefes aliados em *Okahandja*, em janeiro e agosto de 1904, alistou-se nas tropas para a proteção de *Südwestafrika*, e embarcou, em Hamburg, no navio *Gertrud Woermann*.¹³ O veterinário redigiu um diário sobre os anos 1904 a

11 A região denominada de *Warmwasser* (Água quente) era localizada perto do rio Orange, fronteira com a cidade do Cabo. Em 1868, a Sociedade Missionária Renana construiu uma escola e depois uma nova escola (1887). O governou alemão erigiu um forte, no ano de 1905.

12 Desde a infância, Gottschalk era fascinado pelas especiarias estrangeiras, vendidas na *Kolonialwarenladen (Loja de produtos coloniais)* de seu pai. Ele desejava viajar para países longínquos, cujas imagens repercutiram nele a partir de produtos coloniais (Café, chá, chocolate, principalmente, açafrão, amêndoas, figo e banana desidratados) do comércio paterno (Timm, 2003, p. 19 e 33), em Glückstadt, localizada perto de Hamburg.

13 Depois de quase três semanas, ele e os outros da Tropa de Proteção chegaram no porto de *Swakopmund*, e foram transportados por um pequeno barco para o lado raso do mar e depois carregados nas costas de negros *Kru* da Libéria até a terra firme. Gottschalk teve nojo do forte cheiro de suor deles (Timm, 2003, p. 11).

1907. Na data de 23.10.1904, ele escreveu suas primeiras impressões sobre os donos originais das terras: “Os nativos, pretos (Herero) e pardos (Hottentottes), também muitos mulatos, chamados de Bastardos, parecem pequenos europeus maltrapilhos, mas negros” (Timm, 2003, p. 30).

Depois da chegada em Swakopmund, em 28 de setembro de 1904, eles seguiram em viagem de trem até Windhuk, a capital da colônia. Os veterinários Gottschalk e Wenstrup foram confrontados com a terrível visão do campo de prisioneiros de guerra, nos quais viviam os membros dos *Bodenzwarts*, que provocaram os confrontos bélicos de 1903, e dos *Hereros* e aliados de outras tribos, em 1904. Muitos deles eram recrutados para trabalhos forçados na construção de estradas de ferro e de outras infraestruturas:

Mais tarde, Gottschalk disse a Wenstrup que eles morriam por causa de disenteria, tifo e desnutrição. Eles estão morrendo de fome.

Não, disse Wenstrup, eles os deixam morrer de fome, essa é uma diferença sutil, mas crucial.

Gottschalk apenas suspeitou de um fracasso dos departamentos dos subalternos. Wenstrup, por outro lado, com toda seriedade, afirmou que havia um sistema por trás disso.

Qual?

O extermínio dos nativos. A gente quer ter áreas de assentamentos (Timm, 2003, p. 33 e 34)

Gottschalk começou a refletir sobre a colonização alemã, alertado por Wenstrup, que tinha o livro, *Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung (Ajuda Mútua no desenvolvimento)*, do geógrafo russo comunista Pjotr Kropotkin (1842-1921), um propagador de uma faceta do darwinismo, a da evolução das espécies, na natureza e na sociedade, que enfatizava o apoio mútuo para o desenvolvimento. Antes de desertar, sem deixar vestígios, Wenstrup presenteou o livro para Gottschalk que começou a pensar sobre a solidariedade entre o colonizador e o colonizado, e se tornou um tipo de pária entre seus companheiros.

Um dos argumentos para a desqualificação dele era também o seu relacionamento amoroso com a nativa Katharina, em Warmbad, o que segundo Leutnant Wolf era um “Anzeichen einer beginnenden Verkäufung” (“Sinais de uma iniciante cafrealização”). Tal conceito pejorativo, que remete a se tornar semelhante ao cafre, ao negro, indica uma aculturação estigmatizada do europeu à cultura africana. Em visita aos pais dela, o jovem ouviu uma única expressão em alemão que o genitor sabia: “Gehtinordnung”/ “Tudo bem” (Timm, 2003, p. 211 e 414). Gottschalk desistiu do relacionamento.

No seu *Diário* (30.3.05), Gottschalk escreveu: “A gente poderá acompanhar nossas atividades neste país nos próximos anos: os esqueletos dos animais mortos ao longo do caminho e os túmulos dos mortos na guerra são os marcos [Pedras demarcadoras coloniais]” (Timm, 2003, p. 348).

Em conversa com o dominicano Meisel, simpatizante dos revoltosos, em 1906, Gottschalk disse: ““O sr. já observou como nos movemos por este país? [...] Nós nos movemos por este país como os coxos e os cegos” (Timm, 2003, p. 522). Era a amarga constatação de uma colonização perdida, sem futuro.

No início de 1907, o esgotado e decepcionado Gottschalk pediu sua dispensa, e no dia 18 de setembro de 1907, ele viajou de Ukamas para Lüderitz, onde embarcou no vapor “Adolf Woermann” rumo à Alemanha. Estudioso da natureza e do sistema de formação de nuvens, em Südwesafrika, Gottschalk tinha um desejo: das “Land von oben zu sehen” (“Ver o país de cima”) (Timm, 2003, p. 438). Tal sonho foi concretizado no país natal dele, quando era professor e conseguiu fazer a sonhada viagem de balão.

Considerações finais

O estudo, “Uma colônia alemã na África em *Morenga* (1978), de Uwe Timm”, enfatizou a história, real e ficcional, da África Alemão do Sudoeste, uma colônia de 1884 até 1918, ano final da

I Guerra Mundial, quando foi assumida pela África do Sul e administrada como Sudoeste Africano até finalmente se tornar a República da Namíbia, em 1990.

A análise mostrou elementos da “metaficção historiográfica” (Hutcheon), e diversas imagens coloniais (Burke), reveladas pelos estranhamentos percebidos e comentados por Wenstrup e Gottschalk sobre a perversa engrenagem colonial, como a indigna exploração da mão de obra dos nativos e as mortes de seres humanos e as de animais nos conflitos bélicos etc. Ambos militares reagiram à maquinaria perversa do colonialismo: a misteriosa deserção do primeiro e a baixa militar do segundo.

Referências

TIMM, Uwe. **Erzählen und kein Ende**. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993.

TIMM, Uwe. **Morenga**. Roman. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. Disponível em: <<https://epdf.tips/morenga6b839ef0da5ff3dcf4b-222dbbe432fed15805.html>>. Acesso em: 30. mai. 2024.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Trad. de Vera Maria X. dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**: História, teoria, ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PIEPER, Dietmar. **Zucker, Schnaps und Nilferdpeitsche**. Wie hanseatische Kaufleute Deutschland zur Kolonial-Herrschaft trieben. 3. Aufl. München: Piper Verlag, 2023.

O olhar de um viajante sobre a mulher cuiabana

Deborah Pimenta Martins¹

No século XIX transitavam viajantes por parte do território brasileiro que produziram relatos sobre vários aspectos do interior do Brasil. Os relatos eram diversos, abordavam questões pessoais a institucionais. Escreviam conforme suas vivências, de acordo com suas formações e interesses.

Por Mato Grosso, passou o viajante-artista Antoine Hercule Romuald Florence (Hércules Florence), francês de 21 anos, nascido na cidade de Nice, veio à região como segundo desenhista da Expedição científica Langsdorff, pelo período de 1825 até 1829, chefiada pelo Cônsul da Rússia no Brasil, o Barão de Langsdorff.

Durante essa viagem escreveu sobre as mulheres cuiabanas, de modo que, para conhecer um pouco sobre elas, nesta pesquisa, recorremos à leitura do importante livro *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas - de 1825 a 1829* construído a partir de manuscrito contendo relatos de um jovem viajante cujas experiências vividas oferecem um fascinante *insight* não apenas sobre as vidas e papéis sociais ao redor do mundo, mas também, sobre as próprias visões de mundo e preconceitos vigentes na sociedade oitocentista.

O viajante

Os sujeitos e processos culturais dos relatos serão abordados a partir das noções de “práticas” e “representações”. Roger Chartier (1990) ao

¹ Doutorando do PPGL/UFMT. Bolsista Capes 2023/2027. Professora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3767-1372>. E-mail: portuguescompimenta@gmail.com

trabalhar a questão dos modelos culturais que envolvem hierarquias ou relações de poder na esfera política, sugere que, ao invés de pensarmos modelos como uma única difusão do Estado, tomemo-los como “tensões” reproduzidas, seja pelas diferenças, pela sua “apropriação por imitação social”, ou mesmo, pela “imposição aculturante”. Segundo o historiador, as representações podem ser explícitas ou implícitas e destinam-se a alguém, logo, esse destinatário imaginado deve ser considerado em uma leitura. (Chartier,1990, p.223)

Para Chartier (1990) não existe objeto histórico fora da prática, essas práticas se movimentam, portanto, não são definitivas ou universais. O mencionado historiador francês pensa a prática da leitura como uma interação que se realiza por meio de pressupostos, de subentendidos, de intertextualidade e do interdiscurso. Quem escreve é também leitor, o texto é o lugar dos vários sentidos. (Chartier,1990, p.223)

O viajante oitocentista Hércules Florence tinha a missão de fazer desenhos da viagem, no entanto, descrevia todos os fenômenos ou situações como se fossem para um Diário de Bordo. Foi assim que escreveu os manuscritos que deram origem ao importante livro *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas - de 1825 a 1829*.

Partindo dos escritos deixados pelo artista, é possível encontrar o olhar sobre as mulheres da cidade de Cuiabá–MT, uma vez que dedicou linhas para falar de seus modos e costumes. Aliás, revela estranhamentos em certos comportamentos e até chega a compará-las às mulheres da Europa.

Hércules Florence, durante a viagem expedicionária (1825 a 1829), fez anotações e desenhos, toda a documentação passou a ser organizada pelo artista-viajante-inventor no manuscrito *L’Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*, após mais de dez anos da vinda à Mato Grosso, entre 1837 e 1859. Assim, nesse documento encontraremos as lembranças do autor que, para construí-las, ingressou no campo fenomenológico da presença do ausente, da recordação. Ao escrever o manuscrito, Hércules Florence enfrentou

o esquecimento para buscar o passado e sobre esquecimento Paul Ricoeur (2007) já explicou:

Não é somente o caráter penoso do esforço da memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. [...] Assim, boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa e não esquecer. (Ricoeur, 2007, p. 48.)

A memória é afetada pelo esquecimento ao longo do dizer, apenas uma parte do dizível é acessível ao sujeito, o que foi percebido permanece presente durante um tempo, mas não sem se modificar. As percepções sobre a cidade de Cuiabá estão descritas pelo viajante no presente sempre novo que cada vez precedente se converte em um passado. No entanto, não são objetos de sua imaginação, pois foram experimentadas em algum momento de sua vida.

No caso do viajante francês em Mato Grosso, desempenhava o papel de relator, ou seja, precisava detalhar cada situação, episódio, espaço, formato físico, gosto, impressão, etc., a fim de construir no imaginário daqueles a quem destinava seus relatos (império Russo e o mundo europeu) a ideia mais próxima do que se encontraria no interior pitoresco do Brasil.

Ao escrever, Florence não se afastou de si, já que as descrições situam seu lugar social, ancorada em seu tempo histórico e cultural, com seus valores, ideias, significações e ressignificações e regimes de verdade. Assim, na narrativa sobre Cuiabá, é possível sentir algumas perspectivas próprias do viajante, cuja personalidade, assim como a de qualquer outro, era formada por múltiplos papéis.

Os relatos, apesar de seguirem uma lógica descritiva, eram um tanto livres. Então, seriam eles uma arte literária, uma criação, uma invenção? Também não, pois parte do que foi relatado é uma representação do vivido, do experienciado. Não se pode ignorar a dimensão

referencial, Hércules organizou o que queria falar, controlou o desenvolvimento das sequências discursivas a partir das intrigas² encontradas no território mato-grossense.

As cuiabanas

Ao chegar à cidade de Cuiabá, em 1827, o viajante francês Hércules percebeu que as cuiabanas faziam parte de duas classes: a média e a inferior. Ambas apresentavam um comportamento livre em conversas e nos seus modos de agir, relatou:

Além do contínuo exemplo da licença geral e quase desculpada, recebem pernicioso influxo do contato dos escravos, negros e negras, cujas paixões violentas não vêm peias à sua expansão. A fidelidade conjugal é, muitas vezes, falseada. Apesar de temerem os maridos e considerá-los como amos e senhores, sabem perfeitamente enganá-los. Não faz muito que elas começam a aparecer à mesa de jantar ao lado dos parentes e maridos. Entretanto em todas as casas do sertão, onde recebi hospitalidade, nenhuma delas se apresentou, ficando sempre no fundo dos aposentos, a menos que não seja a pessoa já muito familiar. (Hercules,2007, p.127)

Neste trecho, a submissão da mulher cuiabana é marcada pela expressão “apesar de temerem seus maridos”. Qual seria a razão de temerem aos maridos? Será aqui uma marca de violência enfrentada por elas naquela época? Também é possível pressupor que estavam dependentes de ordens dos seus esposos para se apresentarem diante de pessoas estranhas, e que o lugar a elas destinado era “no fundo dos aposentos”. Hércules esteve na presença de mulheres invisíveis tanto aos olhos de quem adentrava casas cuiabanas quanto aos olhos da sociedade.

² A intriga é vista aqui nos termos do entendimento de Paul Ricoeur, como a unidade de sentido que articularia a relação entre estrutura e acontecimento.

Àquelas mulheres de classe média atribuía-se uma influência negativa dos escravos quando infiéis – neste momento, ao avaliar a conduta moral das mulheres cuiabanas, transparece-se o pensamento etnocêntrico, do homem branco, europeu, e que, também, era o pensamento da época, pois, se elas (as de classe média) agiam mal é porque estariam influenciadas por “negros e negras”.

A voz que se ouve e que fica registrada na historiografia é uníssona, não se encontram os pensamentos dos negros e negras sobre as condutas das mulheres e homens brancos, se um dia existiram, perderam-se na oralidade. Assim também estão silenciadas as vozes das mulheres cuiabanas sobre as impressões dos viajantes. Liliâne Machado (2010) explica que não há como ouvir o outro lado, o do colonizado, então, resta a análise crítica do discurso do colonizador:

Dessa forma, os relatos dos naturalistas europeus perdem o status de verdade incontestável sobre uma época – status esse que lhe foi atribuído muitas vezes antes – para ser percebido tão somente como um quadro de pensamento temporal que permite entrever medos, angústias, desejos e preconceitos que integram as características dos imaginários sociais. (Machado, 2010, p. 133)

Da mesma forma, Divanize Carbonieri (2016, p. 281) pondera que a centralidade na produção do conhecimento produzido por homens brancos e europeus fez com que a voz dos sujeitos subalternos não fosse ouvida, pois ela sempre estaria expressa por intermédio de outro que fala em seu nome. Daí a dificuldade de encontrar relatos das impressões dos negros, das mulheres, dos índios no espaço cuiabano historicamente construído e compará-los com os dos estrangeiros, vez que, ao longo do tempo, foram silenciados por determinados grupos.

Nos séculos XVII e início do XVIII era comum a visão de que os negros eram semianimais porque se dizia ter uma sexualidade bestial e viver em condições brutais e detestáveis para os “chegantes”.

Também, teólogos questionavam se existia ou não alma nas mulheres porque tinham partos iguais aos de animais. Eram comparadas às porcas e gansos por “procriarem” (termo animalesco atribuído às mulheres mães). O ato de amamentar, até o século XVIII, era degradante e deveria ser evitado ou transferido às amas-de-leite. Os pobres eram considerados os mais animais no século XVIII, explica Keith Thomas (1988):

Ainda mais bestiais eram os pobres – ignorantes, sem religião, esqualidos em suas condições de existência e, mais importante, não tendo os elementos que se supunha caracterizarem o ser humano: alfabetização, cálculo numérico, boas maneiras e apurado senso de tempo. Os intelectuais desde muito costumavam encarar as pessoas não letradas como subhumanas. (Thomas, 1988, p.26)

Para os pensadores daquele século, os pobres moravam em condições lastimáveis, trabalhavam parecendo cavalos, eram rudes, brutos e animalescos. Os loucos eram comparados a bichos selvagens possuídos, os vagabundos viviam vida de bicho, os mendigos eram brutos e só sabiam gastar tempo procurando comida. Todos se situavam à margem da sociedade humana.

E, se lembravam animais, então, indígenas, negros, mulheres, loucos, vagabundos e mendigos, eram desprovidos de alma e direitos. Eram selvagens tanto quanto as feras que com eles conviviam, sendo assim, justificavam-se os maus tratos. Os costumes das mulheres cuiabanas não pareciam destoar daqueles de todos os brasileiros. No olhar do viajante Hércules, o cuiabano era um povo dado a licenças e à luxúria em seus modos.

Por outro lado, nem todas as cuiabanas se comportavam de forma falseada. Hércules caracteriza uma senhora e outras três mulheres que conheceu em Cuiabá como falantes, civilizadas e espirituosas. Ainda que haviam dado que falar em sua mocidade, passavam por tipos de virtude.

O viajante Florence explica que as cuiabanas temiam e eram submissas aos seus maridos, a quem tratavam por amo e senhor. Da mesma forma, se

houvesse estranhos (por exemplo, um viajante) em casa, deveriam ficar guardadas em seus aposentos, ou seja, estavam limitadas em suas relações sociais cotidianas.

A ideia de mulher submissa está fundada na tradição judaico-cristã, uma vez que o papel da mulher na estrutura social era ser inferior ao marido. O homem era o responsável por prover o sustento da casa e, portanto, deveria ser obedecido e admirado. A submissão da mulher ao marido estava prescrita na Bíblia desde a criação. A narrativa bíblica de que a vida de Eva proveio de Adão, fez a mulher ser representada como o lado sentimental e irracional do ser humano, uma vez que Eva também foi a responsável por ceder às tentações da serpente persuadindo Adão e permitindo o pecado, logo, deveria ser punida para o resto da eternidade, com a dor do parto e a submissão ao marido. (Ismério, 2012, p. 164)

Liliane Machado (2010), citando Michelle Perrot, ensina que no século XIX a ocupação do espaço público por homens e mulheres era bem distinta, um homem público refletia um papel social importante, enquanto uma mulher pública era aquela que pertencia a todos, a desprovida de modos, a rapariga. Os limites estavam devidamente delineados, de acordo com Ana Maria Colling (2014), à mulher o privado e seu coração era o santuário do lar; ao homem o espaço público, político, local onde se centralizava o poder.

O viajante explica que muitos sacerdotes tinham esposas e filhos, muitos homens cuiabanos tinham concubinas, o que seria uma corrupção geral. Parecia sentir-se incomodado com o grande número de mulheres públicas em Cuiabá. Assim, ao escrever, formulou seu discurso pautado na moralidade de sua essência:

Todos os sacerdotes vivem em concubinação, a gente os vê em casa rodeados de seus filhos, é uma corrupção geral, a maioria dos homens vivem também e concubinação, e frequentemente, não se casam até ficarem velhos ou por interesse, ou por ter uma mulher que os cuidam. A maior parte das mulheres de condições boas ou más, envolvem-se em intrigas amorosas, e a quantidade

de mulheres públicas é imensa chegando a ser desproporcional à população.³ (Florence, 1837-1859,p.295, tradução própria)

As mulheres pobres sequer tinham chance de casar, tinham nenhuma perspectiva de mudança social, restava-lhes, então, a vida fácil, entretanto, ainda assim, não seriam tão vulgares quanto às mulheres “públicas” da Europa, na perspectiva do jovem viajante:

As moças filhas de pais pobres nem sequer pensam em casamento. Não lhes passa pela cabeça a possibilidade de arranjar marido sem o engodo do dote e, como ignoram os meios de uma mulher poder viver de trabalho honesto e perseverante, são facilmente arrastadas à vida licenciosa, na qual, justa se lhes faça, apesar de pertencerem a todos, nunca mostram a ganância e as baixezas das mulheres públicas da Europa. (Hercules,2007, p.128)

Ao que parece, o que restava às mulheres pobres de Cuiabá era arranjar um bom casamento, caso contrário, seriam levadas à vida fácil e se sujeitariam a “pertencerem a todos”. A sensibilidade, a discrição, a fragilidade emocional, o instinto materno, a docilidade, a bondade eram representações que à época deveriam fazer parte da biologia da mulher, tudo o que fugisse a isso seria aberração feminina.

Na Europa oitocentista, as regras de conduta social eram bastante rígidas, talvez Hércules esperasse encontrar normas parecidas como as de sua nação. Aqueles modos e costumes das mulheres de Cuiabá pareciam não se encaixarem no processo civilizador, afinal, as mulheres sequer conheciam o modo de viver do trabalho honesto e perseverante.

³ L'Ami des arts livré à lui-mêmê, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence-IHF,p. 295. [No original] “Tous les prêtres vivent en concubinage; on les voit chez eux entourés de leurs enfants; soit corruption générale, la plupart des hommes ont aussi des concubines, et souvent, ne se marient qu'à un âge avancé, ou par intérêt, ou pour avoir une femme qui les soigne. La plupart des femmes depuis les Ies. Conditions jusqu'aux dernières, ont des intrigues amoureuses, et le nombre des femmes publiques est immense, eu égard à la population.”

Um costume que havia entre as mulheres cuiabanas e foi registrado pelo viajante, era uma moda emprestada do Rio de Janeiro e São Paulo: a de cobrir a cabeça com mantilha para ir à igreja. Aliás, ir às celebrações religiosas era o momento no qual as mulheres aproveitavam para exibir suas vestimentas e relacionarem-se socialmente, muitas, como dito acima, imitavam os costumes dos europeus.

Hércules Florence escreve que as cuiabanas tinham o hábito de cobrirem-se, no entanto, as mulheres mais pobres usavam camisas sobre as saias, camisas essas que enfeitavam com bordados e rendas, havia também aquelas que se enrolavam em baeta preta, escondendo a cabeça e o corpo deixando apenas os olhos e nariz para fora, tal qual faziam as turcas.

Após a vinda da Família Real ao Brasil, nasceu uma necessidade na população brasileira de parecer-se mais “civilizada” reproduzindo padrões europeus, principalmente dos franceses. Na Europa oitocentista, as regras de conduta social eram bastante rígidas. Talvez, Hercule Florence esperava encontrar normas parecidas com as de sua nação. Apesar das tentativas em parecer europeias, aqueles modos e costumes das mulheres de Cuiabá não se encaixavam no processo civilizador.

No tocante ao olhar, nos relatos do viajante Hércules, sobre as indígenas guanás, que habitavam a região de Mato Grosso, as características físicas chamaram-lhe atenção pelos traços afilados, corpo bem feito, lábios grossos e dentes brancos, no entanto, o viajante sentiu-se incomodado por serem “objeto” de troca pelos maridos, Hércules (2007,p.101) escreve: “Reina entre elas a mais completa devassidão, tanto mais quanto os próprios maridos, desconhecendo o que seja ciúme, as entregam a estranhos com a maior facilidade, mediante algum dinheiro ou peças de roupa.”

O viajante conta que as mulheres indígenas guanás teciam panões (peças de algodão trançado que serviam de roupas, abrigos, etc.) e as mulheres de Cuiabá faziam redes utilizando a mesma técnica aplicada na confecção desses panões.

O artesanato, a costura e o tear eram práticas desenvolvidas por mulheres brasileiras e percebidas por vários viajantes. As redes confeccionadas na cidade de Cuiabá eram feitas por mulheres de forma artesanal com técnicas herdadas dos indígenas e portugueses, os desenhos revelavam a flora e a fauna, eram coloridas com cores fortes típicas do ambiente natural e clima quente da região. O modo de fabricar mantinha a técnica do tear vertical, herança da cultura indígena, feita por mulheres da região passada por gerações.

Quando o calor era excessivo, era comum para os cuiabanos trocar a cama pelas redes, havia muitas penduradas nas paredes das casas. Hércules Florence, em um discurso lúdico e descontraído, informa ter dormido melhor na rede cuiabana do que em trezentas camas, e daí entende porque o uso da rede era tão comum em Cuiabá. Além disso, as redes eram tão confortáveis que uma família poderia dormir junta.

Também circulavam pela região os indígenas guatós, tinham peles mais escurecidas, falavam rápido e monossilábicos. As mulheres guatós auxiliavam seus maridos a governar as embarcações e a cuidar das crianças. Diferente dos guanás, os homens guatós não gostavam de trocar suas mulheres, além de que viviam com mais de uma. As mulheres guatós, citadas por Hércules (2007), aparecem como propriedades dos maridos aos quais cabia a decisão de trocá-las ou não:

Dizem que os guatós vivem com mais de uma mulher; a maioria dos que vi levava uma única. Lembro-me, porém, que numa ocasião troquei algumas palavras com um deles que tinha na sua canoa três mulheres. Perguntei-lhe se todas eram suas; respondeu-me que sim. Pedi-lhe então por gracejo uma e ele retorquiu-me zangado que eu deveria ter trazido comigo a minha. Repliquei-lhe que não fora isso possível. “Pois bem”, disse-me ele, “se você tivesse aqui sua mulher, eu a trocava por uma destas”. (Hercules,2007, p.105)

Outros viajantes europeus também relataram comportamentos que entendiam inadequados às mulheres brasileiras, tendo como

parâmetros as europeias. Por outro lado, o viajante francês ao observar o modo de agir das cuiabanas explicitou características as quais são atribuídas a essas mulheres até os dias atuais como serem artesãs, falantes e espirituosas.

Considerações finais

A partir das múltiplas possibilidades de análise dos sentidos na formação discursiva do viajante, buscamos compreender aspectos da identidade das cuiabanas. Durante a pesquisa, observaram-se nas percepções do viajante Hércules Florence os vários sentidos, ora o do viajante europeu civilizador, ora o do cientista observador, ora o do homem cheio de sensibilidades. O discurso e o sujeito se confundiram para evidenciar o movimento, a intriga e a beleza da vida em Cuiabá.

Florence chega à Cuiabá tomado pelo sentimento de escassez e nostalgia, com um discurso de vazio, de sertão, de solidão, e aos poucos foi preenchendo a cidade com os panões dos Guanás, a irresignação dos Guaicurus, a admiração pelas mulheres indígenas, a aversão ao concubinato em que viviam os sacerdotes, os desgostos das mulheres públicas e as críticas aos governantes.

Os registros do viajante mostraram que o olhar europeu sobre as mulheres cuiabanas não destoou dos padrões de outros viajantes sobre mulheres de outros estados brasileiros, pois era unísono o papel de subordinação das mulheres aos homens, o silenciamento, a limitação ao uso de espaços públicos, a falta de instrução, as vestimentas e críticas do modo espontâneo da mulher se expressar.

Referências

CARBONIERI, Divanize. **Pós-colonialidade e decolonialidade: rumos e trânsitos**. Revista Labirinto, Porto Velho, v. 24, n. 1, p. 280-300, jan.-jun. 2016. Disponível em <http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/1746>. Acesso em 05/10/2023.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história**. Dourados: Ed. UFGD, 2014.

FLORENCE, Hercule. **L'Ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes Sur différents sujets nouveaux Par Hercule Florence 1837-1859**. Manuscrito, Tinta ferrogálica e lápis sobre papel, 30,6 x 21,0 cm (cada folha). Coleção Instituto Hercule Florence (São Paulo)

FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas : 1825 a 1829**, Esboço da viagem feita pelo Sr. de Langsdorff no interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829. Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2007 p. 101.

ISMÉRIO, Clarisse. **Construções e representações do universo feminino (1920-1945)**. História, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 163-183, 2012. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2987>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MACHADO, Liliane. **Vertigem de Curiosidade-análise das relações de gênero estabelecidas entre goianas e viajantes europeus no século XIX**. Caderno Espaço Feminino. v.23, 2010, p. 131-141.

RICOEUR, Paul. **A memória, a História, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitudes em relação as plantas e animais 1500-1800**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo. Companhia das letras, 1988.

William Dampier: Corsário e Tradutor do Brasil

Tiago Silva¹

Fernanda Farias Oliveira²

Jamine Batista Dourado³

No período colonial, a escrita de viajantes era feita para documentar, mas também para entreter qualquer pessoa que tivesse interesse em saber como eram as regiões visitadas pelos navegadores. Com essa dupla função, a partir do século XVII, essas narrativas ganharam tanto destaque na Inglaterra que “os autores e sua audiência aprenderam a escrever e a ler o mundo nos livros – com uma surpreendente rapidez e sofisticação”⁴ (Sherman, 2022, p. 20, tradução nossa). Dentre os nomes famosos desse gênero, naquele período, está o do corsário inglês William Dampier, que nasceu em 1651, em um vilarejo em East Coker, num distrito de Somerset, Inglaterra.

Em *A New Voyage Round the World* (1697) e *A Voyage to New Holland* (1699), seus livros mais conhecidos, ele atua não só como observador, mas também como um tipo de tradutor, já que visualiza, interpreta e transpõe uma realidade desconhecida para sua cultura, tornando o dado desconhecido legível para seus compatriotas. Nesse exercício,

-
- 1 Professor de Língua e Literaturas de Língua Inglesa no Instituto de Letras da UFBA. Doutor em Letras pela UFPE (2018) com estágio pós-doutoral em Letras pela UFS (2021). Pesquisador vinculado ao GELCCO, REBRALLI e ERAS. E-mail: tiago.bs@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0615-9357>.
 - 2 Graduada da UFBA. Bolsista CNPq 2023/2024. Integrante do grupo de pesquisa REBRALLI - Representação do Brasil na Literatura de Línguas Inglesas. E-mail: ffarias.oliveira@outlook.com
 - 3 Graduada da UFBA. Bolsista FAPESB 2023/2024. Integrante do grupo de pesquisa REBRALLI - Representação do Brasil na Literatura de Línguas Inglesas. E-mail: jamine-dourado@gmail.com.
 - 4 Authors and their audiences learned to write and read the world in books – with surprising speed and sophistication

sua obra fornece, ao mesmo tempo, uma visão detalhada do mundo colonial, especialmente do Brasil e da Bahia, mas também um retrato do homem moderno ocidental que surgia no período, fruto do encontro entre culturas e do desejo de dominar, revelando seus valores, suas crenças, preocupações e base ideológica.

A partir da ideia de homem moderno de Ian Watt (2010), neste ensaio, apresentaremos, inicialmente, uma descrição dos valores desse homem, destacando seu caráter de herói moderno, um ser individualista, epíteto mercantilista, construído também a partir de valores religiosos. Posteriormente, apresentaremos um cotejo de seu olhar hegemônico, reconstruído em pequenas imagens do Brasil, destacando como seus valores influenciam o modo de ver e descrever esse lugar (Lidchi, 1997; Said, 1996), construído, em seu diário, como um *hub* logístico e comercial. Inspirado pelas teorias da representação cultural de Stuart Hall (2016), nesse último sentido, este texto explora como Dampier constrói uma imagem do Brasil como um “catálogo” de recursos e riquezas naturais prontas à exploração das potências europeias.

William Dampier: o corsário que traduziu o Brasil

Entre 1679 e 1691, o pirata William Dampier circum-navega o mundo pela primeira vez. Os relatos das experiências que viveu nesse período foram reunidos e publicados, em 1697, no livro *A New Voyage Round the World*, que alcançou um sucesso instantâneo, explicado pelo fato do pirata trazer informações sobre lugares, comunidades e costumes desconhecidos, revelando o “Novo Mundo” para uma população que antes conhecia essas realidades apenas de ouvir falar.

Dampier nasceu em East Coker, Somerset, foi batizado em 1651 e veio de uma família abastada. Ao tornar-se órfão, ele procura uma maneira de ascender economicamente, tentando a sorte como pirata. Em 1678, aos vinte e seis anos, ele se casa com Judith. Em seus relatos, não há menção à sua esposa ou a outros conhecidos, somente descrições de

seus encontros com pessoas de cargos importantes, como governadores e príncipes, nas colônias que ele visitava. De certo modo, Dampier simboliza o homem moderno ocidental, desapegado, distante da tradição, cujo surgimento pode ser explicado a partir da ascensão de um modo de ser que surgiu no século XVII, resultante das transformações socioculturais provocadas pelas grandes navegações. Para Watt, em *A Ascensão do Romance*, esse homem personificaria “o indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso” (2010, p. 64) e, enquanto vivo, deveria fazer-se a si mesmo.

A partir do século XVII, a Inglaterra estava a caminho de se tornar uma nação que teria o domínio de diversas colônias ao redor do mundo: “a expansão imperial beneficiou os indivíduos e as classes que enxergavam na política imperialista oportunidades de obter lucro no comércio, na indústria e nas finanças, de pilhar as riquezas dos povos dominados [...]” (Fuser, 2007, p. 12). Dampier, assim como outros piratas ingleses, foi essencial para construir o crescimento econômico daquele país, já que muitas das embarcações que ele atacava eram de nações rivais, a exemplo da Holanda e Espanha. As pilhagens de navios não eram a única forma de lucro, muitos piratas atracavam em ilhas dos continentes recém-conquistados por países europeus e saqueavam os recursos naturais desses lugares que seriam vendidos nas metrópoles. A mudança na forma de explorar os potenciais econômicos implica em uma mudança na forma como as pessoas se liam e se relacionavam. Essas condutas, dentre outros modos de enriquecimento, abriram caminho para que o indivíduo conseguisse ascender economicamente, desde que demonstrasse ser útil e gerar lucros, não importando se aqueles que estavam em posições mais vulneráveis acabariam sendo prejudicados.

Assim, Dampier se torna símbolo do homem que poderia ascender socialmente, por se colocar como um homem que sabe se articular com seus iguais (europeus) e seguir os valores de sua época. Essa possibilidade de ascensão se dava em razão de o corsário inglês poder agir a partir

de sua consciência, “assim, o indivíduo pode mostrar suas qualidades espirituais tanto na conduta normal como em circunstâncias mais raras e dramáticas” (Watt, 2010, p. 81). Em seu diário, ele demonstra como essas mudanças são essenciais para que ele consiga acessar lugares privilegiados ou criar relações econômicas com pessoas socialmente importantes, sobretudo com seus próprios compatriotas, privilegiando seus iguais em suas transações, como revela em seu diário: “mesmo assim, havia um Sr. Cock, um comerciante inglês, um cavalheiro muito civilizado e de boa reputação”⁵ (Dampier, 1699, p. 381-382, tradução nossa); a origem inglesa e o comportamento reconhecível passaram a funcionar como critério de organização e classificação das pessoas.

Os relatos de Dampier não foram publicados por acaso, já que esses livros ajudavam a transmitir a ideia de que, até nas expedições marítimas dos corsários, a Inglaterra estava em posição de superioridade. Ao narrar sobre o cargo de Don John Lancastrio, governador da Bahia no período em que visitou o lugar, Dampier demonstra que a Inglaterra já estava exercendo domínio em outras colônias que estavam sob o comando de outras nações. Esse movimento foi bem-sucedido, pois teve o apoio do parlamento inglês, “eles apoiavam as políticas agressivas da Coroa no ultramar e, como recompensa, ganhavam generosas oportunidades de negócios nas terras anexadas” (Fuser, 2007, p. 11), como cargos de governador. Percebe-se que o poder político tinha impacto em outros campos, como o econômico e o social, e mais importante, esse poder era retratado como sendo conquistado de forma legítima, honesta e resultante do esforço e da capacidade de articulação de seus operadores.

Em sua viagem para as Filipinas, Dampier, sendo um homem cristão, comenta sobre a religião dos habitantes de Mindinau, uma ilha filipina, onde a população era majoritariamente islâmica:

⁵ yet here was one Mr. Cock, an English merchant, a very civil gentleman and of good repute.

A religião desse povo é o maometanismo, e a sexta-feira é seu sábado; mas nunca vi nenhuma diferença que eles façam entre esse dia e qualquer outro [...]. As pessoas mais humildes têm pouca devoção: nunca vi nenhum deles em suas orações ou entrando em uma mesquita. (Dampier, 2020, p. 295, tradução nossa)⁶.

Dampier faz juízos de valor sobre a crença do outro, utilizado um termo pejorativo para se referir aos islâmicos, pois, segundo Said (1996, p. 69), “maometano é uma designação europeia relevante (e insultante); islã que por acaso é o nome muçulmano correto”. O outro juízo de valor se refere à crítica sobre a devoção do outro, ele retira a legitimidade da religião do povo de Mindinau, mostrando como eles não parecem ser fiéis o suficiente àquilo em que acreditam; pode-se entender que essa seria uma forma de assumir o controle sobre esses povos, visto que “os sujeitos racialmente inferiorizados são alvo de práticas sistemáticas de desumanização e de violação de direitos” (Reis, 2022, p. 3). Ao encontrar um povo supostamente descrente, um povo não cristão, o homem inglês encontrou uma justificativa plausível para controlar e colonizar outros povos.

Quando, em seu segundo livro, Dampier comenta sobre o catolicismo da Bahia, que é uma religião cristã, há uma inversão de tom. Como escrevia para o seu povo, majoritariamente protestante, ele sentiu a necessidade de comentar que a beleza de Salvador não estava associada apenas às paisagens, mas também ao modelo político e religioso adotado na capital, pois a religião dos ingleses, como a dos católicos baianos, “depende de pessoas divinas e cujo modelo secular provém de instituições tradicionais como a Igreja e a monarquia” (Watt, 2010, p. 90), o que, de certo modo, é encontrado na cidade. Assim, o corsário foi minucioso ao descrever a quantidade de igrejas e instituições religiosas

⁶ The Religion of these People is Mahometanism, Friday is their Sabbath; but I did never see any difference that they make between this Day and any other Day[...]The meaner sort of People have little Devotion: I did never see any of them at their Prayers, or go into a Mosque.

que havia em Salvador para demonstrar aos seus compatriotas que as pessoas da Bahia carregavam os mesmos valores religiosos que eles:

[...] a igreja dos franciscanos e a dos dominicanos; e dois conventos de carmelitas; uma capela para marinheiros perto da beira-mar, onde os barcos geralmente desembarcam e os marinheiros vão imediatamente para as orações. (Dampier, 1699, p. 380, tradução nossa)⁷.

A religião, portanto, foi utilizada não só como critério de classificação dos povos, mas como estratégia de dominação colonialista. É ela que dá ao lugar a característica de civilizado nesse contexto. Dampier não economiza palavras para escrever sobre as igrejas católicas, contudo ele não se preocupa em narrar sobre as práticas religiosas das pessoas escravizadas nem dos indígenas que viviam em Salvador, já que “a religião do Outro é algo supérfluo que pode ser descartado, ou, pior ainda, um equívoco, pois ela não só é uma parte importante de sua cultura, como também um aspecto fundamental de sua sociedade” (Silveira, 2021, p. 209).

Dampier apresentava as características necessárias para ser um homem bem-sucedido da modernidade. Ao se tornar um pirata, Dampier não foi condenado pela Coroa inglesa, ao contrário, sua ambição lhe rendeu o posto de corsário, pois suas ações contribuíram para o imperialismo britânico. Durante essa época, o mercantilismo estava despontando na Inglaterra, por isso Dampier demonstrava o poder da Inglaterra nas colônias pelas quais passava, enquanto as colônias eram descritas como lugares que poderiam ser controlados, seja pelo meio econômico, social ou religioso. A nação inglesa era fortemente ligada ao protestantismo, por isso Dampier usava o cristianismo como referencial para promover uma ideia de superioridade dos britânicos so-

⁷ [...] the Franciscans' church, and the Dominicans'; and 2 convents of Carmelites; a chapel for seamen close by the seaside, where boats commonly land and the seamen go immediately to prayers.

bre outras religiões, logo essa inferiorização servia como pretexto para explorar os povos das colônias que ele visitava. Assim, ele sustenta um discurso colonizador, justificando as suas atitudes exploratórias contra aqueles que não eram europeus.

O Brasil como catálogo

Em 1699, Dampier lança *A Voyage to New Holland*, no qual recupera as experiências de viagem vividas enquanto capitão do navio Roebuck, contando vivências em lugares que ainda não havia visitado. No livro, Dampier ocupa a posição de tradutor de um mundo desconhecido para um leitor britânico que permaneceu em casa, o que implica no uso de estratégias e na construção de uma narrativa, através de saberes compartilhados, que seja interpretável para seu público: “Eu escrevo para os meus compatriotas; e dessa maneira, usei, na maioria das vezes, nomes que são familiares aos nossos marinheiros ingleses e aos de nossas colônias no exterior”⁸ (Dampier, [1697], 2022, p. 285, tradução nossa). Desse modo, o corsário representa a realidade a partir do imaginário de sua própria cultura, impondo ao Outro os padrões de como sua alteridade seria vista e entendida. Sendo assim, interessado em enriquecimento e em ascensão social, ele oferece uma visão das dinâmicas econômicas, sociais, políticas e religiosas do Brasil colonial, sempre a partir de uma perspectiva que focaliza o que é de interesse da Europa, e a partir de escolhas que tornem a realidade vista em algo compreensível para seu público leitor. Logo, o corsário organiza o que vê como um catálogo de mercadorias e influências globais, pensado para apresentar os potenciais do Brasil, um centro logístico colonial essencial, para leitores, novos viajantes e exploradores europeus. O inglês descreve a economia local, destacando a dependência do Brasil em relação à Europa e a exportação de produtos como açúcar e tabaco, vistos como produtos europeus feitos na Bahia:

⁸ I write for my countrymen; and have therefore, for the most part, used such names as are familiar to our English seamen, and those of our colonies abroad.

As pequenas embarcações que pertencem a esta cidade são principalmente empregadas no transporte de mercadorias europeias de Salvador, o centro do comércio brasileiro, para outros lugares nesta costa; trazendo de volta açúcar, tabaco, etc. Elas são navegadas principalmente por escravos negros [...] Quanto aos seus navios que usam o comércio europeu, alguns dos que vi lá foram construídos na Inglaterra, roubados de nós pelos franceses durante a última guerra e vendidos por eles aos portugueses⁹ (Dampier, 1699, p. 384-385, tradução nossa).

Em seu livro, o pirata descreve Salvador como um centro vital de comércio europeu, com grande movimento de navios, comerciantes ricos e uma infraestrutura urbana impressionante. Dampier percebe a presença do trabalho escravo, mas não dá destaque algum a essa realidade, já que, no contexto da Bahia, conforme catalogado por ele, a utilização de escravizados na navegação era normalizada, demonstrando como as necessidades econômicas dos europeus, no período colonial, determinaram a construção das identidades culturais e sociais modernas. Segundo Lidchi (1997), essas identidades culturais foram formadas e negociadas por meio de práticas representacionais, como o próprio diário, da escrita, que, no momento em questão, estava circunscrita ao europeu, só ele podia narrar. Sendo assim, tudo, pessoas, flora e fauna eram narradas e descritas a partir dos interesses desse grupo. Conforme Said (1996), o colonialismo não apenas explorava os recursos naturais das colônias, mas também impunha uma estrutura econômica e uma organização da realidade que beneficiava as metrópoles europeias.

Para Hall (2016), as representações culturais e práticas discursivas moldam a percepção e a realidade econômica. No contexto da Bahia, as representações culturais europeias influenciavam a forma como

⁹ The small craft that belong to this town are chiefly employed in carrying European goods from Bahia, the centre of the Brazilian trade, to the other places on this coast; bringing back hither sugar, tobacco, etc. They are sailed chiefly with negro slaves [...] As for their ships that use the European trade some of them that I saw there were English built, taken from us by the French, during the late war, and sold by them to the Portuguese.

a diversidade humana – como as populações negras, nesse caso, que aparecem como mero elemento do cenário – era vista, configurando padrões de estereotipagem que permanecem até os dias de hoje. Piratas como Dampier operavam em um contexto no qual a pirataria era uma extensão das rivalidades nacionais e das guerras europeias, refletindo a complexa dinâmica de poder e economia da época. Como Stuart Hall argumenta, “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (Hall, 2016, p. 31). O relato de Dampier, nesse sentido, pode ser visto como uma prática cultural que utiliza a linguagem e a representação para expressar e negociar significados dentro das rivalidades nacionais e das guerras europeias, a partir dos interesses de seu país. Hall também destaca que “a representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (Hall, 2016, p. 31), o que sugere que as atividades piratas, sobretudo seus relatos e representações, eram uma forma de construir e compartilhar significados sobre poder e economia na época.

Dampier via a vida marinha, incluindo as baleias, como um bem, uma *commodity* a ser explorada economicamente. Ele descreve a abundância de baleias e como elas eram facilmente capturadas, gerando considerável lucro. Essa visão reflete a lógica de exploração capitalista imposta durante o período colonial, momento em que os recursos naturais eram intensivamente explorados para beneficiar as metrópoles europeias. De acordo com estudos, a caça predatória de baleias, especialmente a baleia-franca, foi tão intensa que a espécie chegou a ser considerada extinta no Brasil até a década de 1970¹⁰. Dampier relata que [...] dizem que são apenas pequenas baleias; no entanto, há tantas e são tão facilmente mortas, que ganham muito

¹⁰ Estudo sobre a caça de baleias no Brasil. Disponível em: <https://umsoplaneta.globo.com/biodiversidade/noticia/2021/05/03/ameacada-de-extincao-baleia-franca-nascida-no-brasil-em-2-002-e-vista-em-santuاريو-marinho-na-antartica.ghtml>

dinheiro com isso [...] (Dampier, 1699, p. 384-385, tradução nossa)¹¹. Além disso, essa exploração pode ser entendida através do conceito de *metabolic rift*, que descreve a ruptura metabólica entre a sociedade e a natureza causada pelo capitalismo. De acordo com John Bellamy Foster, a “ruptura metabólica” é uma expressão da separação entre os processos sociais e naturais, resultando em degradação ambiental (Foster, 1999). A justaposição do relato de Dampier aos dados mais recentes sobre a vida marinha dá uma amostra do efeito da imposição do capitalismo a essa realidade.

Dampier comenta que “em uma pequena colina agradável, havia uma igreja dedicada à Virgem Maria” (Dampier, 1699, p. 377-378, tradução nossa)¹² como também “na cidade, há 13 igrejas, capelas, hospitais, conventos, além de um convento de freiras, a saber: a ecclesia major ou catedral, o colégio dos jesuítas, que são os principais e ambos visíveis do porto [...]” (Dampier, 1699, p. 380-381, tradução nossa)¹³. A concentração de tais instituições indicia a hierarquização dessa sociedade, na qual religião e educação eram utilizadas para legitimar e perpetuar a ordem colonial. A proeminência dessas construções reflete a interdependência entre o poder religioso e o econômico, evidenciando como a exploração dos recursos naturais e humanos era justificada e sustentada por uma ideologia de superioridade. Em seu diário, o pirata revela uma perspectiva profundamente eurocêntrica e desdenhosa em relação às religiões e práticas culturais que não eram cristãs, as quais sequer chegam a ser percebidas. Tudo o que via era “uma capela para marinheiros perto do litoral, onde os barcos comumente desembarcam e os marinheiros vão imediatamente para as orações;

¹¹ [...] These are said to be but small whales; yet here are so many, and so easily killed, that they get a great deal of money by it. [...]

¹² on a small pleasant hill, there was a church dedicated to the Virgin Mary.

¹³ There are in the town 13 churches, chapels, hospitals, convents, beside one nunnery, namely the ecclesia major or cathedral, the Jesuits' college, which are the chief, and both in sight from the harbour

outra capela para pessoas pobres, no final da mesma rua, que corre ao longo da costa [...]” (Dampier, 1699, p. 380-381, tradução nossa)¹⁴.

Assim, o pirata focava na organização e estrutura social europeia, sem considerar ou valorizar, sem sequer ver, as práticas religiosas e culturais dos povos não europeus, refletindo uma visão limitada e preconceituosa, articulada com seus interesses. Essa postura é intencional, é mais uma demonstração de sua percepção do outro como mero recurso. Ele enxerga sua alteridade exclusivamente através de uma lente utilitarista e colonialista, apagando completamente sua humanidade. Essa visão reforça a prática de desumanização e justifica a dominação colonial a partir da ideia de missão civilizacional, como discutida por Edward Said (1996); os colonizadores acreditavam estar trazendo progresso e civilidade para povos atrasados, mas, na realidade, estavam impondo suas próprias estruturas e valores.

A crítica a William Dampier deve ser contextualizada dentro do paradigma colonialista da época, no qual a desumanização dos povos colonizados era uma ferramenta essencial para a manutenção do poder e do controle. Ao desconsiderar as religiões e tradições locais, Dampier e outros exploradores europeus contribuíram para a narrativa de que os povos não europeus eram “selvagens” e necessitavam da “civilização” europeia. Essa narrativa não apenas justificava a exploração e a escravização, mas também apagava a rica diversidade cultural e espiritual dos povos colonizados. Portanto, ao analisar criticamente os relatos de Dampier, percebe-se não apenas uma perspectiva etnocêntrica e depreciativa, mas também uma estratégia intencional de desvalorização cultural que atendia aos interesses coloniais.

O Brasil, conforme relatado por Dampier, funciona como um ponto de encontro e um centro de comércio global. É uma “[...] abundância de pequenas embarcações que apenas correm para cima e para baixo

¹⁴ a chapel for seamen close by the seaside, where boats commonly land and the seamen go immediately to prayers; another chapel for poor people, at the farther end of the same street, which runs along by the shore.

nesta costa, transportando mercadorias de uma parte do Brasil para outra” (Dampier, 1699, p. 38, tradução nossa)¹⁵. Assim, o Brasil e, por extensão, a Bahia são apresentados como um catálogo de riquezas naturais, produtos exóticos e oportunidades comerciais, refletindo a visão colonialista de exploração dos recursos para benefício das metrópoles europeias. William Dampier, em seus relatos sobre o Brasil colonial, oferece uma visão detalhada das políticas coloniais impostas por Portugal, estabelecidas em parceria com a Inglaterra, que moldavam a estrutura social e econômica da região.

Said (1996), em *Orientalismo*, discute como o Ocidente construiu uma visão estereotipada e exótica do Oriente para justificar a dominação colonial. De modo similar, Lidchi (1997) destaca como os museus e exposições servem como espaços de poder onde as culturas são representadas e, muitas vezes, descontextualizadas para atender aos interesses coloniais. Essas perspectivas ajudam a entender como Dampier, ao descrever o Brasil e suas riquezas, estava participando de um processo maior. Ele não apenas documentava o que via, mas também contribuía para a construção de uma narrativa que desvalorizava as culturas de seu outro e justificava a exploração europeia. Portanto, ao analisar seus relatos, é possível ver como suas descrições detalhadas funcionavam como um jeito de narrar que servia aos interesses da metrópole, instituindo e reforçando a ideologia de superioridade europeia.

Considerações finais

As descrições do Brasil, feitas por William Dampier no final do século XVII, configuram uma imagem do país como um catálogo de recursos, mercadorias e oportunidades comerciais, prontas à exploração europeia. Ao enfatizar a riqueza natural e a diversidade de produtos da região, Dampier revela uma visão que, embora detalhada e

¹⁵ [...] abundance of small craft that only run to and fro on this coast, carrying commodities from one part of Brazil to another.

informativa, está profundamente enraizada na lógica de catalogação e exploração característica do colonialismo. Sua narrativa foca na beleza arquitetônica e no potencial econômico do território, mas ignora a rica diversidade cultural e social, reduzindo o Brasil e a Bahia, particularmente, a uma mera extensão da Europa. A análise crítica de seu diário revela uma perspectiva atrelada ao imperialismo, resultando na construção do Brasil através de uma lente eurocêntrica que destaca e valoriza as estruturas e influências europeias em detrimento da diversidade humana.

Sua abordagem oferece uma perspectiva distorcida da realidade, na qual o Brasil é retratado principalmente pelo seu valor econômico e semelhança com o continente europeu, resultando no apagamento e na desumanização das populações nativas e africanas, tratando-as apenas como recursos econômicos. Seu Brasil é somente um ponto de encontro de rotas comerciais globais, onde o fluxo de produtos europeus e locais, bem como o comércio de escravizados, sustentava uma economia amplamente dependente da exploração de pessoas e dos recursos naturais. Através de seu relato, essas ideias foram disseminadas, criando uma imagem de que esse “novo lugar” poderia ser um apêndice da Inglaterra, um espaço em que seus semelhantes (europeus) exerceriam a dominação em diferentes esferas: econômicas, sociais, políticas e religiosas. Nesse sentido, a literatura foi utilizada para disseminar um discurso hegemônico, determinando um “discurso [que] não refletia o estado ‘real’ das culturas que exibia, mas sim a relação de poder entre aqueles sujeitos a essa classificação e aqueles que a promoviam.” (Lidchi, 1997, p.191, tradução nossa)¹⁶. Essa visão não apenas ignora as complexas dinâmicas sociais e culturais locais, mas também reforça a desumanização das populações não europeias, reduzidas a recursos ou ao apagamento. A narrativa de Dampier reflete as prioridades e percepções europeias da época, revelando as profundas desigualdades e injustiças que sustentavam o sistema colonial.

¹⁶ discourse did not reflect the ‘real’ state of the cultures it exhibited so much as the power relationship between those subjected to such classification and those promoting it.

Referências

DAMPIER, William. **A Voyage Round the New World**. Londres: Penguin Classics, 2020. DAMPIER, William. **A Voyage to New Holland**, etc., in the year 1699. London: James Knapton, 1703. FOSTER, J. B. Marx's Theory of Metabolic Rift: Classical Foundations for Environmental Sociology. **American Journal of Sociology**, v. 105, n. 2, p. 366–405, set. 1999. HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LIDCHI, Henrietta. The Spectacle of the Other. *In*: HALL, Stuart (org.) **Representation: Cultural Representation and Other Signifying Practices**. London: Sage Publications, 1997, p. 151-222.

REIS, Diego dos Santos. **A colonialidade do saber: perspectivas decoloniais para repensar a univers(al)idade**. SciELO, 2022. Disponível em <https://doi.org/10.1590/ES.240967>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHERMAN, William H. Stirrings and searchings (1500-1720). *In*: HULME, Peter; YOUNGS, Tim (org.). **The Cambridge companion to travel writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 17-36.

SILVEIRA, Renato. **A Mitologia Maldita: estereótipos políticos e raciais na gênese da indústria cultural**. Salvador: Edufba, 2021.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Espaço e Identidade em *Eu, Tituba, Bruxa Negra de Salém*

Marilâne Nascimento dos Santos¹
Rosária Cristina Costa Ribeiro²

Neste artigo, pretendemos investigar a caracterização do espaço no romance *Eu, Tituba, Bruxa Negra de Salém*, escrito por Maryse Condé em 1986 e traduzido no Brasil em 2019 por Natalia Borges Polezzo. A obra oferece uma rica narrativa que aborda de maneira profunda questões como identidade, raça, espacialidade e gênero, tornando-se uma obra significativa dentro do contexto das literaturas francófonas das Américas. Ao analisar como o espaço é retratado e sua conexão com a identidade construída pela protagonista Tituba, conseguimos esmiuçar as diversas camadas que são compostas desses temas complexos, proporcionando assim, um entendimento mais profundo das dinâmicas culturais e sociais que influem as narrativas pós-coloniais. Assim, analisaremos mais especificamente agora a construção de identidade pós-colonial (Figueiredo, 1998; 2010), através dos conceitos de topoanálise (Lins, 1976; Borges Filho, 2005), tendo como base a versão brasileira de seu romance.

Maryse Liliane Apolline Boucolon, ficou conhecida como Maryse Condé (sobrenome do seu primeiro marido ator africano da Guiné - Mamadou Condé), doutora em Literatura comparada pela Universidade Sorbonne Nouvelle de Paris, foi uma renomada escritora, professora universitária, ativista e feminista. A autora já escreveu contos, novelas, ensaios poemas e gêneros versáteis e foi vencedora do “New Academy

¹ Mestranda do PPGL-UFAL. Grupo de pesquisa Grupo Poéticas Interartes. e-mail: marilane.santos@fale.ufal.br / marilanesantos168@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-0215-3126>

² Professora Adjunta da Faculdade de Letras -Francês e PPGL. Grupo de pesquisa Grupo Poéticas Interartes da Ufal. e-mail: rosaria.ribeiro@fale.ufal.br <https://orcid.org/0000-0003-0581-2203>

Prize 2018”. Nascida em 11 de fevereiro de 1937 em Pointe-à-Pitre, Guadalupe, ela dividia seu tempo entre seu país natal e os Estados Unidos, onde lecionava. Escritora de obras cujo público alvo são adultos e adolescentes, seus escritos fazem com que os leitores conheçam a vida de seus irmãos de cor das ilhas das Antilhas (Condé, 2001). Condé faleceu recentemente, em abril de 2024, no sul da França.

O romance narra a história de uma mulher negra que se chama Tituba, nascida na ilha de Barbados, no século XVII, fruto de um estupro que é descrito logo nas primeiras linhas da narrativa: “dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo” (Condé, 2019, p. 14). Essa violência foi cometida por um marinheiro inglês em um navio chamado *Christ the King* [Cristo Rei], que transportava escravos da África para a América Central. Tituba não conhece esse homem e é adotada duas vezes: uma primeira por seu padrasto, Yao, e outra por sua mentora Man Yaya, fatos que fazem com que ela passe parte da sua infância numa fazenda de cana-de-açúcar. Tituba conta sobre suas perspectivas enquanto mulher negra acusada de bruxaria. A narrativa se constroi em um misto de emoções e sentimentos, afetos, violências, escravatura, relações raciais, amor e identidade. Segundo Conceição Evaristo (2019), que prefacia o romance, este:

[...] oferece-nos uma revisitação a um doloroso evento acontecido em 1692 em Salém, um pequeno povoado da América do Norte. Ali, várias pessoas, que viviam sob a influência de uma doutrina cristã intransigente, puritana e supersticiosa, ao serem apontadas como bruxas, foram condenadas à morte. Entre as pessoas havia uma mulher negra escravizada, originária de Barbados, conhecida por Tituba. Sobre ela caía a suspeita de professar e praticar hoodoo. A suspeição foi construída a partir de comportamentos estranhos de crianças das quais Tituba cuidava, em sua função de “mãe preta” — lugar também bastante conhecido na história de escravização e de subalternização das mulheres africanas e de suas descendentes em solo brasileiro, e quem sabe em todas as Américas (Evaristo, 2019, p. 5).

Sendo assim, trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico, baseado na análise do espaço no texto literário, que nomearemos aqui por topoanálise (Lins, 1978; Borges Filho, 2007), sobretudo, no que diz respeito aos macroespaços e microespaços que caracterizam o romance, de acordo com o autor Borges Filho (2007). Com base nisso, nos propomos a analisar de que maneira o espaço literário não apenas molda a construção identitária, mas também reflete a identidade da protagonista no romance *Eu, Tituba, Bruxa negra de Salém*. Diante disso, a topoanálise tem como enfoque a análise dos espaços e seus significados nas narrativas, permite uma análise detalhada de como os espaços físicos e simbólicos presentes no romance influenciam e são influenciados pela experiência de Tituba. Por sua vez, a construção de identidade pós-colonial permite um arcabouço teórico para entender como a identidade da personagem é desenvolvida e modificada em resposta às realidades coloniais e pós-coloniais.

A vista disso, exploraremos como a protagonista, Tituba, enfrenta e subverte formas de opressão através da conexão com suas memórias culturais e sua experiência em diferentes lugares, incluindo Barbados e Salém. O estudo da obra proporciona uma compreensão mais profunda das complexidades culturais e sociais presentes nas narrativas francófonas das Américas. Além disso, esta iniciativa oferece uma oportunidade única para a reflexão sobre temas sociais pertinentes, tais como identidade, raça, espacialidade e gênero, pensando também na construção da comunidade e solidariedade entre mulheres negras que são abordadas no romance e como essas relações oferecem espaços para empoderamento e cura em face da adversidade, todos expostos através da lente da literatura.

Aportes teóricos

Inicialmente, é fundamental discutir a história da construção de identidades, conforme Figueiredo (1998, p.13), e também compreender

a história e geografia das pequenas Antilhas, com ênfase em Martinica e Guadalupe. Em 1635, essas ilhas tornaram-se territórios franceses, levando os colonos a adotarem táticas semelhantes às dos espanhóis, como a eliminação ou expulsão dos indígenas Caribenhos, além do uso do comércio de escravos africanos para viabilizar as plantações de cana-de-açúcar.

Dessa forma, a leitura de Figueiredo (1998) é essencial para uma visão mais elucidativa do processo de desenvolvimento identitário. Para isso, a autora, ao reunir distintos autores de destaque das Antilhas, analisa suas significativas contribuições, enriquecendo o debate em torno dessas referências. Entre os autores abordados, destaca-se Aimé Césaire como o pioneiro da (pré) literatura antilhana (p. 8).

Levando isso em conta, mesmo hoje em dia distantes do *Code noir*, “Uma legislação escrita para o sistema escravagista”, citada por Figueiredo (1998, p.14), conseguimos ser transportados para a realidade vivida pelos escravos da época através da perspectiva da personagem Tituba. Nessa perspectiva, os senhores tratavam os escravos como objetos “vendidos e negociados segundo a vontade dos seus proprietários, e ao mesmo tempo obriga os senhores a batizar os negros e fazê-los cumprir os deveres” (Figueiredo, 1998, p. 15). Nas escritas de Maryse Condé, principalmente em suas obras de ficção, os personagens estão em sempre numa busca identitária “que atinge a diáspora negra (...) associada a um país natal” (p.132) e às agruras sofridas pelas pessoas forçadas à essa diáspora e submetidas ao *Code noir*.

Portanto, também partimos do princípio de “Como as origens geográficas podiam separar cidadãos de uma mesma nação” (Bell Hooks, 2022, p. 37). Assim, a topoanálise oferece uma nova dimensão para interpretação de textos e das experiências humanas, sendo uma abordagem metodológica na análise literária e fenomenológica que tem como enfoque os macroespaços e microespaços nas obras literárias, averiguando a maneira de como esses espaços são experimentados e concebidos pelas personagens, bem como sua influência na elaboração

do sentido da narrativa. “Ao longo do século XX, esses fluxos passaram a ser contínuos e desencadeados por motivos diversos, como a fome, os conflitos bélicos, a necessidade de aperfeiçoamento profissional e as perseguições políticas e religiosas” (Carreira, 2023, p.17).

No ponto de vista teórico, entendemos a toponálise como uma maneira de explorar a relação entre seres humanos e os espaços que habitam, buscando assim, entender de como esses espaços influenciam e refletem suas vidas interiores. Isto posto, essa abordagem tem uma grande relevância nos estudos literários e psicológicos. É no campo da filosofia, que segundo Borges Filho (2007, p. 18), o conceito de “lugar e espaços são considerados sinônimos e se definem como tamanho, forma e relação de um corpo com o outro”. Do mesmo modo, Bell Hooks ressalta que:

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos, do momento mais mundano ao majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança (Bell Hooks, 2022, p. 26)

Portanto, recuperando as palavras de hooks (2022) e os conceitos por trás da toponálise, vemos que o espaço que ocupamos é, na verdade, um espaço de memórias. Cada pessoa traz consigo experiências que influenciam a formação de sua identidade, ainda que seja necessário se adaptar ao ambiente em que estamos inseridos no momento, mesmo que seja um “deslocamento forçado, bem como à memória de perseguição, sofrimento e genocídio” (Carreira, 2023, p.33), como no caso de Tituba.

Pensando nisso, a toponálise além de explorar o espaço de maneira singular nos permite ampliar a compreensão dos personagens e das temáticas centrais de suas narrativas. Esses espaços não se resumem a meros cenários, mas funcionam como elementos ativos que influenciam e refletem as experiências e pontos de vista dos personagens.

Contudo, para a análise do texto literário, partimos das definições de Borges Filho (2007, p, 45) que ressalta que o “topoanalista deve estar atento a esses deslocamentos que ocorrem dentro da narrativa.” E pensando em como “esses deslocamentos introduzem novas formas e de espaço e cumpre observar qual a relação deles com as personagens e ação”.

Um percurso espacial

Como foi dito anteriormente, o interesse dessa pesquisa é fazer um levantamento do espaço no texto literário, nomeado por topoanálise, particularmente, nos debruçamos nos macroespaços e microespaços segundo Borges Filho (2007, p. 45) uma das tarefas da topoanálise é fazer um levantamento dos espaços do texto, sendo considerado então, como uma espécie de topografia literária. E a partir desse pensamento, surge a divisão desses segmentos do texto que são espaços utilizados para o desenrolar das narrativas, focando assim, qual relação do espaço com os personagens e ação. E a essa sequência do espaço que serve para o desenrolar do enredo, é nomeado por percurso espacial.

Dito isso, destacamos a importância deste estudo, que surge como resultado de uma vertente da pesquisa de mestrado intitulada *Espaço e Identidade em Eu, Tituba, Bruxa Negra de Salém*. Em que pretende-se analisar de que maneira a obra de Condé influência na formação de identidades e resistência, sobretudo no desenvolvimento da personagem Tituba, considerando a importância da memória e do ambiente em sua jornada.

Desse modo, na obra, identificamos, inicialmente, macroespaços e microespaços que são fundamentais para a compreensão da jornada de Tituba. Com a intenção de facilitar na compreensão da nossa análise, elaboramos uma tabela para a divisão desses macroespaços e microespaços

Quadro 1 - Divisão da topoanálise:

MACROESPAÇO						
BARBADOS			ESTADOS UNIDOS			
MICROESPAÇO						
Fazenda de Darnell Davis - Cabana na Man Yaya	Plantações de cana-de-açúcar	Rio Ormonde	Boston	Casa do Pastor Samuel Parris	Aldeia de Salem	Casa do Pastor Samuel Parris

Fonte: Elaborado pelas autoras do presente artigo.

Feito esse ponto, vamos analisar o macroespaços como: Barbados e Estados Unidos, na construção da personagem Tituba, a partir da comparação entre paisagens, plantas e ensinamentos que a Tituba recebe tanto em contexto quanto no outro, refletindo de como esses conhecimentos de mundo formam a personalidade da Tituba.

Posto isso, os macroespaços referem-se aos grandes cenários geográficos, como Barbados e Estados Unidos, que marcam diferentes fases da vida de Tituba e refletem as mudanças culturais e sociais que ela enfrenta. Enquanto os microespaços, por outro lado, são os ambientes mais específicos dentro desses macroespaços, como a cabana de Man Yaya em Barbados e as diferentes localidades nos Estados Unidos, como Boston e Aldeia de Salem.

Esses dois primeiros fragmentos que irei citar abaixo são representativos de Barbados. Um é quando a Tituba vai morar com a Man Yaya, aos sete anos de idade, assim que sua mãe, Abena, é enforcada em praça pública, e Yao, seu padrasto é mandado embora da plantação, porém não chega ao destino pois se ele se mata engolindo sua própria língua:

Man Yaya me ensinou sobre as plantas. Aquelas que davam sono. Aquelas que curavam feridas e úlceras. Aquelas que faziam os ladrões confessarem. Aquelas que acalmavam os epiléticos e os mergulhavam em um repouso deleitoso. Aquelas que punham sobre os lábios dos furiosos, dos desesperados e dos suicidas pala-

bras de esperança. Man Yaya me ensinou a escutar o vento quando ele aumentava e a medir sua força debaixo das cabanas que ele iria destruir. Man Yaya me ensinou sobre o mar. As montanhas e as colinas. Que tudo deve ser respeitado. Que o homem não é um senhor percorrendo a cavalo seu reino. (Condé, 2019, p.32)

E outra é após a morte da Man Yaya, perto da Tituba completar quatorze anos de idade:

Eu sabia de um canto às margens do rio Ormonde, aonde ninguém jamais ia, porque a terra lá era pantanosa e pouco propícia para cultivo da cana. Construí sozinha, com a força do meus punhos, uma cabana que consegui empoleirar sobre as estacas. Pacientemente, cerquei um pedaço de terra e delimitei um jardim, onde logo cresceriam toda sorte de plantas que eu pudesse enfiar na terra para os meus rituais, respeitando as vontades do sol e do ar.(...) Man Yaya me deu um último conselho sobre seus ensinamentos, que dizia a respeito das plantas. Sob sua orientação, ensaiei cruzamentos difíceis, misturando passiflora com ameixa, cajá-manga venenosa com jujube e azaleia-das-azaleias com persulfúrico. Elaborei drogas e poções que eu tonificava com encantamentos. (Condé, 2019, p. 34).

Sendo assim, quando Tituba sai de Barbados, ela traz consigo um profundo conhecimento das plantas medicinais, ensinado por Man Yaya e ligado aos microespaços que constituem o macroespaço de Barbados. Este saber é uma parte crucial de sua identidade e resistência. Em Barbados, o conhecimento das plantas representa um microespaço de autonomia e conexão com suas raízes africanas. No entanto, ao chegar em Boston, ela se depara com um ambiente totalmente novo, onde as plantas e os remédios que ela conhece não são os mesmos.

Até aquele momento, eu não tinha apelado para qualquer elemento sobrenatural para curar Elizabeth Parris. Eu me limitava a mantê-la aquecida e a fazê-la tomar bebidas quentes. A única

liberdade a qual eu me permitia consistia em derramar um pouco de rum em seus chás. Naquela noite, decidi recorrer aos meus talentos. Mesmo que me faltassem os elementos necessários para a prática da minha arte. As árvores eram o repouso dos invisíveis. Os condimentos de suas comidas favoritas. As plantas e suas raízes da cura.

Neste país desconhecido, o que eu poderia fazer? (Condé, 2019, p. 78).

Em tal caso, esse deslocamento força Tituba a reaprender e adaptar seu conhecimento às novas plantas disponíveis em Boston, e esse processo tem como símbolo de sua resiliência e habilidade em se moldar as culturas de um ambiente que lhe é totalmente desconhecido.

Antes de mudar para aldeia de Salem tive tempo de retomar as principais recomendações de Judah White:

Antes de ocupar uma casa ou assim que a ocupar, coloque nos cantos de cada cômodo galhos de erva-de-passarinho e folhas de manjerona. Varra a poeira do oeste para o leste e a queime cuidadosamente antes de levar as cinzas para fora. Borrife urina fresca no chão, com a mão esquerda. No pôr do sol, queime ramos de *populara indica* misturados com sal grosso. Mais importante, prepare seu jardim e reúna nele tudo o que for simples e necessário. Caso contrário, cultive em caixas cheias de terra. Não deixe de escarrar quatro vezes ao acordar. (Condé, 2019, p. 87/88).

Neste fragmento, percebe-se que Tituba considera o que lhe foi ensinado em boston, ensinamentos poucos eficazes do que ela recebeu de Man Yaya, como podemos ver no fragmento abaixo:

Eu não escondo que, em todo caso, tudo aquilo me parecia pueril. Nas Antilhas, nossa ciência é mais nobre e depende mais das forças do que das coisas. Mas enfim, como me recomendou Man Yaya: 'Se chegar ao país dos aleijados, se arraste pelo chão'. (Condé, 2019, p. 88).

Apesar de acreditar que os ensinamentos prévios são mais valorizados, Tituba resolve se adaptar ao meio ambiente em que se encontrava e não menosprezar totalmente esses conhecimentos. Para finalizar, no fragmento abaixo remete a saudade que a Tituba sentia de Barbados, apesar de todas as cicatrizes que lá lhe foram causadas.

É estranho o amor ao país! Nós o carregamos dentro, como nosso sangue, como nossos órgãos. E basta que sejamos separados da nossa terra para sentir uma dor que surge do mais profundo de nós mesmos sem nunca diminuir. Eu revia a plantação de Darnell Davis, a casa-grande alta e suas colunas no cume da tristeza, as suas cabanas escuras, apinhadas de sofrimento e de animação, crianças com a barriga inchadas, mulheres envelhecidas antes do tempo, homens mutilados, e esse cenário sem alegria que eu tinha perdido tornou-se tão precioso para mim, que as lágrimas escorriam pela minha face. (Condé, 2019, p. 82)

A análise dos macroespaços e microespaços na obra revela como Condé utiliza esses cenários para explorar temas de identidade, deslocamento e resistência, e mesmo seu instinto de pertencimento (“É estranho o amor ao país”). Em Barbados, Tituba está em um ambiente familiar e pode exercer plenamente seus conhecimentos e práticas culturais. Já em Boston, ela enfrenta o desafio de se adaptar a um novo mundo, onde deve reaprender e recontextualizar seu saber ancestral. “A volta à sua ilha natal, depois de uma estadia de pavor nos Estados Unidos, é motivo de felicidade para Tituba. Sobretudo depois de sua morte, ela fala com carinho de sua terra” (Figueiredo, 1998, p.127).

Dessa forma, esta pesquisa não apenas contribui para os estudos literários sobre Maryse Condé, mas também amplia a discussão sobre as representações da mulher negra na literatura, enfatizando a importância da memória e do espaço na construção de suas narrativas de resistência. Ao analisar como Tituba navega entre diferentes macroespaços e microespaços, podemos compreender melhor as estratégias de

sobrevivência e resistência que ela desenvolve ao longo de sua jornada. Visto que, “Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual.” (Davis,1981. p. 20).

Considerações finais

Desta maneira, este trabalho tem como enfoque a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre as narrativas francófonas das Américas e suas particularidades. Além disso, ao focar na personagem Tituba, uma figura histórica muitas vezes marginalizada, o estudo contribui para a valorização de vozes e perspectivas que foram silenciadas ou sub-representadas na literatura e na história. Assim, a pesquisa não só amplia a compreensão do romance de Condé, mas também enriquece o campo dos estudos literários com uma análise crítica e culturalmente relevante, que dialoga com questões contemporâneas sobre identidade, espacialidade, raça e gênero.

Visto que o macroespaço “pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: Cidade e campo” (Borges Filho, 2007, p.46) e o “microespaços detecta a presença do macroespaço que o compõem” (Borges, 2007, Filho, p.46), no romance *Eu, Tituba, Bruxa negra de Salém* são utilizados cenários que exploram temas de identidade, deslocamento e resistência por meio da espacialidade. Revelam-se, assim, os macroespaços como: Barbados, e Estados Unidos; e microespaços - Casa da Man Yaya, onde Tituba desfruta de um ambiente familiar que lhe permite expressar livremente seus conhecimentos e tradições culturais. Já Boston e a aldeia de Salem, a casa do pastor Samuel Parris, onde ela enfrenta o desafio de se adaptar a um novo mundo, tornam-se o ambiente em que Tituba precisa se redescobrir e reinventar sua sabedoria ancestral, reescrever a sua história em meio a uma nova espacialidade.

Referências

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **Deslocamentos espaciais, culturais e identitários na literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Títuba, Bruxa negra de Salém**. Tradução de Natalia Borges Polesso. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: CONDÉ, Maryse. **Eu, Títuba, Bruxa negra de Salém**. Tradução de Natalia Borges Polesso. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EdUFF, 1998.

HOOKS, Bell. **Pertencimento; Uma cultura do lugar**. São Paulo: EDITORA ELEFANTE, 2022.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

RIBEIRO, Djamilia. **Quem tem medo do feminismo negro?**. 1. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

SERMET, Laurent. O Code Noir. **A escravatura: Société de plantation, histoire & mémoire de l'esclavage à la Réunion**, 2021. Disponível em: <<https://www.portail-esclavage-reunion.fr/pt-pt/documentaires/a-escravatura/o-code-noir/o-code-noir/#>>. Acesso em: 28 jun. 2024.

Valor estético e caráter político no romance *Sula*, de Toni Morrison

Eliliane Santos Ferreira¹

Fernando de Mendonça²

Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida.

(Conceição Evaristo)

A literatura de autoria negra com muita resistência, força e determinação vem conquistando espaço. Ao passar do tempo, as vozes das minorias ecoam cada vez mais alto nos contextos acadêmicos e culturais. A autora Toni Morrison é um exemplo de mulher negra que conseguiu, através de suas obras e pesquisas, reivindicar o seu lugar no ambiente acadêmico e no campo da literatura. No entanto, essa batalha não foi fácil. Ela fez de seus escritos um ato de resistência e objeto de sobrevivência, em meio a uma sociedade racista, repressora, exclusivista e cruel.

Morrison consegue trazer em seus trabalhos a dinâmica vivida pela população negra, utilizando-se do seu lugar de fala para transcrever e mobilizar o olhar de todos para as questões que levanta em suas obras. Por sua escrita conter o tom de exposição das minorias, ela passou a ser considerada prioritariamente como uma escritora política.

¹ Doutoranda do PPGL/UFS. Bolsista CAPES 2024/2027. ORCID: <https://orcid.org/0009-5504-5504-3663>. E-mail: elilianeferreira@gmail.com.

² Professor Adjunto de Teoria da Literatura (UFS – DELI/PPGL/PPGCINE), Doutor em Letras (UFPE), membro integrante do GEFELIT (Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura/UFS), do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose/NELI e vice-coordenador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos/UFS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8659-8490>. E-MAIL: nandodijesus@gmail.com

Assim, suas obras passam geralmente pelo crivo da análise temática, pelo que, em contrapartida, buscaremos no presente estudo mostrar, a partir do prefácio de um de seus livros, a riqueza nos elementos estéticos utilizados por Morrison, elevando ainda mais o poder da sua literatura.

Dito isso, o objetivo do presente trabalho consiste em propor um debate, a fim de apontar a presença de elementos estéticos no livro *Sula* (1973), de Toni Morrison, partindo do prefácio da obra, o qual é palco para uma escrita de desabafo da autora. Dessa maneira buscaremos desvendar se é possível identificar a presença de elementos estéticos em uma literatura temática e política, seguindo em via contrária ao que foi afirmado pelos críticos da época em que o romance foi publicado.

Selecionamos para compor o corpo teórico do trabalho os seguintes textos: “Os valores estéticos”, retirado da obra *Estética e filosofia* (2004), do autor Mikel Dufrenne; “Do critério estético”, “Nota sobre o romance de ideias” e “Do homem e do indivíduo”, encontrados no livro *Espaço do invisível* (1965), de Virgílio Ferreira; por fim, “A autenticidade” e “A estrutura”, presentes no livro *Estrutura e autenticidade: na teoria e na crítica literária* (1984), de Adolfo Casais Monteiro.

De início, no presente artigo, levantaremos algumas informações relevantes para melhor compreensão do debate, como por exemplo, uma breve apresentação da autora, o resumo do romance selecionado e algumas informações importantes a respeito do livro. Em seguida, partiremos para um diálogo entre os textos teóricos e o prefácio de *Sula*, no qual Toni Morrison traz suas opiniões e evidencia sua posição acerca do conflito temático entre estética e política. Utilizaremos do referencial teórico para apresentar alguns elementos como a autenticidade, a sensibilidade e a criatividade, o que destaca a obra como uma construção estética e política.

Do político ao estético

Toni Morrison é o nome escolhido por Chloe Ardelia Wofford, para assim se colocar no mundo e por ele ser conhecida. Essa estratégia foi adotada por outras escritoras de sua época, como por exemplo Bell Hooks e Alice Walker. A respeito desse processo, nos fala a pesquisadora Hildalia Fernandes Cunha Cordeiro, em sua tese publicada em 2023, que “o direito de escolher o nome pelo qual se identifica e deseja ser reconhecida. Concebo como um ato de coragem e combate ao patriarcalismo, portanto, também por isso a admiro.” (p.20). O ato da escolha de um nome é um ato de coragem e força.

Morrison nasceu em 1931, faleceu em 2019 e transformou vidas ao longo de sua história como professora e escritora norte-americana. No âmbito das pesquisas deixou sua contribuição a partir de trabalhos acadêmicos, e enquanto escritora deixou romances, textos de literatura infantil, peças teatrais e libretos de opera. A prioridade em seus escritos era relatar as condições e vivências da população negra durante o século XIX e XX. E assim, tornou-se a primeira mulher negra vencedora do Prêmio Nobel de Literatura. Ela escreveu doze romances, sendo o primeiro livro publicado *O olho mais azul* (1970) e o último *Deus ajude essa criança* (2015).

Para contextualizar, a trama do romance *Sula* (1970) acontece na cidade de Medallion, mais especificamente, no Fundão. A história é narrada em um ritmo linear, apresenta um tempo cronológico, porém existem alguns retornos ao passado. O primeiro personagem a ser apresentado é Shadrak, um ex-soldado sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, que apesar de vivo carrega feridas físicas e mentais. Ao retornar para o Fundão, ele institui o Dia Nacional do Suicídio. Esse personagem aparece durante todo o romance, tem uma relação menos direta com as personagens principais, mas sua presença é essencial na construção simbólica da obra.

A obra retrata as dinâmicas da amizade entre Nel Wright e Sula Peace. Nel era filha de Helene Wright e Wiley Wright. Sula, filha de Hannah

Peace e Rekus, teve o pai morto quando tinha apenas três anos de idade, e após isso, retornou com a mãe para a casa da avó, Eva Peace. Assim, Sula acaba crescendo em um ambiente gerenciado e organizado pela figura central feminina de sua avó. Outras figuras da família de Sula ganham menções no livro, como sua tia Pearl e seu tio Ralph (Plum).

As duas meninas viviam sozinhas e assim encontraram uma na outra a forma mais sólida de apoio. Essa união era tão forte que por vezes as duas se misturavam em uma simbiose. Mas com o passar do tempo e a influência de seus familiares, as duas desenvolveram personalidades diferentes. Sula era livre, impulsiva e perversa, já Nel era contida, observadora e conservadora. Traços que seguiram com as personagens até o final da trama.

O final da primeira parte do romance se dá com o casamento de Nel e a partida de Sula do Fundão. O seu retorno, após dez anos, marca o início da segunda parte do romance. Nel deu à luz a três crianças e Sula se formou na faculdade. O reencontro das duas personagens trouxe à tona algumas mágoas. A amizade não era mais a mesma de antes.

Sula acaba traindo Nel com o seu esposo, Jude Green, o que faz as duas se afastarem ainda mais. Depois de alguns anos, Sula ficou muito doente; sua reputação no Fundão, por ser uma mulher livre e sozinha, era horrível e ninguém lhe tinha nenhuma solidariedade. Nesse momento de profunda solidão e necessidade, Nel vai visitá-la e oferece-lhe ajuda. Apesar da enfermidade, Sula não aceitou a ajuda e acabou falecendo.

Conceição Evaristo foi uma das curadoras da TAG em 2020, contribuindo com a indicação de *Sula*; após acatada a indicação o livro foi enviado ao público em fevereiro de 2021. A TAG Curadoria é um clube de assinatura de livros que proporciona experiências literárias, enviando para seus assinantes mensalmente caixas contendo brindes e livros de diferentes autores com variados temas.

Todos os meses, o clube convida uma pessoa influente na literatura ou na cultura de forma geral. Esse convidado/curador escolhe um

livro, faz sua indicação para a TAG, que após todos os seus processos de edição envia uma caixa para seus assinantes. A caixa enviada com *Sula* era composta por um brinde (jogo americano) e o kit do livro. No kit veio a luva, o livro em si, uma revista com conteúdo complementar e um marcador de páginas.

A revista com conteúdo complementar que acompanhou o livro *Sula*, trata-se de um elemento paratextual, somando valor simbólico à obra central. Para Gérard Genette, em seu livro *Paratextos Editoriais*, paratexto “é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público”. (2009, p.09). A revista se divide em prefácio e posfácio, contendo resenhas, pesquisas e entrevistas de significativa importância para a temática central destacada.

Após a parte destinada a apresentação da revista e seu corpo editorial, o primeiro texto no lado prefácio é do doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP, Luiz Maurício Azevedo, intitulado “Novos modos de dominar a arte”. Nesse texto o autor se debruça sobre a obra selecionada e traça comentários pontuais a respeito da sua construção estética.

Para Azevedo, *Sula* trata-se de “uma publicação sobre o custo social da liberdade em cenários – geográficos ou simbólicos – onde o mandonismo e o raquitismo filosófico imperam.” (2020, p.05). Dito isso, apesar de todas as amarras impostas pela sociedade e apesar do controle exercido sob o corpo feminino, a personagem Sula consegue viver sua liberdade. E essa liberdade é associada a um espetáculo ôntico, uma vez que a narrativa revela mais a respeito do espectador, do que a respeito do que está sendo narrado. A liberdade em si carrega um preço, e no romance podemos identificá-la como um tormento.

Aponta-nos Toni Morrison, no prefácio do romance em questão, que a liberdade feminina estava em sua maior parte atrelada a liberdade sexual, sendo a personagem Hannah Peace um espelho dessa liberdade, e por isso a ‘porta de entrada na construção da história’. Ela foi

construída a partir de ‘cacos de memória’; nessa construção, Morrison nos coloca diante da forma como as mulheres reprimidas de sua época enxergavam as mulheres que viviam de forma livre.

Segundo Azevedo, a sexualidade é uma dinâmica que percorre todas as esferas da vida humana. Afirma-nos que a ambição estética de Toni Morrison é “produzir uma história sobre a única sororidade possível em um mundo onde as mulheres se debatem com o reflexo daquilo que não podem ser.” (2020, p.06). Essa ambição se desenvolve na construção da amizade entre Sula e Nel, que mesmo tão simbiótica, acaba sendo afetada pela forma de ser livre adotada por Sula.

Em diálogo com o tema da liberdade, nos deparamos com o texto “Elas querem liberdade”, presente na mesma revista de conteúdo complementar. A autora Brenda Vidal traz quatro outras personagens negras que seguiram em busca de viver a própria liberdade, cada uma a sua maneira. Sendo elas: Tish, Tituba, Niketche e Ponciá.

A primeira obra citada por Vidal, *Se a rua Beale falasse* (1974), de James Baldwin, traz a personagem Tish, uma jovem negra que encarna a figura central na base familiar e política atuando na luta antirracista. A segunda trama *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem* (1986), de Maryse Condé, trata-se de uma ficção histórica que apresenta Tituba sendo nomeada bruxa; no entanto, suas feitiçarias estavam relacionadas à comunicação com seus ancestrais, o conhecimento dos fenômenos da natureza, o cuidado das doenças e feridas com o auxílio das plantas.

A terceira narrativa, *Niketche: uma história de poligamia* (2002), de Paulina Chiziane, nos apresenta a história de Niketche, que após traída vai em busca de respostas a partir da rivalidade, mas acaba em uma jornada de autoconhecimento, reflexões a respeito da poligamia, empoderamento e solidariedade. Em quarto lugar *Ponciá Vicêncio* (2023), de Conceição Evaristo, onde Ponciá é uma personagem plural no contexto pós-abolicionista que lida com diversas angústias, inclusive angústias geracionais. Ela tem a consciência de “que estar liberta não significa estar livre” (Vidal, 2020, p.15).

Do estético ao político

Toni Morrison, em *Sula*, utiliza-se de uma linguagem capaz de envolver seu espectador, de impactá-lo e de emocioná-lo em toda sua trama. A autora realiza aquilo que Virgílio Ferreira, em seu livro *Espaço do invisível* (1965), caracteriza como uma obra de arte. O livro tem a capacidade de tocar e emocionar àqueles que tem contato com sua narrativa.

Ferreira, apresenta suas concepções a respeito do ‘romance de ideias’, sendo esse todo e qualquer romance que traga em sua composição ideias artísticas e valores emotivos. Todo romance pode ser um romance de ideias, porém, essas ideias necessitam ser organizadas e reveladas artisticamente, carregando um suporte emotivo. Um livro de filosofia ou de psicologia pode conter ideias artísticas, mas, dificilmente, um livro de matemática carregará tal sensibilidade.

Um romance como o de Toni Morrison apresenta no final da leitura um saldo avantajado de reflexões possíveis, ideias pensadas e sentidas. A autora dialoga consigo mesma através de seus escritos, apresentando ideias encarnadas postas a viver. O que, segundo Ferreira, traduz uma ideia em arte como uma ideia com sangue, com valor emotivo, com valor estético.

A intenção da autora, possivelmente, é fazer com que seu leitor seja embalado pela trama e se dirija a reflexão para as questões levantadas no texto, indo da subalternização de um povo até as profundezas de um ser incompleto, uma vez que a “obra de arte julga-se em função do que o autor pretende - não do que pretendemos nós.” (Ferreira, 1965, p.75). Além disso, Morrison, enfrentou a crítica de sua época diminuindo o seu trabalho, mas não deixou de escrever, pois para ela, “o ato de escrever me era muito importante do ponto de vista pessoal para que eu o abandonasse só porque a probabilidade de que me levassem a sério era baixa.” (Morrison, 2020, p. 08).

Adolfo Casais Monteiro, em sua obra *Estrutura e autenticidade: na teoria e na crítica literária* (1984), busca mostrar o interesse direcionado

ao desvendar do ‘significado’ da literatura, por parte dos campos da sociologia e psicologia. Essas duas instâncias do saber buscam desvendar o sentido da literatura através do olhar para a sociedade, porém, nos afirma o autor que “a literatura é ‘evidente por si própria’, mas no momento em que se tenta definir tal evidência quase sempre se esquece ser ela um ponto de partida e não de chegada nem de passagem.” (p. 99). Assim, a literatura existe em si própria e a estrutura é caracterizada como um meio de relação e não como uma coisa.

Em consonância com tal pensamento, Mikel Dufrenne, em seu livro *Estética e Filosofia* (2002), afirma que a arte é singular e acaba nela mesma, é um objeto estético e subjetivo, não um objeto útil. Dessa maneira, a obra de arte existe para ser apreciada por alguém, mas não julgada pelo seu valor, conseqüentemente, ela existe para ser percebida, para que seu valor sensível alcance a plenitude exigida em sua construção.

A literatura não se compacta a um único termo, significado, princípio ou conceito, ela vai além de possíveis definições e rótulos. Muitos pensadores que buscaram definir a literatura acabaram definindo outras coisas, mas não o que realmente é literatura. Eles tentavam decifrar ao longo dos séculos com um olhar direcionado ao redor da literatura, esquecendo de observar o seu interior. Acreditavam que a criação estética estava ligada unicamente a pura forma. Foi essa a visão adotada pelos críticos que avaliaram primeiramente as obras de Toni Morrison.

Para Monteiro, dois elementos presentes na obra de arte acabam entrando em contradição, sendo eles a delimitação e a divagação. O primeiro determina um problema e um objeto para o investigador, enquanto o segundo acaba sendo posto de lado. É nesse impasse que surgem os “problemas tradicionalmente designados como da ‘forma’ e do ‘conteúdo’.” (Monteiro, 1984, p.103). Apesar das discussões, o problema envolto na delimitação do objeto estético é o que dá origem a tal objeto.

Morrison delimita seu objeto estético com as questões que a rodeia, mas também se utiliza da divagação e da sensibilidade, elementos

que possibilitam trazer outros temas e contextos para sua obra, como por exemplo a loucura e as neuroses de guerra. Fala a autora:

minha única opção era ser fiel a minha sensibilidade. Explorar mais a fundo meus interesses, questões, desafios. E, já que minha sensibilidade era extremamente política e veementemente estética, ela permearia sem culpa o trabalho que eu fizesse. (Morrison, 2020, p. 15).

A autora oferece uma rede simbólica que se faz a partir de si mesma e se transforma naquilo que o mundo apresenta e oferece; sua obra parte de um movimento que se desloca do interno para o externo e todo esse processo necessita de descrição. Para perceber o mundo que a obra apresenta, exige-se, segundo Dufrenne (2002), uma consciência para poder existir e também uma consciência do espectador para ser percebida. Assim, a obra de arte tocará a luz natural da consciência e a representação do real visto no mundo.

No prefácio de *Sula* nota-se que, segundo as ideias apresentadas pela sociedade em sua época, a criação literária voltada para as questões temáticas não poderia ser considerada forma de arte. Aponta a autora: “A crença comum é de que ficção política não é arte; que é menos provável que uma obra assim tenha valor estético porque a política — a política como um todo — é plano de ação e, portanto, sua presença macula a criação estética.” (Morrison, 2020, p. 13).

Apresenta Monteiro, ainda em seus textos citados acima, que “não há dúvida que a literatura é uma posse que honra o possuidor.” (1984, p.105). Tanto para quem escreve, quanto para quem a lê. A obra é detentora da verdade e sinceridade, porém esses dois elementos estão presentes na obra, mas a obra não os contém. Aquilo que buscamos identificar na obra é a sua condição de ‘ser no tempo’ a sua autenticidade.

Muitas obras literárias carregam o caráter atemporal, falando de tempos longínquos que ainda assim são atuais; o mesmo pode ocorrer com as questões temáticas e estéticas, pois ambas se unem em busca de

um objetivo comum, a criação de uma obra sensível e significativa, cujo maior objetivo é tocar o interior de seus espectadores e apresentar-lhes de forma sutil as intercorrências presentes do mundo em que vivem. A obra fala para a sensibilidade, utilizando-se também da autenticidade de quem a produziu.

Ao falar de autenticidade, Monteiro relata que não existe autenticidade fora da obra, pois é ela quem difere seu caráter e sua objetividade diante das outras, e é através dela que podemos enxergar o autor, o guardião da literatura – uma vez que a literatura é o outro nome do homem. O fazer literário vai além do necessário. No caso de Morrison é a sua forma de expurgar, de relatar e de transpor todas as suas vivências e suas lutas, enquanto mulher pobre e negra, buscando a sobrevivência em uma sociedade opressora. A autenticidade é alcançada no momento em que a autora traz ao público as questões que permeavam sua realidade enquanto morava no Queens, apresentando através de suas personagens um povo subalternizado que buscava fazer o possível e o impossível para sobreviver.

A escrita de pessoas negras era considerada apenas como forma de reivindicação, apagando assim todo seu valor estético. Relata Morrison no prefácio de *Sula*, “[...] quando era estudante, o constrangimento de ser chamado de escritor politizado era tão forte, o medo do escárnio da crítica por canalizar a criatividade para o estado das questões sociais era tão profundo, que eu me perguntava: por que o pânico?” (2020, p.13). A autora tinha completa consciência de que poderia ser considerada apenas como uma escritora política, mas ela não compreendia o porquê disso, uma vez que a literatura não é um objetivo a ser atingido, e como foi apresentado, suas obras eram repletas de autenticidade, singularidade e sensibilidade.

Ainda de acordo com as concepções de Monteiro, observando as questões voltadas para “A estrutura”, ele a apresenta como aquilo que é indispensável para a construção de uma obra, assim como a construção de um edifício. Segundo os clássicos, essa estrutura é o ‘fundo’ e o

interior da ‘forma’. É através do conteúdo da forma que encontraremos as ideias transmitidas e traduzidas. As ideias são consideradas pelos clássicos como eternas.

Para o autor, essa concepção de fundo-forma não passa de um problema técnico, uma vez que é uma fórmula, e as fórmulas limitam as expressões de emoção. Limitam também a criatividade e a construção atmosférica favorecida pelo ambiente em que o escritor vive. Outra composição estrutural apontada por ele é a força de inspiração, sendo ela um poder exterior: “o homem inventa a arte pela força da imaginação criadora, e esta criação implica a constituição de uma estrutura sem a qual a obra de arte não é concebível.” (Monteiro, 1984, p.127).

Ao se adotar uma postura seletiva, onde uma obra deve ser considerada apenas política quando aborda questões envolvendo a cor e o gênero, e outra determinada obra é estética por buscar obedecer a uma forma e conteúdo contemplativo, faz-se uma divisão e exclusão opressora de muitos autores. “A crítica era baseada em ‘os negros são - ou não são - desse jeito’”. Assim, delimitavam que “a raça deles (escritores negros) ou de seus personagens os condenava a uma análise ‘puramente política’ de sua relevância.” (Morrison, 2020, p. 14). Daí, salientamos que a sensibilidade, a autenticidade e a estrutura mostram que podem, sim, ser vistos como autores estéticos. Seria isso uma forma de apagamento e silenciamento dos autores negros.

Indo de forma contrária aos clássicos e aos críticos, Morrison retrata em sua obra aquilo que sua sensibilidade desejava expressar, apontando que buscou “explorar mais a fundo meus interesses, questões, desafios. E, já que minha sensibilidade era extremamente política e veementemente estética, ela permearia sem culpa o trabalho que eu fizesse.” (2020, p. 15). Uma vez que a obra de arte traz as condições formais atreladas à existência humana, a forma é essencial para o fazer do ser, porém, não é sua única condição.

Morrison buscou provocar as percepções em *Sula* através de uma linguagem que conseguisse expressá-las. Diz a autora: “*Sula* levou mais

longe minhas tentativas de manipular a linguagem, de trabalhar credivelmente e, talvez, elegantemente com um vocabulário desprestigiado.” (2020, p.18) Através da uma linguagem popular e vernacular, não permitindo que se tornasse exótica ou cômica, nem que fosse analisada sob microscópio. “Queria redirecionar, reinventar os juízos políticos, culturais e artísticos reservados aos escritores afro-americanos.” (2020, p.18). Através de uma escrita conscientemente estética a autora consegue mesclar tais elementos de forma única e magistral.

Monteiro aponta que as palavras estão para a literatura, assim como os sons se relacionam com as palavras, e que, ao analisarmos os sons, não estamos analisando as palavras. Com isso, a análise linguística acredita possuir o conhecimento da linguagem como expressão estética, no entanto a palavra é abstrata, ela pode mudar de sentido e de ritmo, pode surgir deformada, transfigurada e perder seu contexto linguístico. O sentido daquilo que está sendo dito, o que toca o leitor é a transmissão da linguagem.

Virgílio Ferreira, em seu trabalho citado acima, dialoga com os outros dois teóricos, quando apresenta a obra de arte como “um todo ordenado de valores capazes de nos emocionar.” (1965, p. 47). Sendo completa como início e fim da sua própria existência, ou seja, simplesmente, sendo o que é, a arte não necessita seguir uma norma universal para carregar sensibilidade e significação.

A arte só terá um valor significativo se o expectador for atingido por aquilo que está sendo transmitido. Ela é ordenada de valores capazes de emocionar, porém, não é essa ordenação que emociona, mas sim o que nela fala a voz do espectador e o que é identificado no espectador a partir dela. *Sula*, enquanto obra sensível e profunda busca tocar o íntimo de todos os seus espectadores, não apenas ao público negro e feminista.

Considerações finais

Diante do que foi apresentado, buscamos evidenciar, a partir do prefácio da obra *Sula*, de Toni Morrison, que a autora se utilizou de elementos estéticos como a autenticidade, singularidade, criatividade e sensibilidade, para a composição de seu romance. Elementos esses necessários para entreter, informar e politizar seu leitor. Ainda levantamos questões centrais a respeito do livro e o apresentamos como um romance de ideias, segundo as concepções de Ferreira. Destacamos que uma obra política pode ser lida também como estética, uma vez que o valor estético carregado pela obra independe da temática, mas sim de sua estrutura, autenticidade, valor sensível e simbólico.

Percebemos que toda essa construção realizada pela autora carrega mais do que a necessidade de expor um retrato da realidade vivida, trazendo uma ideia que vive e pulsa durante o decorrer da narrativa. Ela é rodeada de criatividade ao descrever cada elemento, personagem, local e trama. Essa ‘forma de contar’ é o que define e traz uma característica singular para autora e em particular à sua obra. Sem deixar de salientar sua profundidade e a presença de enigmas, fazendo com que o leitor se emocione, se envolva e seja levado para o universo ficcional, vivendo junto com as personagens cada uma das peripécias.

Assim, Toni Morrison utilizando-se de uma forma literária política, que pulsava em sua veia artística, e que, necessitada da escrita, buscou reivindicar seu espaço, seus direitos, seu corpo e sua voz, a partir de então sendo considerada uma autora política. No entanto, aquilo de que ela se apropriou, a forma que usou para ousar e evidenciar todas essas questões, pode ser considerada uma forma estética.

Referências

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. **Literatura Abêbê: abordagem teórico-crítica e metodológica negrorreferenciada das obras *O olho mais azul e Deus ajude essa criança de Toni Morrison***. 2023. Orientadora: Lúcia Castello Branco. 338 f. il. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. “Os valores estéticos”. Tradução Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004. (p.48-59)

EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016. *A gente combinamos de não morrer*. (p.108)

FERREIRA, Virgílio. **Espaço do invisível**. “Do critério estético”, “Nota sobre o romance de ideias”, “Do homem e do indivíduo”. 1ª edição. Lisboa Portugal: Portugália, 1965. (p.43-75)

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Revisão Geraldo Gerson de Souza, Claudio Giordani, Valter César Pinheiro – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Estrutura e autenticidade: na teoria e na crítica literárias**. “A autenticidade”, “A estrutura”. (p.97-127)

MORRISON, Toni. **Sula**. Tradução Débora Landsberg. - 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

Antônio Carlos Viana e Julio Cortázar em um “átimo de dor”

Maria Tiah Alves da Fonseca¹

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a criação poética do contista sergipano Antônio Carlos Viana (1944-2016) e do contista argentino, e também teórico, Julio Cortázar (1914-1984). Viana que, além de contista, foi professor e tradutor, apresenta uma linguagem fortemente adequada ao contexto – fato que denuncia suas origens; enquanto Cortázar se desprende de normas e cria uma estética própria, com uma técnica mais voltada para o jogo e para o lúdico.

Não obstante, a qualidade das obras de Antônio Carlos Viana garantiu-lhe o apoio da crítica literária especializada, que o consagrou como um dos melhores contistas brasileiros contemporâneos. Assim, juntamente com Alina Paim (1919-2011) e Francisco Dantas (1941-), Viana engloba a pequena lista de escritores sergipanos de reconhecimento nacional. E ao reconhecer ambos os escritores, Viana e Cortázar, como contistas teóricos, consideramos investigá-los sob a mesma estética e perceber as similaridades, ou diferenças, encontradas. Em referência a Cortázar, este ainda fundamenta teoricamente esta análise com a obra *Valise de cronópio* (1993), que retoma as prerrogativas de Edgar Allan Poe.

Nesse âmbito, esta pesquisa, de abordagem qualitativa, utiliza a metodologia de caráter interpretativo, em que faz uso de recursos bibliográficos, isto é, livros, dissertações, teses, ensaios e artigos científicos. Nosso objetivo é traçar novos conhecimentos acerca da literatura sergipana contemporânea e, para o maior alcance dos objetivos,

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Sergipe. Pesquisadora pelo Gelic/UFS/CNPq, contista e poeta. Email: mariatiah.t@yahoo.com. Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso

faremos um diálogo com a criação poética do argentino Julio Cortázar (1986), cuja referência é *Bestiário*, livro de contos.

O conto, de origem desconhecida e milenar, nasceu na oralidade – assim como outras narrativas. Mas é no final do século dezenove que adquire seu apogeu e se define como um produto literário, cujas especificidades foram traçadas pelo americano Edgar Allan Poe, em 1846, com o ensaio “A filosofia da composição”. Segundo Nádia Gotlib (1990), o conto não tem, diretamente, compromisso com o real, embora capte noções de realidades. Entrementes, o que irá definir o conto literário é a figura do narrador, em oposição ao contador de histórias (Gotlib, 1990, p. 5-9). Na contemporaneidade, o contista elabora a cisão de mais de um elemento dramático, a exemplo dos textos de Cortázar e de Viana, que não mais se prendem à tessitura de apenas “um efeito” dramático (Cortázar, 1993).

Dessa forma, esta análise, inserida na representatividade de grandes contistas contemporâneos, engloba também a Literatura Comparada com os embasamentos críticos de René Wellek (1994), cuja proposta se detém na “literatura de imaginação” porque está atento à literariedade² e não simplesmente ao problema de nomenclaturas que envolve a Literatura Comparada; ainda que reconheça que esta linha de pesquisa estivesse mais preocupada com autores secundários e menores (Wellek, 1994, p. 108-119). Nesse viés, ao considerarmos as mudanças por quais passou o realismo ao longo do século vinte, entre realismo fantástico, surrealismo, hiper-realismo, ou mesmo o realismo do absurdo de Franz

² Segundo os formalistas russos, uma corrente estética que surgiu no primeiro decênio do século vinte, o objeto do estudo literário não é a literatura e sim a literariedade, ou seja, o que torna um texto literário. Assim, entrava em foco a linguagem poética e, para estudá-la, excluía-se as abordagens tradicionais, que traziam inferências da psicologia, da filosofia e da sociologia. O texto então era o único ponto de partida para a análise. De acordo com os formalistas russos, a linguagem poética distanciava-se da linguagem cotidiana pelo modo com que era construída; embora saibamos, hoje, que outros tipos de linguagem também se distanciam da linguagem cotidiana, e que outros tipos de comunicação verbal também utilizam recursos da linguagem poética para se expressarem (Schneiderman, 2018).

Kafka (Cortázar, 1993), precisamos considerar que tais estéticas têm um ponto em comum: abordam percepções da realidade. Nessa quebra de paradigmas, a consciência do homem ‘pós-moderno’ formula um jogo de identidades contraditórias, em que o indivíduo passa por diversos deslocamentos culturais, e ideológicos, que irão influenciar diretamente em suas produções (Hall, 2014).

Em estudos mais recentes, Karl Erik Schøllammer (2009) traz à crítica literária o fator da contemporaneidade e a preferência editorial por biografias e reportagens históricas, fato que talvez explique a aceitação do público, e da crítica, pela literatura de Julio Cortázar – que une a linguagem poética e a enunciativa. Diferentemente de Cortázar, Viana adota a preferência pela exposição da violência e do simbólico que, mediante o patriarcalismo, submete a mulher à violência física, moral, sexual e psicológica. Segundo a historiadora Gerda Lerner, as mulheres, “sob o controle do patriarcado, não dispõem de si nem decidem por si mesmas. Seus corpos e serviços sexuais estão à disposição de seus grupos de parentes, maridos, pais” (1986, p. 162). E, no intuito de comprovar a inferioridade feminina diante do masculino, a humanidade ocidental apela para os mitos e mesmo para a filosofia judaico-cristã, que tem a Bíblia como suporte. Assim, no livro do Gênesis, da Bíblia cristã, vê-se a mulher como um subproduto do homem (Beauvoir, 1970).

Consideramos oportuno então lançar os pressupostos do filósofo francês Paul Ricoeur (2004), para tratar do mal e do simbólico posto em Viana, e Jaime Ginzburg (2012), para tratarmos da representatividade da violência, na literatura brasileira, e da construção de novas teorias do narrador – na circunstância da contemporaneidade. Em referência ao texto de Cortázar, decidimo-nos investigá-lo por pesquisador acadêmico, cujos postulados adequam-se aos de nossa pesquisa.

No mais, esclarecemos que esta pesquisa não se pauta por comparações e sim por estratégias que investigam o texto literário. E, sendo a escrita de Cortázar e a escrita de Viana o pretexto de nossas

investigações, consideramos oportuno avaliar a representação da realidade posta em ambos.

Viana e Cortázar: percepções do real

O conto “Das dores” é narrado em terceira pessoa. O nome da personagem, ou a ausência deste, soa ambíguo, haja vista o título “Das Dores” sugestionar uma abreviação de ‘Maria das Dores’, ou apenas um epíteto para qualificar o sofrimento por qual passa a personagem, vítima de violência psicológica, física, moral e sexual pelos três companheiros. Viana então traz um Nordeste arcaizante, dominado pelo patriarcalismo e pela desigualdade extrema. No conto, haveremos de ter os rendeiros (o pai, a mãe e a protagonista) à mercê dos que detêm o poder de compra quando o corpo da jovem compõe o direito consuetudinário (Lerner, 1986, p. 260).

E para subsidiar o patriarcalismo: “Historicamente, a violência é guiada por normas culturais que reforçam as tênues fronteiras entre o masculino e o feminino, permanecendo o feminino atrelado ao submisso e ao normatizado (Gomes, 2016, p. 35). Mas não se trata unicamente de sobrevivência e sim de relações de poder porque “a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento fundador” (Schøllammer, 2013, p. 236-237). Oportuno então que o cotidiano familiar seja o ambiente no qual se instaure a problemática do conto, cuja ‘impessoalidade’ linguística revela-se oblíqua diante do narrador vianiano. Embora, não desconsideremos a hipótese de que o discurso direto livre esteja isento de ambiguidades, haja vista a função do narrador, na contemporaneidade, tornar-se mais complexa (Alves da Fonseca, 2023, p. 207-218). Em Cortázar, percebe-se, geralmente, uma preocupação maior com as sugestões evocadas pelo texto e com a estrutura do texto literário, em detrimento da função do narrador – como ocorre em Viana. Uma característica de Cortázar é iniciar o conto sem dar pistas do ‘efeito’ que o narrador pretende causar. Leiamos o primeiro e longo período do conto “Cefaléia”, de *Bestiário*:

Cuidamos das mancúspias até bastante tarde, agora com o calor do verão enchem-se de caprichos e manhas, as menos desenvolvidas reclamam alimentação especial e nós lhes levamos aveia maltada em grandes travessas de louça; as maiores estão mudando o pelo do lombo, de modo que é preciso pô-las de lado, vesti-las com um cobertor e cuidar para que não se juntem à noite com as mancúspias que dormem em gaiolas e recebem alimento a cada oito horas. (Cortázar, 1986, p. 65)

O final do conto também não sugere algo impactante. Cortázar o conclui sem nenhuma explicação: “[...] voltamos à leitura como que certos de que tudo isso está agora aí, onde alguma coisa viva caminha em círculo uivando junto às janelas, junto aos ouvidos, o uivar das mancúspias morrendo de fome” (Cortázar, 1986, p. 81). Viana, um pouco mais preso à figura do narrador, costuma iniciar o conto com a expectativa de criar sensações no leitor: “Ela sabia que mais dia menos dia aquilo ia acontecer” (Viana, 1999, p. 43). Em referência a datas, ou espaço geográfico, Viana entende que o texto literário subsiste sem detalhes do real. Contudo, inferimos que, em “Das dores”, o espaço é rural e inserido no contexto nordestino, muito bem contextualizado por determinadas práticas e, principalmente, pela linguagem: “Também naquele cu-de-judas, só mesmo os cachorros pra ensinar a ela e vez ou outra um bode doido” (Viana, 1999, p. 43). O termo “cu-de-judas” denomina um lugar afastado da cidade.

O núcleo dramático de “Das dores” é composto por “pai”, “mãe” e a protagonista, esta, vítima de violência sexual pelos rendeiros. O terreno em que moravam havia sido comprado, primeiramente, pelo homem negro com perna de pau, que se apropria do corpo da jovem como forma de pagamento para que todos da família continuassem morando na propriedade. A proposta inicial foi um casamento arranjado, comum nas famílias patriarcais. Logo na primeira noite: “Ele disse ‘fique assim’ e esperou até que ouviu um barulho de parafuso atarrachando” (Viana, 1999, p. 44). Ela então ‘empresta’ o corpo ao homem que a violenta.

Em Viana, a violência posta recai sobre o corpo feminino; quando a impureza desse corpo denuncia certa perspectiva religiosa cristã (Ricoeur, 2004). Conforme a pesquisadora Raquel Pereira Lima, a violência: “Sendo um elemento fundador, ela organiza a própria ordem social e, como consequência, nossas experiências simbólicas (2023, p. 264). Em “Das dores”, o aspecto do mal ocorre mediante a perversão sexual: “E o belzebu agora dera de outros caminhos mais doloridos e ela nem impava nem dizia ai” (Viana, 1999, p. 45). O sexo anal, violento e feito sem consentimento, é tão sofrido para a vítima de violência sexual quanto manter relação vaginal após ter dado à luz: “E, sem mais nem menos, ele apareceu, nem olhou para o filho e se trancou com ela para desatarraxar a perna” (Viana, 1999, p. 45). Esse primeiro homem que lhe detinha o poder do corpo era chamado de “belzebu”. O segundo era o “Satanás”, o adversário – mas ficamos sem nos certificar dessa voz que os nomeia porque as interferências na narrativa não são óbvias de se classificarem.

Viana explora o mítico e constrói recorrentes passagens do simbólico tendo como via o fundamentalismo religioso; enquanto o simbólico em Cortázar adquire aspecto do lúdico, de jogo; quando o fundamentalismo religioso parece ausente (Silva, 2015). No conto “Das dores”, no momento do coito, a referência ao mito da mulher de Ló, (Gn 19:26; Lc 17:28-32): “Não olhou para trás, lembrando da história da avó, de virar pedra de sal e ainda mais daquele jeito” (Viana, 1999, p. 44). Nesta passagem, como nos fala o narrador: “[...] ele a pôs de quatro, e ela ficou esperando como a cabra” (Viana, 1999, p. 44). E, nessa figura de mulher trazida no conto, o corpo feminino “disciplinado” (Xavier, 2007) representa a subordinação às regras. Em referência à casa familiar, representada em Viana, foge ao exposto em Gaston Bachelard, citado por Elódia Xavier (2012, p. 19), como um “espaço feliz”. Em “Das dores”, a casa estaria mais ao estilo de Alina Paim, ou seja, a casa como “um efeito desagregador” (Xavier, 2012, p. 52), outra escrita sergipana que, assim como Viana, trabalha o feminino e as contingências de opressão.

Na estrutura da narrativa vianiana, é comum a triangulação temática, uma característica de grandes escritores contemporâneos, em que foge do proposto no ensaio “Filosofia da composição”: de apenas “um efeito”, de Edgar Allan Poe, citado por Cortázar (1993). No conto “Das dores”, teremos: a violência de gênero, o simbólico do mal e o patriarcalismo. Destacamos, nesse ínterim, a violência de gênero porque os demais temas descambam neste mal que assola o feminino como uma mancha adâmica – em que o corpo é sentenciado. Viana adota, portanto, uma função mítica e desvela o vínculo do homem com o sagrado numa espécie de desnaturalização do divino porque o faz pelo viés do mal – ainda que não possamos dissociar o mal do sagrado (Ricouer, 2004). Assim, em “Das dores, o primeiro homem que violenta a jovem é chamado de “belzebu”. No imaginário coletivo, “belzebu” é sinônimo para “Satanás” – “o **Adversário**, um adversário tão arrogante quanto mal” (Chevalier; Gheebrant, 1981, p. 805 – grifo do autor). E, no decorrer da narrativa, surge o segundo agressor, chamado de “Satanás” (Viana, 1999, p. 45), que também toma posse do corpo da jovem. No patriarcalismo, os conflitos então denunciam a vã participação da mulher, rodeada de discriminações sociais, que lhe negam a autoridade (Beauvoir, 1970, p. 20).

Há, nos contos vianianos, o gosto pelo cotidiano; todavia, assim como nos contos de Júlio Cortázar, a tendência de trazer o realismo para a poética literária não é pacífica, e ocorre mais pela maneira com que a realidade é captada. Desse modo, se em Cortázar subsiste um realismo-fantástico, em Viana, o real é sempre tão insólito que soa “estranho” (Silva, 2009). São suprarrealidades que fogem dos padrões, “considerados fora das normas sociais” (Silva, 2009, p. 234). E, nessa sistemática de buscar inovações, tanto Viana quanto Cortázar distanciam-se da tendência de criar expectativa constante no leitor (Cortázar, 1993), mais característica dos contos de suspense – ao modo de Edgar Allan Poe (Cortázar, 1993); ainda que Viana, de certo modo, valha-se, em termos, desse critério. Dessa forma, em “Das dores”, a morte do pai é

narrada com distanciamento: “Mais alguns meses e o pai se foi” (Viana, 1999, p. 44). Apenas um personagem que sai de cena. Contudo, o narrador, ao se referir aos homens que violentam o corpo da jovem, não se dirige a eles como se fossem uma pessoa do sexo masculino e sim ‘algo’ que vem, metaforicamente, tomado pelo mito – ou pela transfiguração do que isso representa na consciência³ do narrador. Daí, o gosto pelo sensorial: “Ouviu como um baque surdo. A perna de pau que ele tinha tirado” (p. 43), como uma técnica narrativa que amplia a tensão e segue revelando aspectos da violência, e modelos de representações sociais que internalizam “condutas de alienação” (Beauvoir, 1970, p. 71). De acordo com Ginzburg (2012), a temática da violência se amplia, na literatura brasileira, após a década de 80, com o fim da Ditadura Militar, em 1984.

Segundo Lima (2015, p. 53), “a violência está arraigada no nosso cotidiano” e evidencia o homem como perverso e predador. Dessa forma, a jovem é expulsa das terras pelo segundo agressor (o “Satanás”), que também a engravidou. Este, “queria coisas que ela fazia como soldado ensinado” (Viana, 1999, p. 46). Segundo a pesquisadora Amael Oliveira (2009, p. 70-71), Viana “relata as condições de miséria de um povo que está à margem da globalização da economia, como que perdido n’o meio do mundo”. Expulsas do terreno, mãe e filha vão parar à beira do rio com os dois filhos pequenos. até que aparece um terceiro homem, o “bodegueiro” (Viana, 1999, p. 46), que traz leite para as crianças em troca de sexo oral, ainda que, para isso, paga para que todos os dentes daquela que lhe empresta o corpo sejam arrancados.

Assim, o narrador de Viana – mas um narrador não muito definido quanto à tipologia, descreve o martírio do cotidiano: “o casamento

³ Em *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Henri Bergson (1999), filósofo francês morto em 1941, trata da relação entre cérebro e consciência. Nesse ínterim, o passado – vivo e intermitente, permite a consciência se fixar no corpo mediante lembranças. Nesse contexto, o corpo retém a memória e não o cérebro. Contudo, cabe à consciência construir a realidade. O fator da consciência é preponderante na narrativa vianiana porque seus personagens não refletem e sim o narrador.

foi um átimo de dor que nem de arrancar dente” (VIANA, 1999, p. 43). Viana estabelece a unidade de “tom” (Arrigucci, 1998), elemento da estética formulado por figuras de linguagem – a exemplo da ironia; enquanto Cortázar ignora essa ‘intencionalidade’ e segue um fluxo narrativo que, por vezes, esbarra em uma falta de paralelismo semântico. Por fim, diríamos que a contextualização carregada de Viana firma-lhe, de certa forma, as raízes – em contrapartida com a liberdade de qual goza o narrador em Cortázar.

Em suma, diante do exposto, não podemos pensar em medir grandezas porque, se temos em Cortázar uma técnica irreparável, há, em Viana, uma adequação vocabular exemplar, além da diversidade de figuras de linguagens e a exploração do simbólico, que favorece à complexidade do homem pós-moderno – envolto na violência do mundo; além da competência, de Viana, em mesclar a força da linguagem com a força do simbólico.

Considerações finais

Pensar a literatura no paradigma do contemporâneo, como bem citou Karl Erik Schøllammer (2009), exige delimitar ações, a exemplo de conceber um marco temporal, ainda que isto não defina a contemporaneidade. Ultrapassando a noção banal de tempo, podemos supor em substituir o contemporâneo pela noção de “pós-moderno” e relacionar momento histórico, ficção e cultura, ou ainda literatura e cultura. No entanto, tais noções ainda podem nos levar a outros caminhos. Portanto, depois de idas e vindas, percebe-se que determinadas definições não são encontradas porque necessitamos delas e sim quando delas distanciamos-nos ao constatar que encontraremos suposições apenas. De fato, algumas definições a respeito do contemporâneo, por vezes, são equivocadas e descontextualizadas (Schøllammer, 2009). Conforme Karl Erik Schøllammer (2009), podemos pensar no contemporâneo como um “anacronismo”, certa “desconexão com o presente”. Daí, imaginar

o escritor contemporâneo como aquele que percebe a obscuridade do presente e pode narrar um tempo mais remoto sem se desvincular da contemporaneidade, a exemplo de Antônio Carlos Viana, que narra um Brasil esquecido pela maioria; ou de Julio Cortázar, cujas narrativas parecem se desvincular de fatores externos. No âmbito da literatura, são questões tanto estéticas quanto temáticas; embora a linguagem e a condição do narrador muito especifiquem a lotação no contemporâneo. Nesse aspecto, Julio Cortázar, por uma narrativa mais lúdica, além dos experimentalismos linguísticos, apresenta uma estética mais densamente trabalhada; além de romper com a unidade de *efeito*, estabelecida por Edgar Allan Poe (1999) – preceito este também compartilhado por Viana. Mas a categoria literária mais significativa, e que mais se diversificou foi, sem dúvida, a do narrador. O fato é que, para tais mudanças, a linguagem literária tornou-se mais complexa e elaborada; além da preferência por simbologias e por finais que nada explicam – traços característicos de grandes escritores contemporâneos. Nesse contexto, a exploração da violência é outra abordagem das narrativas contemporâneas, geralmente engendradas a fatores da consciência. Por fim, não é a realidade do mundo que sofre alterações e sim a percepção da realidade, tocada pela arte, que passa por códigos e valores estéticos reformulados. O fato é que o homem, este ser multifacetado do mundo ‘pós-moderno’, torna-se mais ambicioso na exploração de suas possibilidades. E a literatura, como um veículo cultural de forte expressão, segue – entre incógnita, por ter um narrador; ou perseguida, por possuir um autor e, conseqüentemente, origens.

E nessa leitura cruel de “Das Dores”, aparentemente distante do divino, saibamos que não podemos desvincular o homem do sagrado nem da religiosidade. Todavia, é o fator cultural ideológico que vincula os eixos, ou segrega – seja em Viana, seja em Cortázar.

Referências

ALVES da FONSECA, Maria Tiah. A consciência do narrador de Antônio Carlos Viana. In: Org. Carlos Magno Gomes. **O narrador descentrado e a voz dos silenciados**. Aracaju: Criação Editora, 2023. p. 207-217. (Edições Literatura e Cultura). Livro digitalizado. Disponível em: <<https://editoracriacao.com.br/wp-content/uploads/2024/04/LIVRO-NARRATIVAS.pdf>> Acessado em: 10.05.2024.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**. Instituto de Psicanálise – SBPSP, 1998. p. 9-44. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3928377&forceview=1>> Acessado em: 10.05.2024.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Livro digitalizado.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. SATANÁS. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva e outros. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 805-806.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr; João Alexandre Barbosa. 2ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Tradução (revista) de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, Milano, n. 2. 2012. p. 199-221. Disponível em: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>> Acessado em: 18.05.2024.

GOMES, Carlos Magno. Violência de gênero e a crise da masculinidade. *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana: GEPIADDE. Ano 10, Volume 21 mai. – ago. 2016. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/1958/1/ViolenciaGeneroCrisseMasculinidade.pdf>> Acessado em: 10.05.2024.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

LIMA, Raquel Pereira da; SILVA, Regina Simon da. As relações de poder e dominação em Antônio Carlos Viana. *Revista Fórum Identidades*. Universidade Federal de Sergipe/Itabaiana. v. 38, no 1, jul. – dez. 2023. p. 263-275. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v38p263>> Acessado em: 20.05.2024.

LIMA, Raquel Pereira de. **As Tessituras da Violência em Dalton Trevisan e Antônio Carlos Viana**. Orientador: Jeane de Cássia Nascimento Santos. 2014. 135 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão-SE. 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Trad. Luiza Serella. São Paulo: Cultrix, 2019.

OLIVEIRA, Amael. O monstro materno: representação da família no conto Herança de Antônio Carlos Viana. **Interdisciplinar** – *Revista de Estudos em Língua e Literatura*. Ano IV, V.8, jan-jun de 2009 - ISSN 1980-8879. p. 69-80. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1185/0>> Acessado em: 20.05.2024.

POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios. 3ª ed. Revista. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo. 1999. Disponível em: <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/FILOSOFIA%20DA%20COMPOSICaO%20Poe.pdf/view>> Acessado em: 28.05.2024.

SILVA, Bianca Teixeira de Andrade. **Literatura para brincar: último round de Julio Cortázar**. Orientador: George Otte, 2015. 108 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras/Faculdade de Letras-FALE. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

SILVA, Gisélia Mendes da. O estranho em contos de Antônio Carlos Viana. *Revista Fórum Identidades*. Ano 3, Volume 6 | jul – dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/5510>> Acessado em: 28.05.2024.

RICOUER, Paul. **Finitud y culpabilidade**. Trad. Cristina de Peretti, Julio Diaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio (os formalistas russos). **Literatura e Sociedade**. Edição Especial | No 26 | p. 150-161 |2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/lr/article/view/148522>> Acessado em: 22.06.2024.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cenas do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHØLLAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VIANA, Antônio Carlos. **Aberto está o inferno**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

VIANA, Antônio Carlos. **O meio do mundo** e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. *In*: Org. Eduardo F. Coutinho; Tânia Franco Carvalhal. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. *In*: Org. Eduardo F. Coutinho, Tânia Franco Carvalhal. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.

O contexto de produção de *A demanda do Santo Graal*

Thalles Zaban¹

A versão portuguesa de *A demanda do Santo Graal* (manuscrito 2594 da Biblioteca de Viena) ocupa um lugar de relevo na literatura em língua portuguesa por ao menos dois motivos: trata-se, mesmo enquanto tradução de original francês hoje perdido, do mais antigo texto português em prosa literária; e, fundamentalmente anti-cortês, apresenta uma intenção religiosa muito clara, recompensando uma cavalaria espiritual com a ascese mística, enquanto doesta aquela ainda presa aos valores seculares de tradição germânica e franca. Inserta no ciclo de prosificação dos romances arturianos conhecido como *Post-Vulgata* (localizada na primeira metade do século XIII), sua autoria aponta menos para uma voz narrativa única que para um contexto de produção eclesiástico que, ainda fortemente ligado à nobreza marcial e feudal, lida com elementos de construção narrativa diverso: o romance cavaleiresco e o *exemplum*, numa tentativa de arrefecer o ânimo beligerante dos personagens que, com intuítos diversos, partem em busca do artefato sagrado.

O estabelecimento de um *sujeito narrador*, atividade primordial para as pretensões deste estudo, é termo que emprego aqui de forma propositalmente generalizante: trata-se tanto do narrador enquanto traço inscrito no texto implícita ou explicitamente, quanto o narrador enquanto sujeito material contextualizado e, portanto, expressão de traços históricos. É importante ressaltar, entretanto, que boa parte das assunções feitas sobre a figura de um tal sujeito narrador

¹ Doutorando do PPGL/Ufes. Bolsista Fapes 2022/2026. Professor da Rede Estadual e Privada. Integrante do Limes (Ufes). Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-6619-9165>. E-mail: thallestadeu@gmail.com.

importam-nos menos como constituintes factuais de um indivíduo histórico – o escritor ou intelectual do baixo medievo – que de um conjunto de marcas discursivas e contextuais que, potencialmente, inscrevem-se na leitura que fazemos desse sujeito a partir do objeto literário em análise. Assim, por exemplo, a atenção que voltaremos à fantasia e a um imaginário pagão de variada origem como aspectos presentes na ordem do dia de um leitor minimamente erudito parte de sua presença inscrita na *Demanda: topoi*² recorrentes como caminhos encruzilhados e fontes maravilhosas em bosques misteriosos não devem apontar, dessa forma, para o arcabouço de leituras de um escritor virtual (copista, tradutor ou comentador), mas para um *modo de leitura* desse híbrido temático a que chamamos matéria cavaleiresca (ou ainda, em nosso caso, matéria de Bretanha), o qual, por sua coletividade, justifica sua presença formativa e performativa em *ciclos* (da *Vulgata* e da *Post-Vulgata*) – e para o estudo do qual a consideração de um narrador também coletivo é especialmente profícua.

Letrados e iletrados

Quase monopólio exclusivo do clero, a escrita era, nesse âmbito de pluralidade, claramente um fator de distinção entre o intelectual e o leigo. Todavia, mesmo que fosse mínimo o letramento da população, “[...] em troca, pode falar-se de uma cultura ‘tradicional, transmitida oralmente, que fixava padrões de vida, uma visão do mundo, uma escala de valores, um patrimônio literário oral, ditames de sabedoria prática, etc” (Lopes e Saraiva, 1992, p.38). Nesse contexto, entendemos que a presença de um imaginário arturiano na península, que cresceu

² Consideram-se aqui, a seguir Alcir Pécora (2001, p.12), *topoi* como lugares-comuns típicos e adequados às convenções que definem seu decoro, e que se expressam concretamente por meio de tropos ou figuras de linguagem recorrentes (Cf. Baccega, 2017, p. 349). Para Moisés, os *topoi* [tópicos] “eram não só a matéria dos argumentos como também os lugares-comuns formais (*loci communes*) empregados pelos oradores na composição de seus discursos” (Moisés, 2004, p. 447).

a partir de trocas entre cortes e trovadores, e a mesma longevidade da matéria cavaleiresca em território português (Lopes e Saraiva, 1992, p. 97) não se faria se tributária apenas de uma cultura letrada e de registros escritos. No âmbito do ensino peninsular, ecoando os autores já citados, a prevalência de uma cultura oral colocava o letramento como problema em segundo plano:

Nem para as massas nem para as élites o problema da alfabetização se punha como hoje. Os conhecimentos teóricos e práticos transmitiam-se sobretudo por via oral. Tradições populares, romances, provérbios e sermões tinham na formação dos indivíduos e das colectividades um papel tão importante como o livro de nossos dias. Acrescentem-se ainda os frescos e as esculturas das igrejas, a liturgia, o teatro religioso, etc (Marques, 1987, p. 174).

De forma mais abrangente, quer-nos parecer que o fato de o código religioso cristão ser diferentemente apropriado pelos grupos distintos, pelos letrados e iletrados, clérigos e leigos (Gomes, 2022, p. 221), põe-se como fundamento para as ambivalências no seio do cristianismo, como veremos nas práticas pagãs no meio rural – situação em que a figura do monge missionário, curiosamente próxima à do cavaleiro demandante, ganha contornos particulares. Com efeito, a cristianização só pôde dar-se por meio de uma aproximação, por parte dos missionários, sem preconceitos relativos às práticas já arraigadas no seio de comunidades acostumadas à noção do mágico e do sobrenatural (Mattoso, 2009, pp. 160-162), num processo que se constitui em via de mão dupla: se, para todos os efeitos, essa população camponesa abraça a fé católica, há a contaminação dos cristãos pelo paganismo (entendido aqui principalmente, e de forma generalizante, a qualquer manifestação de cunho religioso referente a uma cultura anterior ao cristianismo, principalmente no meio rural, dito não civilizado) no processo de missionação.

De fato, o misticismo medieval deve parte significativa de sua potência a práticas originalmente alheias ao Cristianismo. Oliveira

Marques (1987, p. 170) enumera algumas dessas crenças do homem comum do medievo que foram ou adaptadas a uma paleta cristã ou combatidas pela Igreja sem grande sucesso – caso em que se lê, evidentemente, o vulto que tais práticas haviam e sua qualidade de obstáculo à prédica católica. Quando não manipuladas pela heterodoxia, uma outra mão, por certo mais rígida e menos reticente, aponta para o que nesses ritos pode ser inspiração diabólica. Baschet (2006, p. 239) elenca algumas práticas populares condenadas pela Igreja como feitiçaria, sem que se lhe desconsidere o equívoco das intenções: há feiticeiros e feitiçeiros. Assim o vemos na *Demanda*: Morgain, a *Fadada* (*Demanda*³, 261, 97, c), é tratada como nobre; possui seu próprio castelo e é seguida por grande cortejo de escudeiros e donzelas – nada em sua apresentação, além da alcunha, sugere a natureza feérica da irmã de Artur, símile de Melusina a condensar misterioso poder. Enquanto isso, o encantador que se encontrava na corte do rei Peles perdeu os poderes quando da chegada de Galaaz, “bõõ cavaleiro que era santa cousa e santo homem”; obrigado a confessar que seu pacto com o demônio era a fonte de seu poder, começa a arder e é levado por diabos, não sem pedir enfim a Galaaz que rogasse por ele (*Demanda*, 391, 130, d).

Lemos nessas considerações sobre a interação entre as tradições pagãs e a liturgia católica, entretanto, como se reitera a importância da Igreja como elemento fundamental de unidade do sistema feudal, como nos esclarece Baschet (2006, p. 245). O ocidente europeu a partir do ano mil é pensado como todo católico, em contato residual com pagãos (Baschet, 2006, p. 63), lembrando que, etimologicamente, pagão (*paganus*) é também o camponês: assim, “o politeísmo antigo é considerado uma crença de homens atrasados” (Baschet, 2006, p. 67), por volta do ano 500; e uma cultura religiosa rural, popular, é tomada no mínimo como superstição. A destruição dos deuses antigos, tidos como

³ Referências ao texto da *Demanda* referem-se à edição de Irene Freire Nunes (2005), seguidos do capítulo em que figuram e do número do fôlio, seguidos das letas a, b (para recto), e c, d (para verso), no que acompanhamos a foliação da própria editora.

demônios, e de seus rituais se tornará nos séculos seguintes parte da agenda de dominação da Igreja, cujo sucesso deveu-se, em boa parte, à substituição de ídolos e símbolos pagãos pelo culto aos santos e pela simbologia cristã (Baschet, 2006, p. 69). Tenhamos sempre claro que se trata não propriamente de uma extirpação de crenças arraigadas, mas da manipulação de todo um conjunto de superstições presentes em uma cultura folclórica (entenda-se aqui distante da cultura clerical) e sua adaptação ao imaginário cristão e mesmo à composição de textos clericais, em que ainda surgem com cores chamativas, devido à convivência e interpenetração dessas duas culturas (Baschet, 2006, p. 228).

A metáfora do discurso enquanto pintura não é aqui sem sentido. Para a cultura do povo iletrado do medievo, as imagens, materiais ou não, são constituidoras de uma realidade bastante palpável. Elas seriam, para aqueles que não lidavam cotidianamente com as escrituras ou nas querelas da fé, os “livros dos ignorantes” (Huizinga, 2021, p. 290); para estes, não haveria diferença real entre as verdades transmitidas pela palavra e o pictórico tão atrativo da imagética cristã. De forma mais aprofundada, ainda para o mesmo autor,

Para a fé cotidiana das pessoas comuns, a simples presença de uma visível tornava totalmente supérflua a comprovação intelectual da verdade do que era representado. Entre o que viam retratado em cor e forma diante delas – as figuras da Trindade, as chamas do inferno, os inúmeros santos – e a sua fé nisso tudo, não havia espaço para a pergunta: será verdade? Todas essas representações, *enquanto* imagens, se transformavam imediatamente em artigos de fé (Huizinga, 2021, p. 289).

Sobretudo as relíquias eram objeto de veneração e temor respeitoso, ao mesmo tempo mágico e sagrado (Franco Jr., 2010, p. 61-62) – binomia pouco clara para o vulgo, dada a interpenetração entre as tradições cristã e pagã (popular). Se há um esforço por parte dos clérigos em separar a maravilha do milagre, parece-nos pouco convincente que

essa divisão operasse corte substancial a nível do discurso: e a mesma *Demanda do Santo Graal* nos dá exemplos sobejos disso: o narrador não parece interessado em diferenciar o sentido dos dois conceitos, utilizando-os igualmente como presença do sobrenatural no mundo físico, geralmente de caráter alegórico, base de um mundo voltado para a aventura.

Nesse cenário discursivo tão vário, portanto, seria quivocado pensar a escrita como expressão direta ou índice do nível de cultura de um povo, pela importância tanto das imagens quanto da oralidade na transmissão do saber, como o pontua Zumthor; com efeito, os mosteiros, tanto bastiões da palavra de autoridade quanto pontos de atração ideológica de toda a Europa, seriam “ilhas” de produção de um saber escrito num oceano de cultura oral (Zumthor, 1993, p. 114).

Uma autoridade reticente

Ao orientarmo-nos sempre pelas ambivalências típicas desse contexto de circulação de textos, é forçoso manter sob os olhos que o intelectual e o leigo se relacionam de maneiras diversas com as letras. Se o primeiro se edifica sobre querelas e reflexões antigas, amplificadas e aprofundadas por uma necessidade de adaptação ao cânone cristão, o vulgo não se interessa, senão com certo distanciamento, pelo rigor da palavra latina alta, e mesmo os nobres – notadamente os jovens cavaleiros em busca de aventuras que façam sua fortuna – inclinam-se mais para o que há de divertimento no *corpus* narrativo que para seu conteúdo didático. Guenée afirma que, ouvindo as crônicas,

[...] senhores e damas procuravam com certeza instruir-se; procuravam, mais ainda, divertir-se. Os clérigos que lhes retinham a atenção não eram decerto ignorantes. Se, para serem compreendidos pelo público, eles liam em língua vulgar, sabiam o latim; tinham lido livros e, sobretudo, sua memória carregava uma rica cultura oral. Mas o público exigia deles menos exposições eru-

ditas do que relatos vivos e coloridos. A fronteira oscilava entre poesia e verdade. As canções de gesta, que pretendiam contar o que realmente aconteceu (*gesta*), estavam, no entanto, muito enganadas. Aqui, a história aproximava-se mais da literatura que da erudição (Guenée, 2006, p. 524-525).

O “vivo e colorido” que nos aponta Guenée é, por sua finalidade, artifício retórico que irá ter sua correspondência em outros gêneros, como o *exemplum*; mas ressalte-se que sua elaboração não é apenas técnica, senão tributária de uma cultura popular, tradicional, da qual se vale o clérigo não por ser apenas do gosto do público, mas por fazer parte de sua própria formação histórica, enquanto sujeito de seu tempo – da mesma forma, como já destacado, que a incipiente língua vulgar. Posto em latim ou em vernáculo, o mundo da letra escrita é o da autoridade, a qual se transfere naturalmente para aquele que a manipula, o clérigo, e ambos serão nimbados pela mesma aura de estranhamento por parte da sociedade, plebeia ou não. Para os iletrados, a escrita é mágica, inacessível; o livro é mais um objeto ritual que um veículo de transmissão de informação (Zumthor, 1993, p. 113). Com efeito, Huizinga nos adverte que, em que pese o respeito aos clérigos enquanto letrados e religiosos, uma vivência permanentemente ascética, alheia ao século, não era de todo compreendida pelo leigo: “a alma popular, apenas parcialmente cristianizada, nunca perdeu por completo a aversão pelo homem que era proibido de lutar e obrigado a ser casto. O orgulho cavalheiresco, enraizado na coragem e no amor, assim como a rude consciência popular, rechaçava o ideal eclesiástico” (Huizinga, 2021, p. 308).

Para acentuar ainda mais o indefinido das relações entre o letrado, a letra e seu público, os clérigos mesmos pareceriam absorver mal a antiguidade da qual são tributários, se secundarmos por um instante a generalização de Carpeaux: “A Idade Média, assimilando a Antiguidade, parece incapaz de compreendê-la. O grande obstáculo é o ascetismo. Ao *homo cluniacensis* a liberdade grega do corpo e do espírito

permanece incompreensível” (Carpeaux, 2012, p. 66). Não o secundamos sem cuidado. É traço estilístico do autor as considerações de tom peremptório, para nossa percepção demasiadamente assertivo, o que o leva, por vezes, a aparentes contradições ou dubiedades. Entendemos que a Idade Média seria incapaz de compreender a Antiguidade, mas por nos ser tarefa, a rigor, impossível; todos “absorveríamos mal” períodos progressos, nesse sentido, e não por aspectos pontuais, apenas (como o ascetismo), mas por todo um conjunto de experiências que objetamos. A colocação nos serve, por via obtusa, enfim, por lembrar-nos, em palimpsesto, do mesmo problema que temos na compreensão da Idade Média (o qual acreditamos ter exposto na Introdução deste trabalho). Apesar disso, Carpeaux, mais de uma vez, e mesmo claramente, alude ao caráter ambíguo do período em estudo:

Afinal, a civilização medieval é um fenômeno muito complexo; não é possível defini-la numa frase só. Ao lado da mentalidade eclesiástica, há a mentalidade leiga dos cavaleiros; ao lado da civilização feudal, há a civilização burguesa. E tudo isso não se encontra em equilíbrio estático, como a equação “catedral-*summa*” afirmou, mas em evolução viva e multiforme (Carpeaux, 2012, p. 71).

Indício dessa complexidade como vivenciada pelo comum dos homens do medievo tardio, tome-se o fato de que as famílias nobres se orgulhavam de ter um clérigo, um “santo”, entre eles, segundo Hui-zinga (2021, p. 321), em aparente contraponto ao que afirmara sobre a aversão do povo ao religioso. Claro, a nobreza não é o povo; o refinamento e a cultura cortesões colocam outra percepção sobre castas e relações sociais. O exemplo nos vale novamente, todavia, como marca da ambiguidade das impressões sobre a figura do clérigo. Em que pese, assim, o aparente anacronismo do historiador (em considerar valorativamente a recepção dos antigos), importa-nos o sublinhar do equívoco, considerado como ambiguidade ou pluralidade de significação, com que se opera tanto a leitura do passado quanto o jogo dinâmico de

aproximação e afastamento entre os homens de letras, a matéria à qual são tributários e seu próprio público. Dessa forma, aos poucos, o clérigo letrado, aparentemente tão bem delineado por uma visão contemporânea, apresenta-se de forma particular enquanto um índice claro da complexidade do ideário medieval.

Sublinhe-se ainda outra vez, entretentes, que nos parece precisamente essa pluralidade de influências culturais e de convenções sociais que coloca narrativa e narrador medievais num lugar de crise necessário; não se trata de um problema a ser resolvido – qual seja, como se poderia desenhar com linhas menos esfumadas, com todo contraste possível, o sujeito narrador do medievo. O que se nos mostra enquanto dificuldade (ou como “grande obstáculo”, para Carpeaux) é, aporística e paradoxalmente, a fonte mesma da investigação e sua área limite: quer-se construir o quanto possível um tal sujeito sem reducionismos e dentro de um edifício ideológico erguido muita vez sobre contradições. O ascetismo, como pontuado por Carpeaux, por exemplo, se por um lado distancia socialmente e intelectualmente o religioso dos que trabalham ou lutam, por outro, como mostra Huizinga (2021, p. 144), sempre inspira o ideal da vida cavaleiresca, o que faz com que se aproximem cavaleiro e monge. Dentro e fora da narrativa, essas duas figuras comungam de mais de uma característica, como também já o destacou Jacques Le Goff (1973, p. 136-138). O anseio por uma vida mais bela assinalado por Huizinga como crítica subjacente nos romances e novelas à realidade medieval pode ser visto, por esse viés, não apenas na literatura produzida, mas na postura mesma do narrador-escritor medieval: se o afã das aventuras maravilhosas justifica-se por uma espécie de transcendência, partamos do pressuposto de que, mesmo possuindo as chaves do transcendentalismo (ou ascetismo) cristão, o clérigo letrado não abriu mão dos elementos de primitivismo pagão (fantástico) para sua composição, e não apenas enquanto artifício retórico – usado para conquistar a atenção do seu público, ouvinte ou leitor –, mas como parte de sua própria constituição enquanto sujeito medieval. Ainda de acordo com Huizinga,

Na consciência medieval coexistem, por assim dizer, duas concepções de vida: a concepção devota, ascética, que se apropria de todos os sentimentos morais, e a concepção mundana, toda ela deixada ao diabo, que se vinga terrivelmente. Se uma das duas predomina por completo, então surge o santo ou o pecador irrefreado; mas em geral elas se mantêm num equilíbrio instável, com oscilações na balança (Huizinga, 2021, p. 313).

Ainda na esteira da constatação de ambiguidades, onde já mostramos divisar-se o caminho que com frequência trilharemos, voltamos à alusão que fizemos anteriormente (Ferreira, 2009, p. 77) sobre a importância do texto literário para a investigação da realidade histórica, uma vez que, refutando a possibilidade de produção de um discurso inteiramente objetivo, privilegamos a leitura contextual do texto, conscientes da natureza necessariamente lacunar dessa investigação. Dessa forma, pensamos narrador e narrativa mais próximos entre si, o que nos parece uma forma menos abstrata de consideração desse sujeito compositor; pois se os altos ideais cavaleirescos são em grande parte irrealis, não fazem menor efeito no imaginário do homem medieval, clérigo ou leigo, e talvez já seja ocioso dizer que o público que recebe a palavra do clérigo não ocupa lugar passivo ou estático no processo de transmissão do texto. Como pontua Zumthor, a audição (e, logo, a audiência) é fator condicionante de um sujeito que pronuncia um discurso; e, se a leitura de um romance mobiliza atitudes diferentes daquelas da audição de um texto transmitido oral e imediatamente, como estudaremos mais adiante, a consideração dos fatores de recepção do texto esboçada há pouco faz-se basilar para que se compreenda a composição de determinado texto no medievo (Zumthor, 1993, p. 23).

Para além da fabulação, devemos lembrar que o próprio ato da leitura coletiva de um livro era, por si só, um momento de interesse especial no cômputo das horas e dos dias no medievo; mesmo a leitura dos livros canônicos contém seu elemento festivo, comunitário, por tratar-se de momento voltado ao descanso e ao lazer – isto é, um momento de

suspensão das atribuições e preocupações de uma materialidade comezinha, em que se busca a possibilidade de um outro mundo, o da fantasia ou da maravilha simultaneamente edificante e cativante. Textos como o da *Demanda*, porque situados os feitos cavaleirescos em um não-lugar, inserem o maravilhoso no plano do ordinário pela imaginação criativa: “o *extraordinário e o possível* se apóiam um no outro para constituir uma ficção posta aqui a serviço do exemplar” (Certeau, 1982, p. 245). E ainda, como pontua Pastoreau (2001, p. 175), “Os autores não deformam senão aquilo que existe; não constroem suas quimeras senão a partir do que conhecem. E a própria maneira como fantasiam traduz sempre alguma coisa de sua cultura, de suas aspirações, de suas crenças e de suas preocupações ideológicas”. Redondo nos recorda, então, do que expusemos anteriormente: clérigos, ou letrados, não falavam apenas de assuntos religiosos. Como imagem de certa forma reversa àquela dos monges reclusos, anteriormente evocada, muita vez os clérigos são funcionários da corte, tendo nela seu principal público, e trazem no intelecto e nos modos tudo o que compete à boa prática cortesã; daí a narração de histórias de homens bons e de façanhas cavaleirescas (Redondo, 2009, p. 63). Não à toa, portanto, jograis e clérigos eram postos em um mesmo grupo de detentores da voz e do entretenimento, como nos explica Zumthor (1993, p. 57).

Considerações finais

Há, evidentemente, posturas diversas entre a vida que diverte e a vida que aconselha; todavia, as formas de sua expressão nos gêneros poéticos do medievo não são de todo díspares ou contrastantes, mas antes manifestação do hibridismo característico da época, calcado no deleite e na instrução. Clérigos e performadores: ambos causam o prazer e produzem espetáculo. Donos de uma voz que mescla autoria, autoridade e interpretação, portadores do discurso verdadeiro, são elementos especiais na sociedade, marcados justamente pelo heterogêneo de sua habilidade com a palavra.

Assim, relacionado a um público que lhe demanda, mais que preleções, narrativas interessantes, já vemos que o escritor medieval não é, considerando um determinado sistema de circulação discursiva daquele período, tão solitário como pensado primeiramente. Está ligado por necessidade, enquanto profissional, a um público leigo – cortês ou plebeu – que não compartilha de seu saber, e que de certa forma não o compreende, mas que exatamente por isso precisa dele. E, se quase conseguimos ver um olhar de enfado e condescendência para com os de seu tempo, é clara a reverência com que olha para os antigos.

Referências

A Demanda do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

BACCEGA, Marcus. Literatura Medieval e guerra retórica: em torno do roman medieval. In: ZIERER, Adriana Zierer; VIEIRA, Ana Livia Bonfim (orgs.). **História Antiga e Medieval: conflitos sociais, guerras e relações de gênero. Representações e violência.** São Luís: EdUEMA, 2017, v. 6, p. 347-356.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América.** Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **A Idade Média por Carpeaux** (História da literatura ocidental; v.2). Rio de Janeiro: LeYa, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

FERREIRA, Antônio Celso. “Literatura: a fonte fecunda”. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T.R. de (org.). **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2009, p. 61-91

FRANCO JR., Hilário. A utopia que não está no fim da viagem: a peregrinação medieval. **MORUS.** N. 7, p. 59-82, 2010. Disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/57/42>. Acesso em: 22 maio 2024.

GOMES, Francisco José Silva. A Cristandade medieval entre o mito e a utopia. In: **Topoi. Revista de História.** Volume 3, Número 5. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 221-231.

GUENÉE, Bernard. História. In: SCHIMITT, Jean-Claude. Clérigos e leigos. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (Coord.). **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Edusc, 2006. 2 v.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Tradução de Francis Petra Jansen. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Luísa Quintela. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. 16ª edição. Porto: Porto Ed., 1992.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **A sociedade medieval portuguesa**. Lisboa: Sá da Costa, 1987.

MATTOSO, José. **Naquele tempo. Ensaios de História Medieval**. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 447-448.

PASTOREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REDONDO, Fernando Gómez. La “clerezía” cortesana de Alfonso X: la “letradura” como sistema de saber. In: **Alcanate. Revista de Estudos Alfonsíes**. Volume VI, 2008-2009 (separata). Porto de Santa María: Cátedra Alfonso X el Sabio, 2009.

SANTOS, Maria José Azevedo. A escrita à mão e a sua evolução. In: **História Global de Portugal**. Direção de Carlos Fiolhais, José Eduardo Franco e José Pedro Paiva. Lisboa: Temas e Debates, 2021.

TEODORO, Leandro Alves. **A escrita do passado entre monges e leigos: Portugal – século XIV e XV**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O gênero policial: de C. Auguste Dupin a Sam Spade

Ariani dos Santos Fontes

Compartilho a admiração pela ficção policial com muitos outros leitores e cinéfilos espalhados ao redor do mundo. Tal atração pode ser explicada, em partes, por sua natureza des-pojada que tem como peça central: o crime. De fato, existe nas críticas substanciais sobre o gênero uma vasta quantidade de referências ao expressivo fascínio exercido por este tipo de literatura. É corriqueiro que romances policiais figurem nas listas dos mais vendidos, assim como é comum que suas adaptações estejam frequentemente entre as mais assistidas, seja na televisão ou no cinema. Aliás, a narrativa policial eclode na modernidade a partir do processo de industrialização das cidades e do desenvolvimento dos jornais, refletindo a poética do ordinário relacionado à vida moderna, o que permite ao leitor estabelecer uma ligação entre o seu cotidiano e os acontecimentos fictícios.

A sua popularidade crescente demonstra ser efeito de seu aspecto interativo, uma vez que o escritor propõe um desafio ao leitor quando o convida a participar da trama, seja tentando des-cobrir a identidade do assassino por meio de pistas deixadas propositalmente no decorrer dos capítulos, seja tentando recuperar a motivação do crime. Nessa perspectiva, o texto policial atende a uma necessidade básica do leitor: a sede por interação, já que propicia o acesso a um universo fictício, onde a violência pode se materializar a cada dobrar de esquina. De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), o relato policial deriva do romance de aventuras, cujo período evolutivo é longo e confuso, não sendo possível determiná-lo com exatidão. Com o advento da ciência e da imprensa, estabelece-se terreno fértil para a criação de novos registros literários que dialogam melhor, por assim dizer, com

as expectativas geradas pelas mudanças sociais vigentes. No século XIX, “os meios de comunicação se sobressaem ao máximo”, visto que é a “forma mais aberta do ‘slogan’ fundamental da sociedade burguesa sobre a propriedade” (Eisens-tein, 1988, p. 49). O detetive clássico, então, toma para si a responsabilidade de descobrir a identidade do criminoso que ousa atentar contra a ordem estabelecida, desafiando a justiça e a segurança da sociedade.

Ademais, em meados do século XX, deixa de ser uma literatura sobre a defesa da propriedade e passa a ser uma literatura que aborda a destruição da propriedade associada à crítica social que a acompanha. Diante do cenário caótico enfrentado pelos Estados Unidos da década de 1920, o relato policial se transforma em romance *noir* ou *hard-boiled*, que emerge sobretudo em revistas de emoção comercialmente vendidas em bancas de jornal e popularmente apelidadas de *pulp fiction* – título derivado da matéria-prima utilizada na confecção do papel, a polpa de celulose (*pulp*, em inglês). Sendo assim, este estudo objetiva apresentar um esclarecimento teórico a respeito deste gênero. Para tal fim, subdivide-se em duas seções responsáveis pela 1) discussão sobre a gênese do romance policial clássico a partir da criação da figura detetivesca de C. Auguste Dupin e 2) caracterização da literatura *noir*, cujo ponto de partida se dá com o sarcástico e ambíguo Sam Spade.

Sobre o romance policial: gênese e influências

’Tal como propõe Todorov, “a literatura, enfim, é linguagem não instrumental, cujo valor está nela mesma” (2018, p. 13). No âmbito acadêmico, quando temos como propósito estudar um gênero que já encorajou discussões acaloradas em relação ao seu valor literário, faz-se necessário justificar tal escolha. Em virtude de sua origem elitista, a crítica especializada durante muitos séculos tendia a não se preocupar com a cultura de massa, dando importância somente àquilo que fosse considerado erudito. Em virtude da preocupação do romance policial

em propiciar entretenimento barato e em larga escala, ou seja, uma literatura cuja pretensão é ser lida massivamente, o menosprezo dos críticos atingiu o seu fazer artístico, classificando-o como um gênero de pouco valor.

O romance policial pouco teria “interessado à crítica do ponto de vista da estrita ‘literariedade’, isto é, do suposto valor especificamente literário” (Gubern, 1988, p.44). Cabendo, então, a sociólogos e psicólogos darem ao gênero, em um primeiro momento, a devida atenção, considerando-o como “manifestação e sintoma da neurose da sociedade industrial” (Gubern, 1988, p.44). O escritor argentino Jorge Luis Borges, admirador assumido de uma dita literatura “marginal”¹, em *El cuento policial* (1997), afirma que é possível encontrar nos mais diversos gêneros obras malfeitas, não apenas na ficção policial, pois do mesmo modo que existem péssimas epopeias ou péssimas novelas históricas, também pode haver textos policiais de qualidade duvidosa, porém isso não comprovaria que toda a literatura policial é de baixa qualidade.

Antes de explorarmos as especificidades do gênero, é importante destacar que, aliado ao advento da industrialização nos séculos XVIII e XIX, ocorreu o êxodo rural. Esse fenômeno foi marcado pela migração em massa das populações das áreas rurais para os centros urbanos. Esse aumento demográfico acelerado trouxe consigo desafios significativos, como a degradação das relações sociais tradicionais e a marginalização de muitos indivíduos. As cidades industriais, “com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas” (Boileau e Narcejac, 1991, p. 14), são responsáveis pelo desenvolvimento da imprensa sensacionalista, isto é, a publicação em massa de relatos diários que

¹ “Em 1921, o jovem Borges ultraísta escreve: ‘O marginal é o mais belo’. Nesse sentido, considera-se marginal o comentário sobre textos já existentes, o texto excêntrico, fora das tradições consagradas” (Balderston apud Caderno Folhetim, 1984, p. 11). Isto é, lugar em que a ficção policial de natureza romântica se encaixa, como uma subversão à literatura canônica de outrora. Essa citação foi extraída de um artigo intitulado *Tradição e traição: Borges e Stevenson*, de Daniel Balderston, especialista e tradutor das obras de Borges – publicado pelo jornal Folha de São Paulo, em 19 de agosto de 1984.

descreviam detalhadamente cenas de crimes, aguçando a curiosidade e o assombro dos leitores. Nesse sentido, “a cidade é, ao mesmo tempo, para o detetive sua cúmplice, sua adversária e sua companheira. Ela é o símbolo do fantástico acaçapado sob a máscara do cotidiano” (Lacassin apud Boileau e Narcejac, 1991, p. 14).

O gênero policial surge como uma resposta à modernidade, fundamentando-se na doutrina positivista. Esta, alinhada às ideias iluministas, postula o saber científico como o único saber confiável, afirmando que apenas por meio das ciências a humanidade pode alcançar um progresso contínuo e instaurar a ordem. Esses princípios científicos estão presentes no romance policial tradicional, que tem como objetivo restaurar a ordem através da razão. O detetive, ao reunir pistas, busca esclarecer o crime e proporcionar uma explicação racional para a desordem causada pelo criminoso. Diante da emergente necessidade de controle da vida urbana, surgiu o fomento à criação de um aparato social dedicado à investigação e à punição de crimes, personificado na figura da polícia. É crucial lembrar que até o século XIX, a punição era baseada na confissão em favor do soberano, podendo ser negociada e resolvida entre as partes prejudicadas.

Nessa abordagem, estabelecendo uma ligação entre poder e marginalidade, antigos infratores são recrutados para formar a recém-criada força policial, como Eugène François², mais conhecido como Vidocq, um famoso criminoso francês que começou atuando como informante e depois ascendeu a líder da polícia francesa, a *Sureté*, usando suas próprias experiências como delinquente para resolver casos. Mais tarde, ele se tornou escritor e iniciou a publicação de textos com temática criminal, incluindo sua autobiografia *Memoirs of Vidocq*, publicada em 1828, na qual narra suas aventuras tanto criminais quanto policiais.

² Nascido em 1775, na cidade francesa de Arras, é considerado por alguns historiadores como o primeiro escritor policial, em virtude de seu livro autobiográfico (já citado no corpo do texto), no qual constam suas memórias. Segundo Albuquerque (1979), Honoré de Balzac ficou fascinado por sua história e tornou-se seu amigo, além de ter se inspirado nele para criar a personagem Vautrin, que figurou em diversos de seus romances.

Acredita-se que a sua obra tenha contribuído para o desenvolvimento da ficção policial, servindo como referência na concepção do detetive clássico. Essa nova ordem policial formada por delinquentes causa estranhamento na população, devido ao fato de que “para as novas instáveis e perple-xas classes médias era tênue demais o limite entre um contraventor e um ex-contraventor” (Reimão, 1983, p. 08).

Com o desenvolvimento da prática jornalística, os jornais populares passaram a destacar na primeira página o “acontecimento do dia”, que podia variar desde um simples fato cotidiano até a descrição de um crime inexplicável e misterioso. Esses delitos não apenas despertavam a fascinação do público leitor devido ao sensacionalismo prevalente nas matérias da época, mas também contribuíam para uma grande circulação de exemplares. Segundo Mandel (1988), o escritor inglês Thomas de Quincey foi pioneiro ao discutir a euforia gerada pela crescente divulgação de histórias sobre assassinatos e julgamentos de criminosos, estabelecendo assim uma conexão entre a imprensa e a literatura de crime.”

Em 1841, Edgar Allan Poe, escritor conhecido por sua proximidade com a literatura gótica, naquela altura editor da *Graham’s Magazine*, localizada na Filadélfia, nos Estados Unidos, publicou neste mesmo periódico o seu conto “Assassinatos na Rua Morgue”, considerado o marco inicial da literatura policial. Ele criou um molde canônico, a figura mítica do detetive racional e observador, com Monsieur C. Auguste Dupin, arquétipo que se perpetuou como crucial para a diegese policial moderna. Embora seja um personagem marcante no rol de personas literárias, teve uma presença curta na produção de seu criador, figurando em apenas três de seus contos³.

Faz-se necessário destacar que Dupin não é um detetive particular, nem integra a força policial, a sua participação na investigação do crime provém de um desejo pessoal, diríamos que até mesmo social, em descobrir sobre como se deram os fatos. Ele é apresentado como um aristocrata, cuja família

³ São eles: o já mencionado “Os Assassinatos na Rua Morgue” (1841), “O Mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A Carta Roubada” (1844).

entrou em decadência, sendo possível perceber a sua notável associação com a burguesia, bem como a persistência de seus modos elitistas. É capaz de desvendar enigmas por meio de sua capacidade dedutiva infalível, sendo “o primeiro investigador fictício a confiar primordialmente na dedução a partir de fatos observáveis” (James, 2012, p. 34-35). Essa racionalidade excessiva dialoga com o método de criação literária proposto por Poe em *A filosofia da composição* (1846), no qual afirma que a elaboração de uma narrativa fictícia exige a “presença da precisão e do rigor lógico” (Reimão, 1983, p. 09).

Curiosamente, “o detetive substitui o leitor no texto, uma vez que o detetive deve ler, nas pistas que encontra, um texto escrito por um criminoso” (Jeha, 2011, p. 01). A investigação é colocada em primeiro plano: o desafio consiste em descobrir a da identidade do assassino/criminoso resolvendo múltiplos enigmas. Isto é, o detetive restaura a ordem por meio da verdade, que só pode ser alcançada por um conhecimento científico quase matemático. Esse tipo de texto apresenta elementos muito bem definidos, como a presença de um mistério (seja um roubo ou um assassinato) que convida o leitor a participar, ainda que de maneira ilusória, das investigações ao lado do detetive ou de um personagem encarregado da descoberta. O raciocínio lógico que se faz necessário para a reunião de pistas, a elevação do suspense com a revelação do autor do crime apenas no desfecho, os espaços quase sempre restritos, a ineficácia da polícia em resolver a problemática, o número bem delimitado de personagens e a narração em terceira pessoa (com narrador observador ou onisciente) no tempo presente, que frequentemente remonta a eventos passados.

A revelação do verdadeiro assassino deve dar ao leitor uma sacudida de reconhecimento: sim, isto está certo, tudo se torna claro para mim agora. O leitor deseja um sentido de inevitabilidade a respeito da identidade do assassino. Ele tem de ser o X, somente pode ter sido o X (Wheat, 2003, p. 75 apud Fontes, 2012, p. 62).

Embora Dupin tenha ocupado uma posição estratégica no desenvolvimento do detetive do estilo de enigma, o arquétipo foi consolidado

principalmente por outro famoso por seus métodos investigativos: o igualmente inteligente e perspicaz Sherlock Holmes. Sua primeira aparição ocorreu quarenta e seis anos após a criação de Dupin, em *Um estudo em vermelho* (1887), escrito por Arthur Conan Doyle, médico e escritor britânico. Assim como nos textos protagonizados por seu antecessor, a história é narrada por um narrador-personagem, um amigo e grande admirador do protagonista. O papel desse personagem de inteligência comum não só aprofunda o mistério da trama, mas também aumenta nosso fascínio pela capacidade analítica do detetive, destacando com frequência a sua grandeza intelectual em relação aos outros.

Poe não descreveu a si mesmo como um escritor de histórias de detetive, mas tanto ele como seu herói, C. Auguste Dupin, tiveram sua devida importância na história do gênero, embora Dupin não possa desafiar a predominância de Sherlock Holmes e tenha pouco em comum com este, a não ser sua capacidade de dedução. Sherlock Holmes permanece único (James, 2012, p. 35-36).

Diante do que foi discutido, pode-se afirmar que existem obras que inauguram um “novo-fazer” artístico, posto que, segundo Todorov, “a grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgredir as regras até então aceitas” (2018, p. 94). Dessa forma, pode-se considerar que C. Auguste Dupin introduziu no cânone literário o gênero policial, estabelecendo normas essenciais para a constituição daquilo que viria a ser convencionalmente conhecido como o relato policial tradicional. Seu impacto não apenas influenciou diretamente figuras literárias subsequentes, como Hercule Poirot e Miss Marple, ambos foram criados por Agatha Christie, mas também delineou características fundamentais do gênero, como o protagonismo do detetive, a narrativa centrada na resolução de enigmas e o envolvimento do leitor na investigação. Esses elementos, vistos ao longo da evolução do romance policial, destacam a importância duradoura de Dupin na moldagem da ficção policial moderna.

Romance *noir*: o uso transgressor do gênero policial

No início do século XX, a configuração da vida urbana americana ganha novos contornos devido a mudanças sociais e políticas emergentes que impactaram diretamente os desejos e as angústias da sua população. Consequentemente, a figura do detetive infalível, preocupado com o restabelecimento da ordem através de métodos científicos, começa a perder relevância. Em geral, o romance policial clássico, que estava ligado aos ideais românticos, tinha como intenção básica um entretenimento heroico que valorizava, acima de tudo, “a onipotência do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa” (Piglia, 1994, p. 78). Afastando-se da primazia burguesa e lógica, a tumultuada conjuntura dos EUA na década de 1920 incentivou a criação de um novo formato policial, que se tornou popular por seus enredos repletos de violência extrema. Diante do caos que permeava o cotidiano dos cidadãos, personagens altruístas e racionais, como Dupin, cederam seu protagonismo a indivíduos passionais e ególatras, cujo único propósito de vida era sobreviver na selva de pedra a qualquer custo, mesmo que isso os levasse a mentir ou a matar.

Para o leitor, a mudança de perspectiva teve um significado profundo: o quebra-cabeça montado pelo detetive, que antes era crucial para captar sua atenção e levá-lo a ansiar pela descoberta da identidade do criminoso, deu lugar ao questionamento social. Agora, o interesse não se concentra mais na coleta de pistas, mas sim no perfil psicológico de seus protagonistas, enquanto a brutalidade da vida urbana é retratada como algo rotineiro, fazendo com que o crime perca sua capacidade de causar comoção. Nesse sentido, as ações são frequentemente acompanhadas no tempo presente por um narrador cínico e desesperançoso, cujas descrições são indiferentes e desprovidas de emoção, mesmo ao relatar eventos atrozos, tudo narrado em primeira pessoa. Afinal, como observa Vanoncini (2002, p. 11 apud Fontes, 2012, p. 75), “enquanto o romance-problema clássico tem por objetivo principal a identificação do

culpado, o *hard-boiled* ou *noir*, se interessa também pelas circunstâncias sociais e psicológicas que engendram o crime”.

É interessante observar que, segundo Raymond Chandler, em *A simples arte de matar* (2009), foi seu colega Samuel Dashiell Hammett quem teria fundado esse tipo de literatura ao criar Sam Spade, protagonista de *O Falcão Maltês* (1929). Críticos e biógrafos, como Diane Johnson em *Dashiell Hammett: uma vida* (1986), destacam que a experiência de Hammett como detetive privado na famosa Agência Pinkerton, aos 20 anos, forneceu a ele a matéria-prima necessária para seus escritos policiais. Chandler, com seu detetive Philip Marlowe, também contribuiu significativamente para a reinvenção do gênero (Mandel, 1988). Além destes, destacam-se outros nomes relevantes como James M. Cain, Cornell Woolrich (sob o pseudônimo de William Irish) e Dorothy B. Hughes.

Para uma compreensão mais completa, é crucial resgatar o sentimento de indignação e desamparo que se disseminava na sociedade americana da época, especialmente devido à entrada do país na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), à Lei Seca (1920-1933) e à Grande Depressão (1929). Esses eventos fomentaram a corrupção nas instituições federais e o aumento das taxas de criminalidade no país. Com a ascensão da máfia, o lado obscuro do famoso *American way of life* (estilo de vida americano, em português) foi revelado, resultando no enfraquecimento da ordem social nos centros urbanos. Isso desencadeou uma onda de violência multifacetada, deixando todos vulneráveis à criminalidade e questionando crenças e valores morais. Em razão da derrocada do sistema capitalista americano, “há uma inversão das convenções do romance tradicional. Agora, em lugar dos ambientes bucólicos, [...] o romance *hard-boiled* usa um local urbano, uma sociedade desajustada e um final de dissolução” (Fontes, 2012, p. 70).

Inicialmente, o termo *noir* era utilizado para descrever narrativas francesas de cunho sombrio e gótico, especialmente nos séculos XVIII e XIX. Nos Estados Unidos, passou a designar escritos policiais, e outros termos foram incorporados a esse universo, como romance de

violência e “relato *tough* ou *hard-boiled*” (Padrão, 2002, p. 51). A escolha dessa palavra está associada à ambientação dessas narrativas, que frequentemente retratam a noite em cidades desertas, casas silenciosas, cenários abandonados ou de extrema violência. Além disso, seus enredos apresentam uma forte tensão dramática, misturando características do horror e do suspense com elementos policiais.

O protagonista pode ser “um malandro, um detetive, mas também pode ser um jornalista, um gângster, um assassino” (Fontes, 2012, p. 81). Sendo assim, “não era fatal que o assassino fosse uma réplica do detetive, uma espécie de detetive do avesso. Bem pelo contrário, podia-se também facilmente fazer do detetive uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso pelo avesso” (Boileau e Narcejac, 1991, p. 57). Enquanto Dupin era imune aos perigos da vida urbana, agora, todos estão à mercê do criminoso, pois ninguém está a salvo da decadência social que os assola. Embora as personagens tentem fugir de represálias judiciais, é comum que o assassino tenha um final trágico – uma espécie de retorno ao *status quo*.

Para Flávio Carneiro, Sam Spade “é o espelho da crise americana do final dos anos 20, em que o sonho se transformara em pesadelo, e um detetive como Dupin pareceria completamente despropositado” (2005, p. 20). Como assinala, ainda, Andréa Lúcia Paiva Padrão, “a ficção de Hammett é marcada pelo realismo crítico, pela história de ação violenta e de linguagem rude, e pela reprodução de forma mimética da realidade cotidiana, social e humana das grandes metrópoles dos Estados Unidos” (2002, p. 54). É delineado um retrato social pessimista que enfatiza a amoralidade que permeia o cotidiano das grandes cidades, onde todas as formas de ganhar dinheiro são válidas. Nesse universo, observa-se uma crítica contundente à corrupção e à decadência moral, refletindo o ambiente urbano como um cenário onde o crime e a violência são consequências naturais da busca por poder e sobrevivência.

John Scaggs define-a da seguinte maneira:

Um tipo de ficção, cujo estilo é derivado da prosa de valentão (*tough-guy*) associada a Ernest Hemingway, que se desenvolveu em revistas populares baratas (*pulp fiction*) dos anos 1920 e 1930 na América. O estilo *hard-boiled* é conciso, rude e cínico, como a aparência de seus próprios detetives, que tem uma típica narrativa de violência, sexo e traição (2005, p. 145, tradução minha)⁴.

A narração em primeira pessoa exhibe um humor ácido e expõe ao leitor os conflitos emocionais enfrentados pelo protagonista, a atmosfera sombria ilustra não apenas a realidade deste, porém também questiona valores sociais e éticos vigentes. Inclusive opondo-se à assexualidade que caracterizava os detetives do relato clássico, é comum o seu envolvimento com suas parceiras de negócios, mulheres fatais dotadas de um charme irresistível e uma malícia implícita. Agora, o detetive – *eye private*, em inglês – é mais um assalariado dentre muitos, alguém que exerce uma atividade profissional para sustento próprio, muitas vezes arriscando sua integridade física. Isso representa uma ruptura clara, como aponta Mandel (1988, p. 62): “a maioria do crime organizado colocou um ponto final no romance policial ambientado na sala de visitas. É impossível se imaginar Hercule Poirot [...] ou Padre Brown lutando contra a Máfia”. Aliás, a narrativa noir utiliza uma retórica crítica, quase de protesto, na qual seus personagens enfrentam impasses morais, explorando dilemas políticos como a opressão entre poderosos e vulneráveis, o masculino e o feminino etc.

Dessa forma, a narrativa se desenvolve através de crimes, traições e mortes, em uma atmosfera fatalista, onde as disputas são resolvidas pelo poder ou pelas armas semiautomáticas. Embora as paixões se

⁴ No original: *Hard-boiled fiction*: A type of fiction whose style is derived from the tough-guy prose associated with Ernest Hemingway, and which was developed in the *pulp fiction* of the 1920s and 1930s in America. The hard-boiled style is terse, tough, and cynical, like the hard-boiled detectives it features, and the typical hard-boiled story is one of violence, sex, and betrayal.

façam presentes, não há lugar para perdão, o criminoso ou a criminosa deve pagar por seus atos. Conclui-se, com isso, que “todos os sentimentos são explorados, incluindo paixões ardentes e ódios brutais. A história não necessariamente termina com um final feliz” (Padrão, 2002, p. 56). Assim, mesmo que a transgressão prevaleça ao longo da narrativa, a punição surge na última página para restaurar os valores sociais. O final trágico, ou seja, a morte do criminoso assegura o equilíbrio, visando “a catarse do leitor, que assiste com satisfação ao triunfo do bem sobre o mal, tudo isso acontecendo em um mundo à parte, longe dos olhos da justiça” (Fontes, 2012, p. 80).

Considerações finais

É sabido que existe uma familiaridade empírica entre a produção literária e o contexto histórico vigente, com ênfase na literatura policial, que desde o seu início demonstra uma grande proximidade com a violência imposta pelo ambiente urbano. Nesse sentido, o romance policial tradicional foi inaugurado por C. Auguste Dupin, que estabeleceu as bases para o detetive dedutivo da escola de enigma, cujo objetivo é restaurar a ordem social por meio do rigor lógico. Nesse tipo de ficção, para a resolução do quebra-cabeça imposto pelo crime, promove-se “a ideia de que você, leitor, pode de fato solucionar o crime antes do detetive – não apenas admirar o detetive como um homem corajoso, uma mulher cuidadosa, um verdadeiro líder ou um chato confiável; você é capaz de se sentir como um detetive” (Knight, 2003, p. 88, tradução minha)⁵. Tal dinâmica permite que o papel do detetive transcenda as páginas e envolva o leitor, tirando-o de um estado de passividade.

A literatura *noir*, imaugurada por Sam Spade, deslocou o foco do mistério puramente intelectual para um realismo mais crítico e violento, em que as circunstâncias psicológicas são mais relevantes do que a

⁵ No original: Central to the clue-puzzle is the idea that you reader can in fact solve this ahead of detective – not just admire the detective as a brave man, a thoughtful woman, a true leader, a reliable dullard; you can now actually stand in for the detective.

descoberta da identidade do criminoso. Podemos dizer, portanto, que não havia mais espaço para a indulgência analítica dos detetives clássicos na sociedade estadunidense da primeira metade do século XX, em que a soberania do método racional se torna inverossímil. Logo, “com a expansão quantitativa do crime”, ocorreu “uma transformação qualitativa do texto policial tradicional, com o consequente domínio do crime organizado” (Mandel, 1988, p. 59).

Assim, ao se afastar do modelo anterior de herói sem defeitos, o detetive assume uma personalidade demasiadamente humana, aproximando-se de uma dimensão anti-heroica. Percebe-se, então, que “das laboriosas sutilezas de Sherlock Holmes, que era um filho demasiado exemplar do racionalismo europeu, à ácida e feroz crônica de Hammett, medeia um autêntico abismo moral (e, por suposição, literário)” (Gubern, 1988, p. 46). A transformação do detetive, de um herói infalível a um anti-herói imperfeito simboliza uma crítica profunda às estruturas sociais e destaca a contínua relevância da ficção policial no panorama literário.

Referências

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BALDERSTON, Daniel. Tradição e traição: Borges e Stevenson. In: **Folhetim** – Jornal Folha de São Paulo. São Paulo: Folha, p. 11, 19 de ago. 1984. Disponível em: <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Balderston%20Tradicao.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. El cuento policial. In: **Borges oral**. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1997.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHANDLER, Raymond. **A simples arte de matar**: volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2009.

EISENSTEIN, Serguei. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. **Matraga** - Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro, v.3, n. 4-5, p. 49-50, jan./ago. 1988.

FONTES, Joaquim Rubens. **O universo da ficção policial**. Rio de Janeiro: Editora Galo Branco, 2012.

GUBERN, Román. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. **Matraga** - Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro, v.3, n. 4-5, p. 44-46, jan./ago. 1988.

JAMES, Phyllis Dorothy. **Segredos do romance policial**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JEHA, Julio. Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir. In: **Anais do XII Congresso Internacional Abralic**. Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011. Disponível em: <<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0078-1.pdf>>. Acesso em: 10 de set. 2022.

JOHNSON, Diane. **Dashiell Hammett**: uma vida. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

KNIGHT, Stephen. **Crime fiction, 1800-2000**: detection, death, diversity. New York: Palgrave Macmillan. 2003.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

PADRÃO, Andréa L. P. **Poética do mistério e retórica da violência no romance policial**: cânones, ruptura e fusão. Florianópolis: UFSC, 2002.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

REIMÃO, Sandra Lucia. **O que é romance policial?**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCAGGS, John. **Crime fiction**. London: Routledge, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2018.



II PARTE

Criação e perspectivas autorais

Escrita sampler: crítica e autoria na poesia de Marcelo Montenegro

Antonio Eduardo Soares Laranjeira¹

Em entrevista ao jornalista e compositor Carlos Castelo, publicada na revista *Bravo!*, em 2021, Marcelo Montenegro afirma ter uma predileção por livros inclassificáveis. O poeta expõe seu gosto pelo provisório, pelo que é “menor”, pelas pontes entre linguagens. Ainda na mesma entrevista, quando questionado sobre os trânsitos entre o erudito e o pop, o poeta explica que esse é o modo como funciona sua cabeça, por meio de “associações entre coisas ou conceitos que usualmente estão em prateleiras distintas”, e acrescenta: “independente de qualquer coisa, essa é a minha busca, o modo como eu vejo o mundo e a linguagem, é com isso que eu me preocupo.”.

Montenegro é, além de poeta, roteirista, técnico de luz e som para teatro, e ministra oficinas de escrita de roteiro e poesia. Lançou o CD *Tranqueiras líricas*, acompanhado por Fábio Brum, baseado em suas performances no show de mesmo nome, em cartaz desde 2004 e gravado entre 2016 e 2017. Natural de São Caetano do Sul, o poeta, radicado em São Paulo, tem cinco livros publicados: *Orfanato portátil* (2003); *Garagem lírica* (2012); *Força Apache* (2018), também reúne os dois livros anteriores; *Vídeos caseiros* (2021); e *O livro do ouvido* (2023), ilustrado por Daniel Bueno.

Em todos os livros publicados, é flagrante a recorrência de imagens que se referem ao ordinário, ao banal: as tranqueiras líricas que intitulam o espetáculo, os vídeos caseiros, as tralhas que alguém sempre guarda ou um almoxarifado de afetos confirmam o gosto pelo

¹ Doutor em Letras. Professor Associado da Área de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8986-8305>. Email: alajaranjeira@ufba.br.

que aparentemente não serve para coisa alguma, que está esquecido. Ao mesmo tempo, no trato com a linguagem, o poeta manipula fragmentos de textos, vozes de outros escritores, cineastas, cenas de filmes, canções, artes plásticas, entrevistas, conversas com amigos, revelando um gesto de coletar e organizar que resulta em poemas expandidos por conta de sua configuração inespecífica.

Diante disso, pretende-se compreender a lírica de Marcelo Montenegro como o que Fred Coelho, Mauro Gaspar (2008) e Leonardo Villa-Forte (2019) definem como escrita sampler. Ao se aproximar o escritor da figura do DJ, é possível pensar a citação analogamente ao *sample*, visto que o poeta opera com o a seleção e edição de fragmentos preexistentes no processo criativo. Entende-se, assim, que o movimento de fragmentação e montagem, além de demandar um deslocamento da concepção de autoria como origem, possibilita interpretar o significado crítico do ato de sampler.

Dessa forma, para além de identificar o uso de material cultural preexistente, o que Nicolas Bourriaud (2009) denomina pós-produção, trata-se de observar como esse modo de operar implica reconhecer um caráter anfíbio da escrita de Montenegro. O poeta, no processo de seleção e edição dos fragmentos a que recorre, assume a feição de escritor-crítico, conforme as leituras do pensamento de Silvano Santiago feitas por Paloma Vidal (2019) e Evelina Hoisel (2019).

Escrita sampler: criação e crítica na poesia de Marcelo Montenegro

O termo escrita sampler é utilizado por Mauro Gaspar (2008) no “Manifesto Sampler Re/Visit”, com vistas a abarcar um processo criativo marcado tanto pelo trânsito entre diferentes linguagens, quanto pelo abalo sobre a concepção de autoria. *Sampler*, *sample* e *sampling* são termos frequentemente associados à esfera da música. Conforme Gaspar (2008, p.174), o *sampler* é “um gravador em que se armazena qualquer espécie de som e que permite reproduzir a gravação da forma

que convier [...], seja ela um ruído, uma música, um latido.”. Esses sons – os *samples* (fragmentos, amostras) podem ser manipulados de formas variadas, por meio do *sampleamento* ou *mixagem* (*sampling*), do que resultam produções compostas pela resignificação de dados à disposição no meio cultural. De acordo com Leonardo Villa-Forte (2019, p.23), *samplear* é “retirar ou copiar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto diferente daquele de onde os fragmentos foram retirados”, assemelhando-se “a um segundo uso dado a certo material”.

A concepção de uma escrita *sampler* pelos teóricos relaciona-se com a analogia estabelecida entre o *sampleamento* e a citação. Para Villa-Forte (2019, p.23), o ato de citar permite que “palavras que antes dormiam” sejam ativadas, postas em movimento, em outro contexto, sob outra assinatura. A citação não é pensada aqui como um fragmento que ilustra ou explica uma afirmação prévia, mas como uma “parte integrante do trabalho” (2019, p.26). Se o *sample* se assemelha à citação, por que utilizar o termo escrita *sampler*?

Tal analogia pode ser justificada pela “paisagem cultural” descrita por Nicolas Bourriaud (2009), ao tratar dos procedimentos de pós-produção mobilizados pelos artistas contemporâneos. Conforme o teórico, o termo pós-produção, no âmbito da produção musical e audiovisual, diz respeito ao trato que é conferido a materiais já registrados, dados e informações que, quando recicladas, editadas, montadas, dão forma a um outro produto cultural. Para Bourriaud as tecnologias surgidas e/ou popularizadas no século XX, promoveram uma modificação nas relações entre produção e consumo de cultura. Como afirmam Vargas et al (2018, p.2-3) a disseminação dos LPs (discos de vinil), por exemplo, permitiu que a circulação e o consumo de música se modificassem, de tal modo que a reprodução de música em festas poderia ser realizada pelos DJs. Os desdobramentos dessa história, que incluem a migração de DJs jamaicanos para os Estados Unidos e o surgimento do *hip hop*, relacionam-se com a marcante presença da música eletrônica nos anos 1990. É nesse período, também, que a

internet se torna mais acessível, o que, para o teórico francês faz do DJ e do internauta figuras emblemáticas da arte da pós-produção. Através dos procedimentos de seleção e edição, apropriação e reprogramação, os artistas contemporâneos, à maneira do DJ e do internauta, colocam em funcionamento códigos da cultura, formas da vida cotidiana, acionam repertórios e “inventam itinerários” pela cultura: o artista contemporâneo precisa assumir uma postura de semionauta e navegar por entre os textos à sua disposição. Assim, a arte contemporânea não se compreende como termo do processo criativo, mas como um percurso, ativando formas em que a vida cotidiana transcorre: de acordo com o que Bourriaud entende como cultura do uso e da atividade, a arte é percebida como narrativa que prolonga e reinterpreta narrativas anteriores.

Através da coleção de fragmentos, de tranqueiras líricas, e do reposicionamento dessas partes, configurando outras formas, o poeta, por meio da escrita sampler, como assinala Villa-Forte (2109), abre sulcos na escrita e proporciona novos fluxos textuais, como se pode perceber no poema “Ruínas”:

Ruínas

são esqueletos
de beleza

“Os filmes avançam
como trens
durante a noite”

O que as canções
colecionam
da gente

Luz acesa
de prédio
lá longe.

(Montenegro. 2018, p.29)

As ruínas, afirma Mauro Gaspar no “Manifesto Sampler Re/Visit” (2008, p.173), “[...] não são o espaço da contemplação mórbida ou do mero inventário estéril. Ruínas são espaços de potência, elementos de combate, focos de resistência ao domínio das limitações.” As estrofes, como fragmentos, são séries, coleções de ruínas, “esqueletos de beleza”. A potência, segundo Gaspar (2008, p.172), “está no que se constrói a partir dos restos”: na citação de François Truffaut no poema, nas canções que afetam e são afetadas pelo sujeito, na luz acesa num prédio ao longe, como filmes que avançam como trens à noite. A luz acesa lá longe simboliza o eu, o outro e o outro de si mesmo: um sujeito que, através desses fluxos textuais, simultaneamente transita entre os polos de quem produz e consome, de quem lê e escreve – talvez aquele “garoto / trancado no quarto fazendo algo que ninguém / nunca viu” (Montenegro, 2018, p.21) do poema “Forte Apache”.

São esses trânsitos, esse estar em fluxo e “estar entre”, que abrem o espaço para se pensar o gesto do poeta sampleador como gesto crítico. A referência ao título da coletânea de ensaios de Paloma Vidal (2019) é uma maneira de aproximar Marcelo Montenegro do perfil de escritores-críticos sobre os quais a teórica reflete. Afirma Vidal (2019, sem paginação), na apresentação aos ensaios: “Começo pensando que, quem sabe, cada poema, e cada livro, seja uma maneira de estar entre. Que, quem sabe, sua maneira de estar entre seja o que cada poema, e cada livro, tem a nos dar”. Entende-se esse estar entre como uma “vacilação que pode ser de qualquer um [...], que pode vir a se tornar a vacilação de um verso” e, segundo a teórica, abre espaço para um “nós”.

A despeito das particularidades dos escritores e das escritoras estudadas por Vidal, é possível identificar alguns movimentos comuns ao processo criativo do escritor sampleador, sobretudo quando se considera a ideia, segundo a teórica, de literatura como uma ação de juntar restos, sobras. Indagando-se sobre o que fazer com os restos, Vidal destaca que as “sobras de leituras” são um material significativo para essa escrita, implicando uma indistinção entre crítica e ficção.

Os procedimentos de pós-produção mobilizados por Montenegro podem ser lidos por esse viés. No entanto, é válido ressaltar que, apesar da necessidade de se falar dos procedimentos e das formas, a leitura da poética de Montenegro enquanto escrita sampler permite essa abertura para o “nós” de que fala Vidal. Fazer algo com os restos, com as ruínas, não é um trabalho de restauração, mas de recriação a partir do fragmentário.

Ao refletir sobre dois escritores-críticos (Roland Barthes e Silviano Santiago), Vidal tece algumas considerações sobre o caráter anfíbio desse perfil que se posiciona no interstício. A teórica descreve duas figuras e dois modos de pensar que expõem modos diversos de ser anfíbio. Se, para Roland Barthes, o termo “anfíbio” é associado à possibilidade de as palavras possuírem uma ambivalência, oscilante, em um mesmo enunciado, para Silviano Santiago, falar de literatura anfíbia diz respeito “a uma duplicidade que faz com que ela busque ser *ao mesmo tempo* uma crítica da realidade brasileira e uma aposta estética autônoma” (Vidal, 2019, p.21, grifo da autora).

Para Vidal (2019, p.19-20), o caráter anfíbio, apesar das diferenças, representa a condição de estar entre dos escritores-críticos: uma condição em que o sujeito, conforme as falas de Santiago destacadas pela teórica, é demandado por diversas fontes e se fragmenta, escolhendo movimentos de derrapagens, para que se distancie de uma figura clássica e domesticada.

Para afirmar que a poesia sampler de Marcelo Montenegro tem um caráter anfíbio, o movimento realizado aqui é similar ao que Evelina Hoisel (2019) realiza, para lidar com seu objeto de estudo, o escritor múltiplo (teórico, docente, poeta, ficcionista):

Recorro ao termo “anfíbio”, utilizado por Santiago, não para tratar das relações entre arte e política, ou literatura e política, mas pela sua capacidade para definir o híbrido, a mescla, a ambivalência constitutiva dos textos de escritores ficcionistas, teóricos, críticos e ainda exercem ou exerceram a atividade docente – os

intelectuais múltiplos. [...]. *Anfíbio define simultaneamente a condição de pertencimento a uma determinada ordem discursiva – o viver dentro anfíbio – e também a condição de estar fora, de ser outro, de transitar por outros territórios – habitar o entrelugar de sua própria constituição de sujeito polivalente*, estabelecendo mesclas, hibridismos, contaminações. (Hoisel, 2019, p. 74, grifo nosso)

Montenegro transita por entre territórios diversos, ao mesmo tempo que se inscreve em uma ordem discursiva. Diferentemente dos intelectuais múltiplos, Montenegro, a rigor, não é docente ou teórico-crítico, nos termos do recorte proposto por Hoisel, entretanto, movimenta-se e estabelece pontes entre os enunciados desses sujeitos. No texto de apresentação ao CD *Tranqueiras líricas*, o poeta firma que sempre teve pavor a circunscrições e seu trabalho é “uma busca incessante de descoberta e formatação dessas pontes e baldeações” (Montenegro, 2017, sem paginação).

As palavras-chave são “pontes” e “baldeações”: os sampleamentos possibilitam transitar, propor itinerários por vezes inesperados – improvisos. Seu perfil polivalente permite que os fragmentos selecionados se aglutinem – escrita sampler. Ainda pensando nas pontes e nas baldeações, é importante mencionar o texto “Walkscapes”, publicado em *Vídeos caseiros*. O texto, homônimo ao estudo de Francesco Careri sobre o caminhar como fenômeno estético capaz de alterar a paisagem, parte de uma situação particular, em que Montenegro lamenta pelas poucas pessoas na plateia de um show de Itamar Assumpção. Dois *samples* interessam para esta reflexão – um de Francesco Careri e outro de Paulo Mendes da Rocha:

[...] as poucas pessoas que estavam – e estão – ali formam o sumo da cidade que me interessa. Como diz Francesco Careri em *Walkscapes*, existe “*uma cidade nômade dentro da cidade sedentária*” [...] Não à toa, Paulo Mendes da Rocha diz que *a razão de ser das cidades é a conversa: “Se você dá a chance de as pessoas se encontrarem, eis o movimento”* (Montenegro, 2021, p.16-17, grifo nosso)

Pode-se interpretar a fricção decorrente do sampleamento na escrita de Montenegro como esse movimento de encontro entre as pessoas na cidade: a cidade nômade, dentro da cidade sedentária, que se movimenta, se encontra e conversa em um show de Itamar Assumpção. A escrita sampler nos poemas de Montenegro pode ser lida analogamente como esse movimento: um percurso pela cultura, um percurso que envolve escolhas, que, como afirma o poeta, não são excludentes como afirma na entrevista à Carlos Castelo, quando indagado sobre preferir Tchekhov a James Joyce, Truffaut a Godard ou Messi a Cristiano Ronaldo, no texto “Paula e Hortênsia”, de *Vídeos caseiros*:

O principal motivo vem do fato de eu ser um devoto da simplicidade, do ponto de vista linguístico; e da discrição, do ponto de vista humano. Mas não se trata de um preferir excludente, daí o mote do basquete: eu amava a Paula e amava a Hortênsia, mas torcia pelos times da Paula. É meio isso que falo no texto: o quanto essas preferências pessoais acabam falando de nós, mesmo que às vezes a gente nem perceba. (Montenegro, 2021, sem paginação)

O crítico que ganha corpo nos poemas envolve a relação que Susana Scramim denomina visceral entre a poesia, a literatura e a crítica. Em “A poesia e a crítica”, Scramim propõe refletir sobre a crítica como uma atividade indissociável da leitura do texto. Demonstrando como a institucionalização da Teoria da Literatura resultou em uma autonomia do discurso teórico-crítico em relação à literatura, Scramim (2023, p.245-247) retoma o posicionamento de Walter Benjamin (que “escreve contra os críticos que se fecham em um mundo à parte e contra os homens que falam de livros sem produzir uma experiência com eles”) e Roland Barthes (que “reivindicava uma teoria literária a modo de literatura”), de maneira a problematizar sobre tal distanciamento e afirmar a possibilidade de uma crítica em que seja “simultânea a experiência entre o institucional e o visceral” (2023, p.248).

Essas derrapagens entre o institucional e o visceral podem ser observadas nos poemas de Montenegro, como em “Ensaaios”:

Ensaaios

1.

Nelson Cavaquinho é o Ingmar Bergman do samba;
AC/DC, os James Browns do metal;
Marcelo Nova foi o Toquinho do Raul;
o seu Francisco (a duas quadras daqui de casa)
é o Shakespeare dos pastéis; Ramones
são Beatles arruaceiros; Faulkner, um pedreiro
experimental; Lou Reed é um Frank Sinatra
roto; Carver é Hopper (em formato conto);
Tom Zé é um misto de Marcel Duchamp
com Jackson do Pandeiro; Senifield é Homero.

2.

Beatles é uma perfeição
a que a humanidade
raramente chega.
É Tcheckov, Rilke, Pelé
e Coutinho, Nonas
Sinfonias, Ilíadas, Catherine
Deneuve, pirâmides
egípcias de três minutos.
(Montenegro, 2018, p. 36)

No poema composto por duas partes, é possível observar os trântos (que demandam pontes e baldeações) pelas referências culturais mais variadas. Simultaneamente, lê-se o ato comparatista e a experiência de Montenegro com os textos de que fala. As comparações, no entanto, não hierarquizam e mantêm-se em uma oscilação possivelmente próxima ao que Barthes se refere como caráter anfíbio das palavras. “Entre um verso e outro”, o sentido é suspenso, como afirma Paloma Vidal (2019) e o texto, que poderia ser lido apenas pelo viés da autorreferencialidade, abre-se para a experiência de um sujeito que é singular,

traça um itinerário particular, mas, ao mesmo tempo, elabora o espaço para as conversas, as trocas: “Se você dá a chance de as pessoas se encontrarem, eis o movimento”.

Talvez a crítica que corresponde à escrita sampler na poética de Marcelo Montenegro esteja em consonância com o que postula Susana Scramim, através da leitura de Alberto Pucheu. Segundo Scramim (2023, p.248), Pucheu compreende a crítica como “uma atividade de leitura de um sujeito imerso no mundo e na história, em que uma zona de indistinção entre o que esse sujeito vive e escreve está borrada”.

Essa zona de indistinção, a imersão no mundo e na história parece saltar aos olhos, quando o poeta menciona o seu Francisco como o Shakespeare dos pastéis. A leitura, a escrita e a vida não estão separadas. Como afirma Scramim (2023, p.249), a crítica envolve “Histórias de leitura que têm a ver com histórias de vida. Portanto, é disso que se trata: escrever a leitura, escrever a vida.”

Considerações finais

Levando-se em consideração os textos de Marcelo Montenegro e a possível articulação entre as reflexões sobre escrita-sampler, o escritor anfíbio e as relações entre crítica e criação, pode-se pensar o gesto sampleador de Montenegro como uma atividade crítica, tendo em vista a proposição de Susana Scramim. Ao ler os diversos textos da cultura e manipular os dados coletados, o poeta cria outra ordem e propõe outros valores para os fragmentos com que trabalha, traça itinerários e corporifica experiências de leitura. Nesse sentido, as “tranqueiras líricas” ou “o imundo ferro velho do coração” de que fala Montenegro podem representar a percepção da escrita como um laboratório, em que se pode experimentar as combinações com os fragmentos (as tranqueiras e o ferro velho) e reconfigurar concepções como autoria, originalidade, tradição ou a própria poesia, mas, ao mesmo tempo, significarem um modo de imersão no mundo e na história, resguardar um espaço para o “nós”.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COELHO, Frederico; GASPAS, Mauro. **Manifesto da literatura sampler**. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF>

GASPAS, Mauro. **Invasores de corpos**: atravessando o laboratório de Ricardo Piglia. Orientador: Karl Erik Schollhammer. 186f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008

HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária**: o escritor e seus múltiplos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

MONTENEGRO, Marcelo. **Orfanato portátil**. Londrina: Atrito Art, 2003

MONTENEGRO, Marcelo. **Garagem lírica**. São Paulo: Annablume, 2012

MONTENEGRO, Marcelo. **Forte Apache**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

MONTENEGRO, Marcelo. **Vídeos caseiros**. São Paulo: Corsário-Satã, 2021

MONTENEGRO, Marcelo. Uma conversa com Marcelo Montenegro, o poeta do flagrante cotidiano. Entrevista concedida a Carlos Castelo. *Bravo!*, ago, 2021. Disponível em: <Poelatria. Uma conversa com Marcelo Montenegro, o... | by Bravo! | **Revista Bravo!** | Medium>. Acesso em: 28 jun 2024.

SCRAMIM, Susana. A poesia e a crítica. In: PUCHEU, Alberto; MAGALHÃES, Danielle. **Falemos de poesia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 241-254

VARGAS, Herom et al. Remix e sampling: identidades e memória dos DJs na música eletrônica. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-18, 2018: ID28156. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28156>. Acesso em: 20 jun 2024.

VIDAL, Paloma. **Estar entre**: ensaios de literaturas em trânsito. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2019

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

Virginia Woolf e o “Anjo do Lar”: o transgredir na escrita moderna inglesa

Ana Carolina de Azevedo Guedes¹

Utilizando a pesquisa que elaborei durante a escrita de minha tese de doutoramento em História orientada pelo professor Luiz Costa Lima, penso a metáfora como caminho interpretativo frutífero pelo qual se pode narrar um tempo histórico, estabelecendo uma relação direta com a metaforologia de Hans Blumenberg.

Hans Blumenberg foi um filósofo alemão e intelectual historiador que cria a noção da metaforologia como um caminho que pode ser trilhado pensando as metáforas como mais próxima a uma ideia de “verdade” científica do que o caminho conceitual, trazendo consigo a reflexão sobre o campo da metáfora que havia sido relegada ao campo do decorativo e do pensamento abstrato.

Na argumentação feita por Blumenberg em *Teoria da não conceitualidade* (obra blumenberguiana traduzida por Costa Lima e publicada pela UFMG em 2013), a metáfora funcionaria como uma ferramenta (não apenas no campo utilitário da mesma), o que não exclui a presença da intuição, importante na Terceira Crítica Kantiana, mas a reduz sob a luz da experiência empírica. Ele nos permite conhecer e representar o que não há, falar sobre o ausente, sobre o indizível. O objetivo da metaforologia é retirar a metáfora da função de auxiliar decorativo para a construção do conceito, e estabelecer a mesma como um fio condutor entre o conceito e o mundo. A percepção

¹ Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutoranda em Literaturas em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista FAPERJ 2023/2027. ORCID: 0000-0002-2561-3175. Email: anaazevedoguedes@gmail.com

contínua de que não existe um antagonismo entre esses polos da linguagem, e sim que estes coexistem dentro do corpus que é a produção de conhecimento. Essa coexistência já apontei assim como existindo na produção de conhecimento kantiana, em que intuição e conceito estão conectados. Mesmo nas ciências exatas a utilização dos números como signos pressupõem o uso de um grau de metáfora, porque os mesmos só existem porque comunicam sobre um conhecimento prévio (conceitual) e possuem em si um espaço que a linguagem não pode preencher porque não pode ser informada.

O autor explicita a dinâmica entre conceito e metáfora com uma representação de uma elipse em que o seu contorno seria a metáfora e seu interior o conceito. O primeiro passo em direção à elaboração do conceito passou pela intuição e com o esforço do conhecimento, o conceito passou a ocupar toda a elaboração do conceito, restando apenas um halo metafórico, que ainda permite que se conheça melhor a forma da elipse e, talvez, extirpar o halo metafórico

O conceito também nos permite estabelecer lacunas no contexto da experiência, pois está relacionado ao ausente – mas não só para fazê-lo presente senão que ainda para deixá-lo ausente. Deve-se sempre dizer que falar sobre algo que não se percebe e não está dado constitui uma operação mental definida. (...) Deve-se pensar que onde o conceito alcança seu pleno cumprimento a necessidade da metáfora é a menor possível ou que é aí que menos se adverte a necessidade de um sucedâneo do imagético. (Blumenberg, 2013, p. 130)

O conceito não consegue dar conta do objeto literário pela premissa do como se, já que existe um espaço de semelhança e diferença, de reconhecimento e estranhamento no objeto literário. Por outro lado, como já aponta Kant, a própria forma estética não é formada por conceitos, ela não se fecha na mera representação, o objeto estético é formado por conceito segundo a fins:

A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade, e, contudo, somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto deduzirmos de uma vontade. Ora, não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma – mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim – como matéria do nexus finalis – e notá-las em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão. (Kant, 2014, § 10, B 34, páginas 65-66)

Não tendo acesso ao acontecimento como ele foi, a imaginação é criadora e incitadora de situações que desafiam a premissa de “espelhamento da realidade” como foi feito durante muito tempo sobre a ficção. A possibilidade de revisitar uma cena ou um acontecimento até ele tomar significação e significado, é dependente da compreensão da limitação desse discurso. É nesta linha que está a noção de imageria, através de um léxico fechado de metáforas que Virginia Woolf busca fornecer como um conjunto de imagens que se repetem nas obras para que o leitor possa revistar sua leitura sempre por um novo ângulo.

As múltiplas possibilidades da metáfora é o que expõe sua potência de conseguir transbordar para além daquilo para qual ela é escolhida. Sua ambiguidade é o que a faz preciosa e parte fundamental na ideia de uma metaforologia que privilegiará a linguagem frente à teoria, aproximando-a da experiência e da estética, criando possibilidades de elaboração em torno das imagens que ambas podem estabelecer, e afastando-se da ideia de uma mimesis representativa, já que está liga-se diretamente à noção de teoria e de um ‘engessamento’ terminológico e conceitual, afastando qualquer possibilidade de elaboração da metafórica presente na linguagem.

A metáfora passa a ser assim um substrato pré-reflexivo de orientações, de representações modelares elementares, que passam pelo

processo de tentar se conectar com o inconsciente do leitor e transmitir sensações e estabelecer um conhecimento. Esse substrato pode tomar a forma de metáfora ou não, dentro da esfera expressiva. Quando sim, proporcionam todo um conjunto de juízos identitários, uma chave comum de compreensão.

Isso posto, pensar o “Anjo do Lar” como uma metáfora que se repete em diferentes autores e em diferentes graus de importância na literatura inglesa no início do século XX permite que se trace uma experiência de existência feminina no período. Podemos observar essa dinâmica em “A marca na parede” (1917).

Foi talvez em meados de janeiro deste ano que pela primeira vez levantei os olhos e vi a marca na parede. Para se fixar numa data é preciso lembrar o que se viu. Assim sendo, penso agora no fogo da lareira; no constante raio de luz amarela sobre a página do meu livro; nos três crisântemos do jarro de vidro redondo sobre a cornija. Sim deve ter sido no inverno e acabávamos de tomar nosso chá, porque me lembro de que fumava quando ergui a vista e vi a marca na parede pela primeira vez. (Woolf, 1992, p. 77)

“A marca na parede” (1917) foi o primeiro conto publicado por Virginia Woolf pela Hogarth Press, junto a uma história de Leonard Woolf (com o nome “Three Jews”), com o título *Two Stories*. Contada em primeira pessoa, a narração é feita por alguém que observa algo banal, como uma marca na parede e a partir disso, elabora outras questões.

O texto se desdobra na medida em que a narradora remete a outro ponto, em uma cadeia de pensamentos, abrindo novas camadas de significado, a cada submersão um novo tema. O esforço em manter as questões dentro da casa, como que tentando se assegurar de que sua interioridade segue intacta e lutando contra a presença de um campo externo, estabelecendo assim uma luta entre o dentro e fora. Para isso, a narradora atenta para uma banalidade do mundo, das pessoas

importantes, seja de Shakespeare ou dos guerreiros, em comparação com a sua marca na parede que poderia apenas ser um prego para um quadro antigo da miniatura de uma senhora vitoriana, dos antigos donos da casa.

Se a marca fosse de um prego, não teria sido para pendurar um quadro, senão para uma miniatura – a miniatura de uma senhora de empoados bandós brancos, faces cheias de pó e lábios de um rubro carmesim. Uma fraude, decerto, pois os que aqui moravam antes de nós teriam preferido quadros daquele estilo – um velho quadro para uma sala antiga. Eram pessoas desse tipo, bem interessantes, e eu penso nelas muitas vezes, em lugares assim estranhos, porque jamais as veremos de novo, jamais saberemos o que lhe aconteceu em seguida. (Woolf, 1992, p. 77-78)

A narradora mergulha em uma análise de como eram os moradores da casa e o que eles queriam ao abandoná-la, renegando o passado representado pelos móveis antigos, que a nova dona não se deu ao trabalho de modificar. A necessidade de apresentar-se como um contraponto aos moradores originais, não impede que ela pense neles de forma direta ao observar a marca na parede e em como eles queriam se afastar desse passado, mas como a arte decorativa da casa falava mais alto do que a imagem que eles buscavam projetar. Mas passada essa camada, a narradora procede com a primeira submersão, com um retorno ao ponto inicial, a marca na parede.

Poderia levantar-me, mas se me levanto e olho, teria uma em dez probabilidades de me certificar, pois quando se faz uma coisa, ninguém sabe de que maneira aconteceu. Ah, coitada de mim, os mistérios da vida! A inexatidão do pensamento! A ignorância da humanidade! Só para demonstrar o pouco controle que temos das nossas possessões – como é accidental viver nesta nossa civilização –, permitam-me enumerar algumas coisas perdidas em nossa vida, e do começa porque parece sempre a mais misteriosa das perdas. (Woolf, 1992, p. 78)

A narradora aqui deixa claro que não há um sentido que oriente suas reflexões sobre a marca na parede. Ela é o ponto de encontro de seus pensamentos, a porta através das quais estes podem se apresentar como indagações que não demandam respostas diretas. Ela poderia se levantar, mas ao fazer isso saberia exatamente o que a marca na parede é, interrompendo o fluxo de pensamentos que tendo essa âncora conseguem se libertar com segurança.

Ora, se alguém quer comparar a vida a algo, deve gostar de ver-se arremessado no metrô a 80 quilômetros – e de desembarcar depois sem um único grampo no cabelo! Jogada inteiramente nua aos pés de Deus! Rolando pelos campos de asfódelos como pedaços de papel pardo largados na agência postal! O cabelo esvoaçando como o rabo de um cavalo de corrida. Sim, isso parece exprimir a rapidez da vida o desperdício e a restauração perpétuos; tudo tão casual, tão fortuito... E depois a vida. (Woolf, 1992, p. 78)

A marca na parede como sendo parte de um mundo com um observador passivo, permite uma investigação sobre a realidade do homem, sobre sua ascendência e sua fragilidade, sua constante busca de sentido; e nisso, a vida torna-se objeto de indagação e de procura por um sentido para a existência face a um mundo mergulhado em uma guerra mundial.

No entanto, a marca na parede não é realmente um buraco. Pode ter sido causada por uma substância preta, redonda, tal uma pequena pétala de rosa preservada do verão, e eu, por não ser uma dona de casa muito atenta – olhe o pó sobre a cornija, por exemplo, o pó que segundo dizem, soterrou Tróia por três vezes, apenas fragmentos de vasos que se recusam por completo à aniquilação, conforme se poderia acreditar.

A tentativa de apreensão da marca sob uma representação se dá através das imagens que a narradora evoca, de forma controlada e que se contrapõe à realidade veloz. O ritmo da narrativa se inicia lento e pausado e, a partir do trabalho com a hipótese de que a marca seria de

um prego, acontece um aceleração. Por isso cabe bem a metáfora de um mergulho, já que tendo esse ancoramento na figura da marca, a narradora vê-se livre para comentar as imagens que vão se encadeando.

Do lado de fora da janela a arvores bate de leve na vidraça... Quero pensar com tranquilidade, com calma, extensamente, nunca ser interrompida, nunca ter de me levantar desta cadeira, pular facilmente de uma coisa para outra, sem qualquer indício de hostilidade, ou obstáculo. Quero mergulhar mais fundo, mais fundo, longe da superfície com seus duros fatos separados. Para me aprumar, devo agarrar a primeira ideia que passa... (Woolf, 1992, p. 79)

A primeira ideia que passa se liga a Shakespeare, que Virginia Woolf mobiliza com frequência em seus trabalhos. Shakespeare é seu êmulo, já que ele também ficaria em sua poltrona, analisando um jorro de ideias que depois poderiam se transformar em alguma história. Esse pensamento logo é dispensado por se aproximar de uma “ficção histórica”, o que não a interessa de jeito nenhum já que ela quer se manter presa a pensamentos agradáveis.

A marca na parede é o objeto que ao penetrar no texto, converte uma primeira intuição como oportunidade de decodificação de um evento. O tempo que é permitido a essa mulher de refletir sobre um item que poderia ser banal interrompe um fluxo intuitivo de transformar a marca em algo cotidiano. Ver o extraordinário nessa pequena marca é um sinal de rebeldia dessa mulher.

O termo “Anjo do Lar”, não é woolfiano. Foi usado pela primeira vez no poema de Coventry Patmore (1823-1896), em que a mulher é idealizada como grande protetora do lar e do amor conjugal e filial. Essa imagem, ou melhor, essa metáfora da mulher ideal que tem como fundo conceitual a ideia da moral vitoriana encarnada é recoberta por uma imagem metafórica que se envolve em delicadeza, dedicação e sentimentos de bondade que coadunam com a proteção de um ideário político, religioso e familiar.

O “Anjo do Lar” que se apresenta no início do século é uma mulher sempre ocupada, com toda a sua atenção refletida nas suas atitudes em prol de seu marido ou suas filhas. Um bom exemplo seria a Senhora Bennet de “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, que tem em suas filhas a sua possibilidade real de sucesso como mãe. Casá-las com lordes e lhes dar a possibilidade de uma vida mais confortável do que foi a sua seria a indicação direta de um bom trabalho.

Em “Profissões para mulheres” (2019), texto apresentado em uma associação para mulheres em 1931, Virginia Woolf mata esse “Anjo”, determinando que se não o fizesse, seria arruinada.

Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. [...] Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...] Naqueles dias – os últimos da Rainha Vitória - toda casa tinha o seu Anjo”. (WOOLF, 2019, p. 12)

Todo o arcabouço metafórico que reveste essa mulher é de um afeto que cuida, mas que cobra o seu preço, aliando-a a imagem de algo não palpável. Sentir as asas desse “Anjo” era possível, mas vê-lo era complicado, já que se tornava invisível em sua perfeição. Algo tão perfeito e belo não poderia ser alcançável. Esse anjo detinha nossa escritora, suprimindo suas vontades, tentando criar um novo “anjo” que continuasse seu “bom trabalho” de criação, o seu legado.

No entanto, as mulheres eduardianas se rebelam a esse modelo:

E agora eu conto a única ação minha em que vejo algum mérito próprio, embora na verdade o mérito seja de alguns excelentes antepassados que me deixaram um bom dinheiro - digamos, umas quinhentas libras anuais? -, e assim eu não precisava só do charme para viver. Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse que com-

parecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. (Woolf, 2019, p. 12-13)

Matar do “Anjo do Lar” torna-se o ato que dá o nascimento à escritora. Judith Shakespeare nasce do pescoço torcido do Anjo do Lar, como o Pégaso da cabeça da Medusa. Esse nascimento era constantemente interrompido pela mão carinhosa e imperiosa que impedia que a escritora traçasse críticas ao homem escritor, ferindo sua sensibilidade.

Considerações finais

Para contrastar com essa imagem de mulher vitoriana temos Judith Shakespeare e a mulher anônima que toma o seu tempo para observar o tempo passar em forma de uma marca na parede ou para escrever fora das universidades que teimavam em se manter fechadas para elas.

Foram duas as aventuras de minha vida profissional. A primeira – matar o Anjo do Lar - creio que resolvi. Ele morreu. Mas a segunda, falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi. Duvido que alguma mulher já tenha resolvido. [...] Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar. (Woolf, 2019, p. 17)

Matar o Anjo do Lar é uma forma de rebeldia. Enquanto o homem culto representado no ensaio “Horas na biblioteca” mantém-se sob a imagem do conhecimento antiquário.

Vamos começar resolvendo a velha confusão entre o homem que ama aprender e o homem que ama ler, e apontar que não há qualquer ligação entre eles. O intelectual é sedentário, um solitário entusiasta concentrado, que busca através dos livros um grão de verdade específico para acreditar. [...] Imaginemos uma figu-

ra pálida, magra em um robe, perdido em especulações, incapaz de levantar uma chaleira do fogão, ou dirigir-se a uma mulher sem ruborizar, alheio aos jornais, embora versado em acervo de sebos, nos quais gasta as horas da luz do dia em suas escuras dependência – um personagem encantador, sem dúvida, em sua obscura simplicidade. (Woolf, 2017, P. 07-08)

Como essa oposição entre esses dois homens se relaciona à relação inicial entre imagem e realidade? O homem de ação está inserido nos traços (excetuando “o nada se conhece”), lidando com os qualitativos mencionados. Ao lidar com o trivial ele se afasta da experiência da dor, sendo uma vantagem dúbia. O homem culto, lidando com a impossibilidade de conhecer qualquer coisa, trata também com a imagem e tem uma dupla tematização (percepção e caracterização da realidade). Ele trata da imagem fora do campo da percepção por sua variabilidade (com as mudanças, com a inconstância da imagem). O que se apresenta acima são dois percursos que se desdobram, são um prosseguimento por vias transversas na construção da análise da obra.

Pensando bem, agora que firmei meus olhos nela, sinto que me agarrei a uma tábua de salvação em alto-mar; invade-me uma satisfatória sensação de realidade [...]. Onde eu estava? Que vem a ser tudo isso? Uma arvores? Um rio? Os Downs? O Almanaque de Whitaker? Os campos de asfódelos? Nada consigo reter. Tudo se move, cai, desliza, desaparece... Uma grande convulsão de matéria. Alguém se debruça e me diz – “Vou sair para comprar o jornal.”
“Ah, é?”

“Sei que não vale a pena... não acontece nada. Guerra mais excomungada! Que vá para o diabo! De qualquer maneira, não vejo por que deveríamos ter uma lesma na parede.”

Ah, a marca na parede! Era uma lesma. (Woolf, 1992, p. 82)

O final do conto dá elementos que permitem uma ancoragem histórica, sabendo que tratamos da primeira guerra mundial. Vemos como as contenções e como um certo antagonismo ao passado parece ser de bom

tom, além de contar com o dado biográfico da autora pacifista. Mas o elemento importante é a aceleração da narrativa ao elencar as imagens que haviam surgido na busca do significado da marca da parede. Os campos de asfódelos, o rio, as árvores... Eles não existem como reflexão rasa, mas como imagens de um mergulho no inconsciente viabilizado pela marca da parede. Um produto metafórico que age por dentro da narrativa como forma de cristalizar uma possibilidade criativa histórica.

É um homem que interrompe a divagação criativa da mulher frente à marca na parede. É o capitalismo e a História curricular que garantem que essa mulher não possa realizar de forma completa sua indagação, sendo constantemente um objeto da intervenção feita pela força. Considerando os novos tempos trazidos pela Guerra Mundial, a liberdade que a Judith Shakespeare almejava viria com o tempo de luta por seus espaços e pelos questionamentos dos espaços mesmo sendo através da observação.

Mas essa liberdade é só o começo; o quarto é de vocês, mas ainda está vazio. Precisa ser mobiliado, precisa ser decorado, precisa ser dividido. Como vocês vão mobiliar, como vocês vão decorar? Com quem vão dividi-lo, e em que termos? São perguntas, penso eu, da maior importância e interesse. Pela primeira vez na história, vocês podem fazer essas perguntas; pela primeira vez, podem decidir quais serão as respostas. (WOOLF, 2019, p. 19)

Referências

BLUMENBERG, Hans. **Paradigmas para uma metaforologia**. Tradução e introdução de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Minima Trotta, 2003.

BLUMENBERG, Hans. **Teoria da não-conceitualidade**. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Moreijão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Editora Vozes: Petrópolis, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

WOOLF, Virginia. “A Marca na Parede” In **Objetos sólidos**. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992.

WOOLF, Virginia. “Profissões para mulheres” In **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

Os esboços furiosos de personagens nos diários de Sylvia Plath

Yann Dias da Silva Maia¹

A recepção da obra de Sylvia Plath parece enfrentar um problema de mediação acerca do primeiro contato entre o leitor e o texto. A força atrativa da vida de Plath e, invariavelmente, de seu fim trágico, age como uma espécie de condução incontornável em direção ao desejo de descobrir os possíveis motivos destrutivos que a levaram a seu destino de infelicidade, cuja narrativa nos impele à nossa própria culpa diante da curiosidade que sentimos pela fantasia que circula em torno do mito de Sylvia Plath. Entretanto, ao mesmo tempo em que devemos reconhecer que sua biografia é uma parte integrante da recepção e até mesmo da produção de sua obra, devemos entender também que é possível extrairmos muito mais de sua potência literária se concentrarmos nossos esforços em um aspecto que, surpreendentemente, é menos comentado que os aspectos biográficos da autora, que é a prática de técnicas e de estilo de Plath em seus textos ficcionais e não-ficcionais.

Grande parte da fortuna crítica sobre Sylvia Plath busca entender as implicações sobre as tentativas de construção de sua identidade (como mulher, como escritora, como a própria Sylvia enquanto sujeito), a partir de sua escrita. A dissertação “Sylvia Plath, entre a escrita e o sangue: o trágico como potência do inefável da vida”, de Beatriz Viana Lopes Saltarelli, da UFMG, por exemplo, proporciona uma análise

¹ Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (fev.2023), sob orientação do prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes, com bolsa de pesquisa CNPq. Membro temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1384-8081>. E-mail para contato: yannndsmaia@gmail.com

extensa dos diários, com o objetivo de entender a importância desses textos para a formação da identidade de Plath enquanto Sylvia Plath, a escritora. Saltarelli (2017) reafirma que o estudo dos diários para o entendimento da obra de Plath distingue-se do mero interesse por sua vida íntima:

Ler o diário não como um espectador meramente interessado nos segredos da vida alheia, mas como parte fundamental do processo de construção de uma autora. O diário como base e essência no desenvolvimento da poética plathiana. Não pela vida íntima de Plath, mas pelos relatos de suas experiências, que tem suma importância naquilo que buscamos entender: os limites da palavra. (Saltarelli, 2017, p.15)

Essa noção parece-nos especialmente interessante, pois ela põe em foco a urgência com que Plath, mesmo em seus diários, parece refletir sobre seus processos de criação literária. Uma questão, no entanto, permanece com lacunas na interpretação crítica: quais os recursos estilísticos e formais que, primeiro utilizados nos diários, contribuíram para a formação estética de Sylvia Plath em sua obra ficcional? Este artigo pretende propor mais uma investigação sobre o estilo literário do que uma investigação sobre a contribuição desses escritos para a formação de uma identidade de escritora, interessando-nos especialmente a investigação dos diários como um espaço de experimentação e criação literária. Para isso, faremos um recorte específico nos diários de Sylvia Plath, em diálogo com um trecho de seu único romance *A redoma de vidro* (1963), a fim de entendermos de que forma a autora constrói seus personagens, a partir da mediação entre sua escrita ficcional e a não-ficcional.

Alguns pontos de análise destacam-se, tais como a frequência com que Plath alterna as vozes entre a 1ª e a 3ª pessoa do singular, ao que parece ser um desejo de experimentar diferentes pontos de vista em sua criação; a regularidade com que as vestimentas dos personagens

são descritas; e o item que servirá de análise para este artigo, que é a narração de episódios rapazes-moça, um dos principais centros da criação plathiana, recorrentes tanto na escritura dos diários, quanto na de sua ficção. A decisão por este tópico justifica-se pela própria importância que Plath dava para as descrições e narrações envolvendo pessoas que participavam de sua vida, de modo que não é raro encontrarmos relações entre as pessoas dos diários e os personagens de seu romance. Sobre isso, Janet Malcolm (2012) reitera que Plath

Realmente escrevia sobre ela própria e as pessoas que conhecia como se fossem personagens num romance. Os diários são uma espécie de primeiro esboço furiosamente escrito de um romance de formação, em que a autora despejava tudo, sabendo que mais tarde teria tempo de rever, cortar, dar forma e ordenar. Sylvia Plath escreve sobre as pessoas com olhos perceptivos de romancista e é disso que deriva o clima de intimidade revelada de seus diários. Ficamos “conhecendo” Hughes, Sassoon, Dick Norton, Aurelia e a própria Sylvia Plath da mesma forma como “conhecemos” as personagens dos romances, ou seja, com mais profundidade e clareza do que conhecemos todo mundo na vida real, com a exceção das pessoas com quem temos maior intimidade. (Malcolm, 2012, p.108)

A intenção é realizar um percurso mais voltado do texto para o texto, ou seja, dos diários para as publicações, de modo que possamos contornar mais objetivamente os esboços furiosos desses personagens que encontram seus referentes na vida de Sylvia Plath. Além disso, é importante frisarmos que, se estamos abordando a estética plathiana, não podemos cometer a leviandade de deixar de admitir os aspectos biográficos da autora para a formação de seu texto. O que se pretende é mais um desvio do foco na consideração dos aspectos de sua vida e da construção de sua identidade como finalidade, para o foco nas pistas textuais que Plath constrói nos diários e que ressurgem em sua ficção reelaboradas esteticamente.

Os diários como sketchbook

Os cadernos íntimos de uma escritora nos revelam mais do que a vida daquela que tenta a sua conciliação com a criação literária, eles revelam também as investigações que parecem considerar as nuances quase indistintas entre corpo, criação e biografia de uma autora. Quando perguntada sobre o porquê de as protagonistas de seus livros serem sempre escritoras, Elena Ferrante nos revela um aspecto que parece contornar fundamentalmente a escrita de autoria feminina: as mulheres escrevem muito; não por profissão, mas por necessidade. Para ela, a escrita é uma ferramenta de esclarecimento de si mesma, um dispositivo de investigação daquilo que ainda não foi dito sobre a experiência do ser feminino na sociedade, especialmente quando diante de momentos de crise (Ferrante, 2017, p.373). O que Ferrante sugere, portanto, é que a mulher que escreve é, também, a mulher que investiga algo que ainda não foi explorado até o fundo.

Em seus diários, Sylvia Plath (2017) assume uma postura investigadora, quando se questiona na momentânea solidão de um quarto que a abriga:

Como explicar a Bob que minha felicidade depende de arrancar um pedaço de minha vida, um fragmento de aflição e beleza, e transformá-lo em palavras datilografadas numa página? Como ele poderia entender que justifico minha vida, minhas emoções ardentes, meu sentimento ao passá-los para o papel? (Plath, 2017, p.36)

O trecho acessa a angústia de uma Plath que sente o impulso criador como a grande força motriz de sua existência, ao passo em que se depara com a impossibilidade de chegar ao cerne da condição a que está invariavelmente submetida. Sylvia suspeita que não há conciliação entre os anseios de uma artista e as expectativas da sociedade sobre o corpo de uma mulher, mesmo assim faz aquilo que uma protagonista de um romance de Elena Ferrante faria: escreve. Alberto Giordano

(2016) afirma que os diários oferecem um espelho que permite à escritora a sua autocomplacência, um espaço de experimentação pessoal e artística que assume um trabalho de ascese para aquela que o escreve (Giordano, 2016, p.22). Os diários de Sylvia parecem dialogar com as personagens de Elena Ferrante nesse sentido – seja dentro ou fora da ficção, uma mulher que escreve é uma mulher que explora a si mesma.

A escrita diarística pode ser entendida como uma ferramenta que auxilia a desvendar um pouco da natureza desta investigação realizada pelas escritoras, pois ela media a ficção e a não-ficção, permitindo-nos estabelecer análises que relacionem as representações do gesto criador de mulheres e suas próprias experimentações estéticas. Ana Carolina Mesquita (2021, p.10), na apresentação do Diário I de Virginia Woolf, destaca que o espaço do caderno íntimo proporcionava a prática da escrita literária para Woolf, onde ela não só fazia reflexões acerca da literatura, como também registrava esboço de suas ideias e inspirações. Mesquita relaciona, portanto, o diário da escritora ao sketchbook do artista. A própria Virginia considera:

Percebo que neste livro eu pratico a escrita, faço as minhas escalas; sim, e trabalho em certos efeitos. Arrisco dizer que pratiquei Jacob aqui, - e Mrs. D, e que aqui inventarei meu próximo livro; pois aqui escrevo meramente no espírito – também é muito divertido, e a velha V. de 1940 verá algo nisto também. Será uma mulher capaz de ver, a velha V.: tudo – mais do que eu consigo, creio. Mas estou cansada agora. (Woolf, 2021, p.157).

A escritora que mantém um diário situa-se em fronteiras frágeis entre a ficção e a não-ficção, pois a escrita diarística concentra as experiências subjetivas das escritoras em um espaço que oferece um espelho que lhes permite a autocomplacência (Giordano, 2016, p.22). Mas, se os diários nos permitem vislumbrar aquela que escreve quando não está escrevendo, é apenas por meio da escrita que esse vislumbre se torna possível. Nesse sentido, as intenções estéticas das escritoras não

estão suspensas nos diários, o que resulta nas capacidades desse tipo de escrita de oferecer tanto uma investigação de si mesma, que intenciona um depuramento ou melhoramento de si, como uma prática de experimentações estéticas para aquela que escreve, em uma relação intrinsecamente indissociável, tal como postula Unamuno:

Os melhores romancistas não sabem o que puseram em seus romances. E se se dispõem a escrever um diário sobre como os escreveram, é para descobrirem a si mesmos, os homens dados a diários, autobiografias e confissões – Santo Agostinho, Rousseau e Amiel –, passaram a vida procurando a si mesmos – procurando Deus em si mesmos – e seus diários, autobiografias ou confissões foram apenas a experiência dessa procura. E essa experiência só pode ser concluída junto de sua vida. (Unamuno, 2011, p. 132).

Nos diários de Sylvia Plath, o uso de maiúsculas, de elipses, das aspas e de palavras rabiscadas servem como pistas que demonstram o caráter experimental desses cadernos. Além desses elementos, a presença de poemas escritos pela autora aponta para a ideia de que esse espaço lhe servia como um espaço também de criação, tornando indissociáveis a expressão e a intenção estética de Plath. Aqui, recuperamos as noções explicitadas por Compagnon (2010, p.47) sobre a autoria no texto literário, destacando as duas principais correntes que norteiam os estudos sobre o autor. A antiga, que propunha indicar o sentido da obra relacionado à intenção do autor; e a moderna, que se opõe a essa concepção, destacando que a noção de intenção não só é inútil, como também prejudicial aos estudos literários. Para esta análise adotamos uma postura intermediária entre ambas as propostas, pois, ao abordarmos as escritas diarísticas, não podemos ausentar as intenções de uma autora para com a sua proposição estética, no entanto, limitar a capacidade de uma obra à intenção de seu autor pode prejudicar a atualização das escrituras das artistas.

Outro aspecto que deve ser destacado sobre a escrita de si é seu caráter memorialístico. Esse aspecto permite que a escritora tencione

um movimento de apreensão de parte de sua vida por meio da escrita, já que, no momento em que acontece, a vida é inapreensível. Para Virginia Woolf, os diários serviam como um dispositivo que apaziguava as visões inquietantes que perturbavam seu cotidiano. “Quando escreve o que não podia deixar de ver, a escritora de diários sente que conjura um fantasma inexplicável” (Giordano, 2016, p.49). O caráter memoria-lístico desse tipo de escrita é regido por uma não correspondência entre presente e presença, que resulta na corporificação de uma ausência – a evocação de um fantasma. O luto apresenta-se como um dos grandes sentimentos que impulsiona a escrita de ficção e de não-ficção, como se aquela que atravessa a experiência da perda de alguém querido utilizasse o espaço da criação para dar um corpo que apazigue a dor da perda, uma vez que a escrita é o espaço da memória, e é na memória que o sentimento pode ser apreendido. Sobre isso, Blanchot reflete:

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive a sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever. (Blanchot, 2011, p.20).

Não nos surpreende, portanto, que a protagonista de seu romance, Esther, um próprio duplo da Sylvia, também seja uma personagem que escreve. A seguir, proporemos uma análise de dois trechos, um dos diários e outro do romance *A redoma de vidro*, que possuem similaridades de imagens e cenas, mas que são escritos de formas distintas. Com isso queremos perceber de que forma a elaboração estética acontece nos diários de Sylvia Plath em relação à estruturação de sua ficção.

Os esboços furiosos

Relembramos a citação da biógrafa Janet Malcolm, em que ela diz que Sylvia Plath escrevia sobre as pessoas de sua vida como se fossem personagens de um romance, para justificar a influência que o encontro com essas pessoas exercia sobre a escrita de Plath.

Mais do que nunca, tenho a impressão de que sou vítima da introspecção. Se não desenvolver a capacidade de me colocar no lugar de outro indivíduo, e só conseguir me voltar continuamente para dentro, jamais serei a pessoa magnânima e criativa que desejo. Contudo, sinto-me hipnotizada pelo funcionamento do indivíduo, apenas, e uso a mim como espécime, continuamente. [...] Preciso aprender mais a respeito dessas pessoas — tentar entendê-las, me colocar no lugar delas. Mas, em vez disso, ando tão ocupada mantendo a cabeça fora d'água que mal sei quem sou, e muito menos quem é qualquer outro indivíduo. Devo me disciplinar, porém. Devo usar a imaginação e criar enredos, costurar motivos, testar diálogos - em vez de apenas tentar o registro das descrições e sensações. Isso é inútil, não serve a nenhum propósito se não for sintetizado posteriormente numa história. Isso também é sintoma pronunciado de um ego hipersensível e improdutivo. (Plath, 2017, p.96).

Essa consciência nos revela que o interesse que Sylvia nutria pelas pessoas deveria servir principalmente à criação literária, de modo que, recorrentemente, podemos encontrar longos trechos narrativos em seus diários que apresentam as pessoas de sua vida como personagens de um projeto prosaico, em que as descrições de ações, vestimentas e comportamentos, ganham um caráter quase ficcional pela quantidade de detalhes inseridos pela visão ficcionista de Sylvia Plath. Malcolm considera que

Os diários nos forçam a lidar o tempo todo com a ideia da grande romancista em que ela poderia ter-se transformado com a vida.

Ao mesmo tempo em que nos contam sua luta para produzir seus contos inertes, eles próprios dão provas de seu talento como criadora de ficção. A ideia de Hughes, de que o gênio de Sylvia Plath para “o confronto instantâneo com as coisas mais centrais e inaceitáveis” só podia se exprimir devidamente em versos, é contestada pelos confrontos que aparecem nos diários. (Malcolm, 2012, p.165)

A ideia de Hughes a que Malcolm se refere, diz respeito a uma noção de que o verdadeiro talento de Plath era, sobretudo, para a poesia, e não para a prosa, muito embora ela sempre tenha demonstrado, em algumas passagens de seus diários, um desejo intenso de ser reconhecida como escritora de prosa. Isso se deveu ao fato de que, em vida, Sylvia recebeu mais de 45 bilhetes de recusa até ter o seu primeiro conto publicado (Malcolm, 2012, p.96), algo que se contrasta com a recepção de seu livro de poesias, considerado sua obra-prima, *Ariel* (1965). No prefácio da primeira edição de *Johnny Panic e a bíblia de sonhos* (1977), livro póstumo que reúne contos escritos por Plath ao longo de vários anos, Ted Hughes pontua:

Sem dúvida, um dos defeitos desses contos mais fracos é o fato de ela não se permitir ser suficientemente objetiva. Quando queria apenas registrar os acontecimentos, sem pensar no desbastamento artístico ou na publicação, ela produzia alguns de seus textos mais eficazes — e isso fica claro em seus diários. (Hughes, 2020, p.11)

Interessa-nos a noção de que, para Hughes, a boa prosa seria aquela que é suficientemente objetiva, aspecto que Plath parecia não conseguir alcançar em seu texto. A própria Sylvia parecia almejar uma aniquilação do sentimentalismo, quando, falando sobre si mesma, ela diz “você fala de um jeito meio petulante, exagera na própria arrogância só para disfarçar e não ser acusada de sentimentalismo, pieguice ou ardis femininos” (Plath, 2017, p.82). O que se insinua é a ideia de que sua preocupação com o uso de elementos tipicamente relacionados ao universo

feminino não deve ter lugar na prosa. Em outra ocasião, Plath escreve um parágrafo lírico em seu diário, e em seguida justifica sua construção: “Tecnicamente, suponho que a aparência visual e o som das palavras, considerados isoladamente, devem ser muito semelhantes à mecânica da música... ou à cor e à textura na pintura.” (Plath, 2017, p. 108).

As tendências estéticas de Plath parecem tencionar os limites entre a prosa e a poesia. Se por um lado ela considera a musicalidade e a criação de imagens como um objetivo a se alcançar na produção de seu texto, por outro ela parece querer eliminar aspectos mais subjetivos, entendidos como elementos de seu universo feminino, na produção de sua prosa. A partir disso, é possível refletirmos se o dilema da construção de sua prosa não está relacionado a um cânone primariamente masculino, que sempre considerou a razão e a objetividade como qualidades a serem alcançadas em um texto em prosa. Não entraremos nesse aspecto neste artigo, mas a reflexão cabe para percebermos que a própria Sylvia tenciona o funcionamento da prosa moderna ao utilizar técnicas poéticas para a construção de sua prosa. Sobre isso, Plath comenta:

Meu propósito, que já mencionei antes, meio nebulosamente, é oferecer ao leitor, numa pseudorealidade, certas atitudes, sentimentos e ideias (inevitavelmente “Pseudo”). Uma vez que meu mundo feminino é apreendido em larga medida por meio das emoções e sentidos, eu o trato desta forma em meus escritos – e frequentemente estou sobre carregada de passagens pesadas, descritivas, além de um caleidoscópio de símiles. (Plath, 2017, p.109).

Recuperando a noção de que, nos diários, as escritoras não só praticam, mas também refletem a sua escrita, aspecto que já demonstramos ser o caso de Plath, naturalmente somos levados a concluir que o diário é um esboço daquilo que será futuramente editado, reescrito e reelaborado para a publicação. No entanto, há algo de peculiar no caso de Sylvia Plath. A seguir, destacamos dois trechos muito semelhantes

— o primeiro retirado dos diários, escrito por volta de março de 1951, e o segundo retirado do romance *A redoma de vidro*, cujo processo de escrita deu-se no início dos anos 60. O trecho relata um encontro de Sylvia com Richard Allen Norton, o Dick, com quem ela saiu entre os anos de 1951 a 1953, e que serviu de inspiração para a construção do personagem Buddy Willard, em sua ficção.

— Vamos até o laboratório de química.

Fiquei pasma.

— O laboratório de química?

— Sim. — Buddy pegou minha mão. — Tem uma vista linda atrás dali.

E de fato havia uma espécie de colina atrás do laboratório de química, de onde se via as luzes de algumas casas de New Haven. Fiquei lá, fingindo que admirava a vista, enquanto Buddy firmava os pés no solo irregular. Mantive os olhos abertos quando ele me beijou, tentando memorizar os intervalos entre as luzes das casas. Não queria esquecer daquilo nunca mais. (Plath, 2019, p. 70)

“Quería mostrar uma coisa para você”, ele disse quando nos aproximamos da casa. Guiou nossas passadas para o Laboratório de Química. Havia uma ladeira no morro, atrás do prédio, uma cerca que acompanhava a via e um campo gramado para lá da cerca. Sentei-me no mourão da cerca, observando o gramado que acompanhava a descida da ladeira. As luzes piscavam, amareladas, carros passavam para lá e para cá. Senti o que os românticos do século 19 devem ter sentido: A integração da alma ao reino da natureza. Senti que meus pés cresciam na direção do morro, que eu era uma saliência proeminente dos elementos... um toco de árvores humanizado ou algo igualmente improvável. (Plath, 2017, p.68)

Pelas descrições dos elementos que aparecem nos dois trechos, é possível inferir que Plath reelaborou um dos episódios de sua vida para a construção de sua ficção. Mesmo nos diários, sua consciência ficcionista faz com que o relato do episódio de um encontro romântico

pareça ao leitor o trecho de uma novela, seja pela utilização de diálogos (que considerando o aspecto memorialístico, sem o véu da ficção que o proteja, pode ser problematizado) ou pela descrição minuciosa com que Plath constrói a cena, quase como se experimentasse a criação sem restrições de lirismos e sentimentalismos.

Os trechos destacados revelam as operações quase cirúrgicas que Plath manobrava na produção de sua prosa — a remoção do espírito filosófico de cunho romântico que guiou seu ponto de vista narrativo deu lugar a uma linguagem antisséptica (termo cunhado pela própria autora), cujos elementos não encontram uma razão de estar a não ser o de conduzir a história em seu grau mais superficial, ou seja, de desenhar uma cena, sem o sentimento que a conduz. Nos diários, é Sylvia quem sente seus pés crescerem na direção do morro, enquanto que no romance, Buddy é aquele que firma os pés em um solo irregular, no que pode ser entendido como mais uma contenção em relação à demonstração de seu sentimentalismo. A ênfase concedida à iluminação das casas também é mais proeminente nos diários do que na ficção — elas piscam, amareladas, enquanto os carros passam — quando no romance há intervalos entre as luzes das casas de New Haven.

Mais adiante, nos diários, Plath complementa: “No caminho de volta, conversamos sobre nós — a conversa não pode ser reproduzida — mas eu me lembro de ter rido quando ele disse que sentia receio de me convidar para sair e um tanto contrariado, por causa da minha “popularidade” (Plath, 2017, p. 69). É interessante notar a consciência da elipse proposta por Plath — a conversa não pode ser reproduzida — em contraponto com a extensão do diálogo da cena construída no romance. Na ficção, a cena é quase que inteiramente construída por um diálogo, que, afinal, pôde ser reproduzido. Sylvia não deixa claro se ela não pode reproduzir o diálogo nos diários por ter receio de trair a sua memória, ou se por algum fator moral, já que a sua “popularidade” é citada como um aspecto que tenciona o fato de ela não estar protegida, ali, pelo véu da ficção. No romance, Esther e Buddy dialogam:

- Uau, que delícia de beijo!
Fiquei em silêncio, modestamente.
— Você deve sair com vários caras — disse Buddy.
— É, acho que sim. — Eu devia ter saído com um garoto por semana aquele ano. (Plath, 2019, p.71)

A elipse dos diários, ou seja, aquilo que não podia ser reproduzido, aparece nos romances não simplesmente reproduzida, mas em forma de discurso direto, que é um recurso estilístico que pretende marcar a fala de um personagem da maneira mais clara e perto da realidade possível, de modo que Plath concede a Esther a possibilidade de falar aquilo que, nos diários, era elíptico. É possível problematizar até que ponto Sylvia estava protegida pela ficção, ou mesmo se isso importava para a sua escrita, mas é interessante observar a mudança no ponto de vista para a narração de um mesmo episódio. Se por um lado, Plath optou por descrever a cena considerando os aspectos mais íntimos, filosóficos e sentimentais nos diários, elipsando o conteúdo dos diálogos travados com seu parceiro aquela noite; no romance, o sentimentalismo é cortado para dar lugar ao diálogo direto, em que suas preocupações morais são assumidas por meio de uma narradora que fala abertamente aquilo que, outrora, ela havia escolhido esconder.

Considerações

Os trechos destacados dos diários e do romance revelam as operações estilísticas que Sylvia Plath realizou para a construção de sua obra ficcional, tendo como campo de experimentação os cadernos íntimos que manteve durante toda a sua vida. A consciência do uso de elipses e a opção pelo diálogo direto contrapõem-se ao corte em trechos mais carregados de um sentimentalismo, que a própria Plath julgava ser inadequado para o texto em prosa. A leitura dos diários nos dá uma noção maior daquilo que a sua ficção pode alcançar, já que as imagens, nos

diários, são trabalhadas na totalidade da sensibilidade que Plath era capaz de captar e reproduzir, de modo que podemos enxergar a sua escrita como uma que tenciona o que pode ser entendido como pertencente ao texto prosaico ou pertencente ao texto poético.

Dessa forma, é inevitável pensarmos nas notas que Plath poderia ter alcançado com a produção breve, mas potente de sua prosa, se a ela fosse concedido mais tempo e maior liberdade para que a colocação de seu sentimentalismo, ou de seu universo feminino, como ela mesma chama, em seu texto, não fosse mais visto como algo não pertencente à sua produção literária. No entanto, se considerarmos a escritura de seus diários como parte indissociável da produção de seu texto em prosa, podemos acessar uma potência literária que contribui para uma nova perspectiva da produção de sua obra, já que, é nesses cadernos que Plath não só pratica a sua escrita de forma despreocupada com aquilo que poderia agradar ou desagradar a recepção de seus textos, como também reflete o seu próprio processo de escrita e nos oferece pistas de como o seu texto traduz a sua identidade, sua vida, mas também a sua própria intenção estética enquanto escritora de literatura.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Literatura**. Editora UFMG, 2010.

GIORDANO, Alberto. **A senha dos solitários: diários de escritores**. Tradução de Rafael Gutiérrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

HUGHES, Ted. Introdução. In: PLATH, Sylvia. **Johnny Panic e a bíblia de sonhos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

MALCOLM, Janet. **A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MESQUITA, Ana Carolina. Apresentação. In: WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf**: Diário I - 1915 - 1918. São Paulo: Editora Nós, 2021.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath**: 1950-1962. Organização de Karen V. Kukil. Tradução de Celso Nogueira. 2a edição. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Tradução de Chico Mattoso. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

SALTARELLI, Beatriz Viana Lopes. **Sylvia Plath, entre a escrita e o sangue**: O trágico como potência do inefável da vida. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

UNAMUNO, Miguel de. **Como escrever um romance**. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2011.

WOOLF, VIRGINIA. **Os diários de Virginia Woolf**: uma seleção [1897-1941]. Organização e posfácio de Flora Süsseskind. Tradução de Angélica Freitas. 1a edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

Escrita feminina em “Prontos, mas rejeitados” de Ana Cristina Cesar

Malane Apolonio da Silva¹

*Posso ouvir minha voz feminina,
estou cansada de ser homem.*
(Cesar,1979)

Os arquivos de Ana Cristina Cesar acionados a partir da leitura do livro *Antigos e soltos; poemas e prosas da pasta rosa* (2008) publicado após sua morte pelo Instituto Moreira Salles e organizado por Viviana Bosi é o objeto de estudo deste artigo. Houve recorte temático quanto a escolha dos poemas intitulados “Drummondiana” e “33ª poética” para que haja relação crítica ao tecer discussões sobre a escrita feminina.

Os arquivos em sua existência, enquanto materialidade, por ações da natureza, tempo e o contato humano tendem a se desgastar, no entanto, a preservação e publicação dos mesmos colocam em público o que antes era íntimo. Há uma grande quantidade de poesias de Ana Cristina Cesar em seus arquivos (pessoais e inéditos), maior que a quantidade de publicações em vida, haja vista, sua mãe, Maria Luiza Cruz, ter guardado todos os papéis e anotações de sua filha. Desse modo, há um apego aos arquivos a partir da divulgação de *fragmentos, restos, inacabados, não publicados*. E aqui a observação fica atrelada a Jacques Derrida em *Mal de arquivo* (2001) quando este, por um viés freudiano, repensa a noção de arquivo e questiona a exemplo, o porquê de guardá-los, elaborando uma tensão que se dá com a vontade de destruição do

¹ Doutoranda em Letras- Estudos Literários pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul -UFMS, Bolsista Capes 2023/2025, e-mail: malane10@hotmail.com e orientanda da professora Dr^a Kelcilene Grácia. Docente substituta na Universidade do Estado da Bahia- UNEB - Campus XVI.

próprio arquivo chamada de impulso arquiviolítico, com intuito silencioso e violento de destruir (p.21).

Ao questionar o arquivo sabe-se que o mesmo se dá de modo organizado, e a memória faz parte dos mecanismos do corpo da psiquê humana a qual, em sua espontaneidade do dia a dia falha enquanto cronologia ou mesmo organização das ideias, pois não acontece em ordem, haja vista a possibilidade de lapsos. Ao tocar na teoria de Derrida, percebe-se que o que o autor considera como que o mal, está na falta, no incompleto, pois ao arquivo haverá sempre a seleção, que exclui, por razões pessoais ou institucionais, por razões da aleatórias do convívio, onde matérias se perdem.

Estar pesquisando em arquivos apresenta o contato com o que foi posto a público e que não impera sobre a escolha do autor específico, mas a quem os organiza e tem os direitos autorais. Ao analisar os arquivos de Ana Cristina Cesar, percebe-se que ela se mostrava como um arconte de si. No entanto, há a escolha da família que decide o que pode ser publicado e como será organizado, unido à direção institucional que recebe o material.

Percurso metodológico teórico: a escrita de Ana Cristina Cesar em estudo

É certo que o contato com o modo de criação de Ana Cristina Cesar só foi possível a partir de seus arquivos publicados. Sua morte precoce aos 30 anos² indisponibilizou as publicações futuras. Diante desse contato arquivista, ou melhor, de uma organização que expõe, de modo selecionado, o material guardado pela família da autora que estamos analisando, Ana Cristina Cesar escreve:

² Nasce no Rio de Janeiro em 1952 e se suicida em 1983.

Navarro,

Te deixo meus póstumos. Só te peço isto: não permita que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico. (Cesar, 1975, p.17)

É possível propor aqui que havia um interesse da poeta em dizer para quem estivesse com seus arquivos, sobre como não gostaria de ser recebida pelo seu leitor. Esse desejo só é possível ser encontrado a partir do arquivo. No entanto, haverá sempre uma preocupação com a interpretação do arquivo, ao modo como é recebido.

Para a análise que se faz aqui dos poemas “Drummondiana” e “33ª poética”, textos de “Antigos e Soltos” (2008), temos uma aproximação com a produção de Ítalo Moriconi em *O sangue de uma poeta* (1996) no capítulo “A mão que escreve” quando este diz como Ana Cristina Cesar faz poesias pensando uma feminina escrita que em nada está interligada a proposta feminista ou perspectiva fechada de gênero. Sua produção caminha entre o masculino e feminino, desse modo cita-se:

A questão de gênero na poesia de Ana não funciona se analisada na pauta dos jogos rígidos das identidades fixas e essencializadas, mas fora da pauta para usar uma expressão dela. Na clave errante do travestismo como modo de vida imaginária associado à máscara irônica e desconstrutora. A identidade se constrói se desconstrói e se reconstrói num processo interminável de negociação e conflito entre masculino e feminino. (Moriconi, 1996, p.108)

Nos encontros com os textos de Ana Cristina Cesar não publicados pela autora em vida, os poemas que se utilizam de uma ladroagem (utilizando aqui o termo de Ítalo Moriconi), compõem um contato dual entre o feminino e masculino da escrita em que, os poemas escolhidos para análise colocam o eu-lírico em contato com o que chamamos de uma escrita feminina.

Há uma escrita que sai de uma necessidade de escrever como homens, entendida como máscula ou ainda escrita feita por mulheres

consideradas como produção de textos sensíveis, temos outra possibilidade de pensar a escrita que expõe o feminino-violento, brutal- leve-áspero. Para tanto, a poeta enfatiza em entrevista os questionamentos que são costumeiramente feitos à poética de Cecília Meireles, desse modo, cita em “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso de Literatura de Mulheres no Brasil” (1983):

Bom, eu acho que existe um falar feminino [...] mas, quer dizer, ao mesmo tempo você pode identificar, na história da literatura, mulheres que falam igual aos homens. Isso é não é uma regra geral nem se aplica de uma maneira rígida. E você de repente pode pegar Cecília Meireles, que é uma poeta que escreve dentro de uma perspectiva do que se poderia esperar que fosse feminina. O feminino é o etéreo, é o leve, é o cristalino, é o diáfano, é o que fala de coisas muito leves da natureza, nuvens, riachos, alguma coisa que não toca direto. Eu acho que a Cecília Meireles exemplifica um senso comum que a gente tem em relação ao feminino. Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso, talvez o feminino seja mais sangue, de algo ligado à terra. Recentemente pegando uma série de autores mulheres, vejo que essas autoras tentam colocar esse feminino de uma maneira mais violenta. Quer dizer, mulher tem até uma vantagem para falar nisso, mas o homem também fala desse lado assim mais escuro, mais violento, mais passional. (Cesar,1983, p. 269)

Ana Cristina diz de um falar feminino que entrelaça na escrita, a qual poderia ter sido percebida na escrita de Cecília Meireles, mas, para a poeta, Meireles apresenta o esperado do senso comum, uma escrita que não impera sobre um ato violento feminino em que se afirme a condição de estar sendo mulher e escritora. O interesse em demarcar uma escrita feminina foi por muito tempo uma questão de homens escrevendo sobre mulheres, tentando enquadrá-las em características sensíveis. Elaborar uma escrita feminina inclui o diz respeito à poeta Cecília Meireles em seu espaço de escrita, mas que afasta as possíveis poetisas que estão produzindo na contemporaneidade de um articulado interesse sobre como deve produzir uma mulher em sua poesia.

É possível para a mulher que escreve, pensando aqui junto com Ana Cristina Cesar, trazer uma feminina escrita que viola o esperado, e diz desse lugar à margem, de mulheres que escrevem e escrevem de modo a gritar suas vontades, assim cita diz a poeta: “A poesia feminina é aquela que agora berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? [...] sem deixar escapar os detalhes mais chocantes.” (Cesar, 1983, p.231).

Na leitura completa e atenta do arquivo de *Prontos mas rejeitados* é possível notar o contato com fragmentos de textos de Cecília Meireles, Arnaldo Armando Freitas Filhos, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira e João Cabral de Melo Neto que fazem parte de seu modo de criar, com recorte completos e pastiches.

Contato com Drummondiana” e 33ª poética

Nessa análise a poeta move sua identidade eu-lírico, reelaborando-a no contato com textos de Manuel Bandeira e Drummond. A escrita chama a memória do autor homem, biologicamente falando, no entanto, é reelaborada para uma escrita de tom feminino que em nada corresponde a um caráter biológico, mas que dá conta de uma potência estética de feminino como uma “imagem projetada” (Moriconi,1996, p. 108) na escrita.

Ítalo Moriconi acrescenta o contato de Ana Cristina Cesar com a poesia de T. S. Eliot ³quando este enfatiza o mês de abril. A escrita da poeta desloca o olhar para o Rio de Janeiro a partir da travessia da adolescência, tendo o navio, a noite e o mar como potências para pensar o Rio de Janeiro, em contraponto ao mês de abril na poesia de Eliot enfatizado como mês da primavera.

³ Abril é mais cruel dos meses, germina
Lilases da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônias raízes com a chuva da primavera
(T. S. Eliot, tradução de I. Junqueira)
In: O sangue de uma poeta. p. 102.

O estudo aqui elaborado já se insere na produção de Italo Moriconi, se utilizando de outros textos da poeta e contribui para notar o diálogo feito com outros autores, no caso, de dicção masculina, que vai sendo transformada, o que se observa desde a publicação de sua primeira obra *Cenas de Abril* (1979).

É importante acrescentar que Heloisa Buarque de Hollanda organiza o livro *29 poetas hoje* (2021) e inclui em seu texto seguinte prerrogativa: “É importante começar essa história de algum lugar ainda que arbitrário” tendo como ponto norteador, falar de mulheres poetas a partir da escrita de Ana Cristina Cesar desde seus textos literários a entrevistas que falam da escrita.

A escrita feminina, marca um contraste que difere de uma expectativa social que a compreende como suave, leve e amorosa. Enfatizada por Ana Cristina Cesar como aquela que pode agredir, ser selvagem, levantar vontades, desejos. Como diz Moriconi, quebra um interesse machista, sexista e fascista, sendo contrário a tudo que habita a norma da sexualidade definitiva da escrita, que Moriconi (1996) chama de produção travesti, a poeta exigia de si uma revolta em sua própria produção em relação ao modo como “Baudelaire querido” (p.112) produzia seus poemas. A poeta tentava então encontrar na vitrine “um modelo brutal” (p.112) Pois, ao mesmo tempo que ela gostava da produção de Baudelaire, ela estava alerta para em urgência criar uma produção violenta ao tom de uma feminina escrita, que desse conta de uma persona masculina para falar da dor de ser homem e então elaborar uma escrita da vontade, espaço da escrita feminina.

Ana Cristina Cesar consegue criar vozes que carregam juntas seu interesse pela ladroagem, e reformula a favor de seu eu -lírico como podemos notar no poema a seguir:

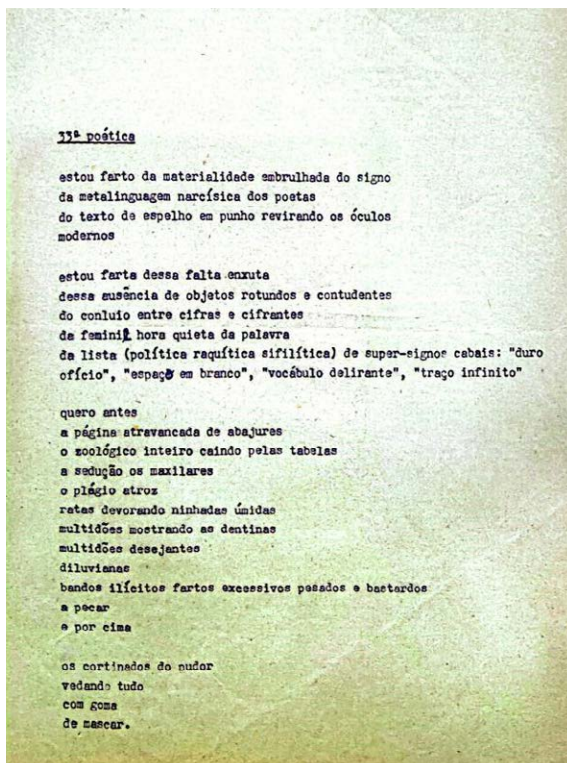


Imagem do livro Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa com "33ª poética" escrito em outubro de 75 (p.47).

33ª Poética

Estou farta da materialidade embrulhada do signo
da metalinguagem narcísica dos poetas
do texto de espelho em punho revirando os óculos
modernos

Estou farta dessa falta enxuta
Dessa ausência de objetos rotundos e contundentes
Do conluio entre cifras e cifrantes
Da feminil hora quieta da palavra
Da lista (política raquítica sifilítica) de super- signos cabais: “duro
Ofício, “espaço em branco”, vocabulário delirante, ‘traço infinito”

Quero antes
A página atravancada de abajures
O zoológico inteiro caindo pelas tabelas
A sedução os maxilares
O plágio atroz
Ratas devorando ninhadas úmidas
Multidões desejanter
Diluvianas
Bandos ilícitos fartos excessivos pesados e bastardos
A pecar
E por cima

Os cortinados do pudor
vedando tudo
com goma
de mascar. (Cesar, 1975, p.47)

Há em “33ª poética” uma marcação de uma linguagem feminina, colocando o desconforto presente em seu poema no lugar feminino. As sensações e desconfortos que surgem, falam tanto da criação da própria Ana Cristina Cesar, quanto de uma marcação que põe em crise a falta de uma escrita voltada para outros tipos de percepção da arte.

Em “Poética” de Manuel Bandeira, produzida e com leitura feita na semana de 22, marca um lugar masculino da escrita, desde sua linguagem que enfatiza posturas e noções do lirismo convencional (com um olhar patriarcal para as mulheres, enquanto apenas leitoras a serem cortejadas. O poema também menciona outro poeta homem, Shakespeare, que, algumas vezes, desloca sua crítica para as falas dos palhaços, aqueles que teram licença para apontar as falhas dos poderosos. Há marcação de toda uma ordem masculina em desconforto. Em Ana Cristina Cesar não se trata de uma afronta ao texto de Manuel Bandeira, mas, um contágio com estética pensada por Bandeira, reelaborada por Ana a partir das sensações e o contato com os desejos de uma mulher que escreve o feminino.

Ana Cristina diz de uma “materialidade embrulhada do signo”, seria possível acreditar em uma necessidade de fala que contemplasse as reais vontades da mulher na posição de eu-lírico, que não poderiam

4 Poética

Estou farto do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor
 Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo
 Abaixo os puristas
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
 Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquíptico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo
 De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbedos
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare
 — Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

continuar presa a regras de escrita para o que se espera da mulher e sua produção. Logo segue falando de como os poetas falam da própria produção, de modo enfático e imperante, utilizando o pensamento sobre Narciso, e sua adoração somente ao do seu próprio ato.

Na segunda estrofe nota-se um interesse em reclamar o espaço da feminina escrita que não esteja presa ao silêncio e quietude da palavra. Desse modo, a poeta segue pedindo a escrita em caos, a produção que ocorra com o corpo, sem entraves às ânsias da criação. Ana Cristina consegue dizer: “quero antes/ A página atravancada de abajures/ O zoológico inteiro caindo pelas tabelas/A sedução os maxilares/ O plágio atroz/ Ratas devorando ninhadas úmidas/ multidões desejanter/ bandos ilícitos a fartos excessivos pesados e bastardos/ a pecar.” Vontades negadas à mulher que vive e escreve. A “33^a Poética” briga por espaço, temos um poema que diz de vontades de muitas mulheres que produzem feminina escrita.

Importa ainda analisar como Ana Cristina Cesar apresenta uma produção a partir do canônico Carlos Drummond de Andrade, nesse lugar de homem e poeta consagrado, usando seus poemas para, justamente com Drummond dizer dessa escrita que se compreende feminina, haja vista, no período que o poeta produzia ainda não acolhe a escrita de mulheres de modo abrangente o período de produção de Ana Cristina Cesar.

Reelaborando uma imagem de poeta e mulher, cria um poema com nome “Drummondiana” mas, uma vez trazendo sua produção para uma escrita feminina que a insira ao lado de Drummond, habitando o mesmo espaço da poesia:

DRUMMONDIANA

Mãe se escreve com M maiúsculo
máscula forma de perder

a mulher já dada e tida e viva apesar
de mim apenas por querer

a leitura amarga dessa letra
projeto ressentido de viver

como escrevê-la se existir não cabe
na culpada dúvida do ser?

Imagem do livro *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* com “Drummondiana” (p.121).

Drummondiana

Mãe se escreve com M maiúsculo

Máscula forma de perder

A mulher já dada e tida e viva apesar

De mim apenas por querer

A leitura amarga dessa letra

Projeto ressentido de viver

Como escrevê-la se existir não cabe

Na culpada dúvida do ser? (Cesar, 1975, p.121)

Um poema que aciona o pensamento para pensar em ser mulher e como dentro desse espaço poético de uma escrita feminina, Ana Cristina fala de ser mãe e ainda assim ser mulher, pensando em uma concepção

de perda em um viés masculino. A mulher que existe nesse poema é fruto de uma mãe que a gerou e nesse gerar sente a dor da maternidade.

Torna-se amargo para o eu-lírico ler a letra que contempla saber-se filha, mulher de uma outra mulher, que esteve em momentos de dor, que carrega ainda a dor de ser mulher em meio a atmosfera máscula que a recebe.

Considerações finais

A poesia como projeto, espaço de Ana Cristina Cesar, para contar as intimidades mais latentes, como a mesma diz em entrevista já citada neste ensaio, “poesia de boa moça disfarçada (p.233)” elaborando uma feminina escrita, que diz das dores, da violência que é se fazer mulher, em um contato amargo com as regras sociais demarcadas pela história e pela literatura inicialmente somente escrita por homens.

Este estudo trabalhou exemplos que marcam na escrita de Ana Cristina Cesar uma força em favor dessa escrita feminina, reelaborando o corpo-escrita-feminina como possível. Há nos poemas acionados um encontro que pode ser fronteiro, que não ativa uma identidade feminina da escrita, mas que diz de uma feminina escrita que se dá de modo a movimentar-se junto ao corpo, como uma ética de linguagem que, irá recusa-se a sexualidade demarcada, mas sim uma possibilidade de persona, uma experimentação armada na escrita, para dizer que essa mulher tem também uma feminina escrita, mas que não se trata de uma categoria, e sim reelaboração do que se pensa como feminino.

Referências

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina César: O Sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **29 poetas hoje**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2021.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999a.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e Dispersos**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1999d.

DERRIDA, Jacque. **Mal de arquivo. Uma impressão Freudiana**. Rio de Janeiro, Relume dumará ,2001.

CESAR, Ana Crsitina. Organizado por Vivina Bosi. **Antigos e soltos poemas e prosas da pasta rosa**. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2008.

Do centro às margens da criação de Erico Verissimo: estudo de caso

Airton Pott¹

Erico Verissimo foi um escritor gaúcho que se tornou conhecido nacional e internacionalmente por meio de seus livros do gênero narrativo e existem inúmeros estudos a respeito de sua vida e obras. Entretanto, não medimos esforços para tentarmos uma originalidade em nossa pesquisa, partindo do propósito de investigar a respeito de sua criatividade manifestada em seus manuscritos, nas “bordas” do livro *Fantoches*, na edição de 1972, tendo sido publicado pela primeira vez em 1932.

Diante desse contexto, ressaltamos que a edição de *Fantoches* de 1972, que comemora o quadragésimo aniversário da publicação de estreia desse livro, que, inclusive, foi seu primeiro, é um excelente exemplo de seus manifestos verbais e não verbais nas margens de seu livro de narrativas e peças de teatro. Sendo assim, esta obra, fornece o *corpus* para as investigações aqui almejadas, já que pretendemos realizar uma sondagem a respeito dos registros manuscritos, tanto verbais quanto não verbais, feitos pelo próprio autor e que confirmam as suas críticas com relação às suas próprias produções.

Ao buscarmos um aparato teórico condizente com nossos propósitos, deparamo-nos com os estudos de crítica literária realizados por Maria da Glória Bordini (1995), os quais amparam sobretudo nossas análises dos manuscritos que selecionamos. Entretanto, por se tratar de análise de registros verbais e também não verbais, recorremos

¹ Doutorando em Letras pelo PPGL da Universidade de Passo Fundo. Bolsista Prosuc/Capes. Integrante do Grupo de Estudos Romance e Sociedade. Professor na Rede Estadual do RS e Municipal de Condor. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9809-1320>. E-mail: airton_pott@yahoo.com.br.

também aos estudos de Ada Ackerman (2014) e Carola Auroeut (2014), as quais investigam a respeito dos recursos verbais e imagéticos em textos diversos.

Além do mais, já que percebemos que Erico Verissimo é um crítico a respeito de sua própria obra, lembramo-nos também de seu livro autobiográfico *Solo de Clarineta: memórias*, volume I (2005), no qual o autor registra revelações, curiosidades e demais informações a respeito de sua vida e suas obras, dentre os quais está *Fantoches*.

Dado o escopo, julgamos curioso e sugestivo investigarmos a respeito da crítica de um escritor a respeito de sua obra por meio de suas anotações nas margens de sua própria obra, o que demonstra que uma obra é inacabada. Logo, o fato de Erico Verissimo realizar tais registros manuscritos em sua obra, após sua publicação, significa que o autor voltou para ler e realizar considerações a respeito de sua obra, o que nos parece um caso que merece ser estudado e, portanto, norteia nossos estudos.

Manuscritos verbais e não verbais como princípios norteadores para a investigação de uma obra

Pensando em *Fantoches*, de Erico Verissimo, e demais obras que revelam sua estilística de realizar anotações, observações, e demais registros que se assemelham a rascunhos, Maria da Glória Bordini (1995) investiga a vida e as obras desse autor renomado pertencente ao período do Modernismo. Tal autor e suas obras fazem essa pesquisadora afirmar que “o livro também é vida substituta e, como tal, sempre lhe falta algo, que de novo criador pode tentar suprir” (Bordini, 1995, p. 64).

Logo, se sempre falta algo ao livro, inferimos que um livro nunca está completo, acabado, o que permite a um autor, a exemplo de Erico Verissimo, a registrar em sua própria obra críticas e apontamentos com indícios de que realizaria mudanças em seus próprios textos escritos nos tempos de outrora. Aliás, o tempo e o espaço em que alguém se

encontra são fatores que interferem na forma de pensar e agir do sujeito, ocasionando em mudanças de visões, opiniões e experimentações.

Nessa perspectiva de realizar experiências e diferentes percepções e visões, percebemos que o texto verbal e também a imagem tornam-se “um terreno de experimentação para diferentes variantes” (Ackerman, 2014, p. 64). E pelo fato de o verbal e o imagético serem diferentes terrenos de experimentação, significa que eles, mesmo sendo formas diferentes de representação, podem ser complementares um do outro.

Conforme Ackerman (2014, p. 65), “essa correspondência entre desenho e plano convida a investigar a função semântica dos detalhes dessa cena”. Desse modo, existe nessas relações um material que tende a contribuir para diferentes percepções, como acréscimos e complementos de informações não somente sobre a história narrada, mas também podem ser com relação ao autor ou acontecimentos reais, ou seja, múltiplas e diferentes informações além das possíveis de serem realizadas tão só por meio de palavras.

Em inúmeros casos em que existe a presença da linguagem verbal e da imagética em um texto, há uma relação de sentido preestabelecida entre ambas, em que uma se apoia na outra para que o leitor consiga realizar a interpretação e compreensão do que está ali registrado e criado por alguém. No caso de Erico Verissimo, pelo que se identifica em seus registros nas margens de *Fantoches* (1972), ele faz questão de ser um leitor e crítico de sua obra, o que é identificado em sua escrita e também em seus desenhos.

Identificamos que, em casos como as imagens e anotações verbais feitas por Erico Verissimo em sua obra *Fantoches* (1972), “os desenhos servem verdadeiramente aos propósitos do autor e trazem dados suplementares de tal forma que a imagem está em perfeita simbiose com o verbo, pois o ilustra e o enriquece” (Auroeut, 2014, p. 43). Esse enriquecimento é feito de forma proposital pelo autor, em um sentido de autocrítica construtiva, deixando registrado que o leitor é sujeito atuante sobre o texto.

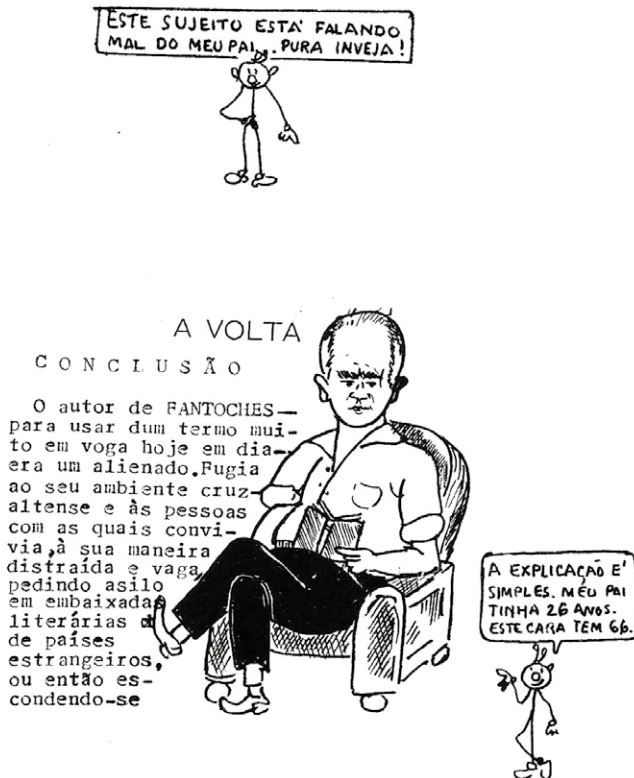
Dessa forma, “não se poderia atribuir uma mera função decorativa aos objetos de arte” (Ackerman, 2014, p. 65). Afinal, as imagens e também as palavras registradas pelo autor nas margens do livro apresentam conteúdos que complementam os textos escritos há anos anteriores.

E é nesse sentido da crítica de Erico Verissimo, na condição de leitor de sua obra, em tempo e momento bem diferente que aquele em que escreveu e publicou pela primeira vez sua obra *Fantoches*, é que o consideramos crítico a frente de seu tempo, pela coragem principalmente em assumir que poderia ter feito diferente, diante da imperfeição do ser humano. De forma similar, valorizando as obras de Erico Verissimo, Bordini (1995) afirma em suas investigações de crítica literária sobre os livros do autor gaúcho em questão e reverbera que identificou vários elementos rituais que demonstram o ato criativo do autor, levando a ratificar que “Erico deixa claro que o processo criativo se inicia pela concepção da personagem, não da ação ou do cenário, e através de uma visualização esquemática de sua figura” (Bordini, 1995, p. 69).

***Fantoches* e suas margens enfeitadas com registros de Erico Verissimo: autocrítica construtiva**

Os registros verbais e imagéticos nas margens de *Fantoches* (1972) são uma espécie de rascunho, mas realizados após a escrita de obra, sendo, em verdade, anotações e considerações do autor sobre sua obra, associando-a a demais elementos, inclusive sua própria vida, como podemos observar no registro que selecionamos e analisamos individualmente a seguir.

Figura 1 – anotações de Erico Verissimo considerando sua trajetória e mudanças



Fonte: (Verissimo, 1972, p. 201).

Conforme podemos averiguar na imagem, há vários elementos que sugerem a relação da obra com o autor, sobretudo com relação a sua mudança, evolução, e idade que inevitavelmente acompanha o tempo. Por exemplo, o ser da caricatura, estilo personagem-palito, menciona em sua fala ilustrada no balão “este sujeito” e “este cara”, referindo-se ao senhor que está sentado, que, por sinal é a representação de quem o criou, porém 40 anos mais velho, a mesma diferença que há entre a estreia da publicação de *Fantoches* em 1932 e a publicação de sua nova edição em 1972.

Além do mais, a versão de *Fantoches* de 1972 foi uma homenagem aos 40 anos da publicação da primeira versão, marcando também o sucesso de Erico Verissimo com outras obras escritas após sua estreia na literatura e foram bem aceitas e com grande repercussão, como é o caso de *O tempo e o vento*. Enfim, relações entre a realidade e a ficção das obras de Erico Verissimo existem, e no caso das margens de *Fantoches*, as evidências da presença do próprio autor e de sua voz ficam nítidas. Afinal, seria muita coincidência, mas hipóteses e possibilidades existem, assim como inúmeras pessoas reais e personagens inventadas. Sendo assim, o personagem-palito poderia ser a voz polifônica representativa da primeira publicação da obra *Fantoches*, de 1932, dentro dessa matemática.

Seguindo essa lógica de análise, identificamos que a concepção de que a conjugação do verbo *ter* acentua o fato de que os dois indivíduos sobre o qual fala o personagem-palito são, na verdade, o mesmo sujeito. Afinal, o verbo “*tinha*” se refere ao sujeito/Erico Verissimo no passado, com 26 anos, e o verbo “*tem*” ao sujeito/Erico Verissimo no presente (ano de 1972), quando *Fantoches* ganha uma nova edição.

Tais críticas, não negativas, mas construtivas, ratificam nossa percepção de que o próprio Erico Verissimo percebe que ele não é o mesmo que há 40 anos e brinca com a criatividade e com essa mudança ao exclamar a expressão “*pura inveja*” emanada pelo personagem-palito. Ou então, inveja da mocidade. Hipótese também aceitável se for outro o senhor de 66 anos, e não o Erico. Agora, um senhor sentado em uma poltrona com o livro na mão, que pode, na interpretação do leitor, representar o próprio livro *Fantoches*, que evidencia as brincadeiras criativas do autor desde a escolha do título da obra, conforme podemos perceber na representação feita na Figura 2, a seguir.

Figura 2 – Manuscritos do autor sobre o título da obra



Fonte: (Veríssimo, 1972, p. 02)

Conforme podemos perceber, a figura de um ser pensante, sentada sobre o título da obra, *Fantoches*, é usada e ilustrada com um ponto de interrogação sobre a cabeça do sujeito. Essa figura do sujeito sentado, encurvado, pensando, já se tornou mundialmente conhecida a partir da escultura *O pensador*, de Auguste Rodin, em 1904, na França. Ao lermos o texto escrito, percebemos que a figura do ser pensante tende a ser uma representação feita por Erico Verissimo com relação a ele mesmo, refletindo sobre vários questionamentos, sobretudo a respeito do título de seu livro.

Tal dúvida nos registros de Verissimo acentua o fato de o autor estar diante de várias dúvidas que surgem a ele e que lhe são importantes, uma vez que são detalhes que fazem a diferença também para o leitor no momento que encontra a obra e também quando for realizar a leitura. Nesse sentido, a indagação sobre a seleção das palavras, por exemplo, é, para Erico, essencial tendo em vista que ele tem consciência de que:

O expressado, então, deixa de pertencer a seu sujeito, assim como o que se comunica pode ser apropriado e desviado por quem recebe a comunicação, de modo que todo o processo ao mesmo tempo pode ser e não ser o que dele se desejava, num verdadeiro jogo de sombras ou ilusões, em que a figura do fantoche se impõe. (Bordini, 1995, p. 197).

Sendo assim, com base em nossas percepções e também nas investigações de Bordini (1995), consideramos os registros expressivos realizados por Erico Verissimo diante de suas preocupações com a seleção das palavras mais adequadas, ao mesmo tempo em que se preocupa com o receptor de sua obra. Afinal, o leitor, sujeito da recepção do texto, possui função fundamental para a vida e continuidade do texto, pois é ele quem se torna o sujeito atuante, realizando suas próprias percepções e interpretações do texto, e pode ou não gostar do que leu ou está lendo, inclusive manifestando suas compreensões e dialogando a respeito disso.

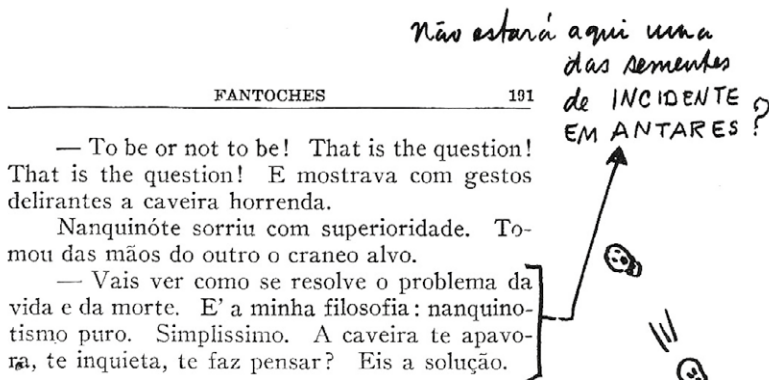
Nesse contexto, ressaltamos que existe uma troca entre o leitor e o autor, haja vista que o leitor depende do autor para ler algo, assim como o autor precisa do leitor para que tenha alguém que leia suas produções. E, a nosso ver, Erico Verissimo tem consciência dessa relação mútua e das críticas que podem surgir a partir desse processo. Nos próprios registros de Erico Verissimo, a exemplo de suas memórias autobiográficas em *Solo de Clarineta*, ele evidencia a respeito da obra *Fantoches*, que:

Fantoches apareceu assim em 1932 – uma coleção de contos em sua maioria na forma de pequenas peças de teatro, com influências de Ibsen, Shaw, Anatole France e Pirandello [...]. Agripino Grieco, crítico iconoplasta, implacável demolidor de figurões literários, mas juiz indulgente dos principiantes, tratou meu primogênito com grande simpatia, o que muito me incentivou. Amigos escreveram notas favoráveis sobre os meus bonecos. É natural que houvesse também críticas desfavoráveis ou apenas neutras. (Verissimo, 2005, p. 234).

Enfim, apesar de críticas e episódios naturais que ocorreram, como o incêndio do armazém onde estavam os volumes ainda não-vendidos de *Fantoches*, Erico Verissimo conseguiu se tornar alguém conhecido nacional e internacionalmente pela sua vasta gama de obras com temas e personagens diversificados. Nas obras como a trilogia de *O tempo e o vento*, por exemplo, o autor explora temáticas distintas de *Fantoches*, já que neste “buscava-se ver a substância artificial da ficção que se nutre de um conhecimento livresco da vida” (Bordini, 1995, p. 218).

Além do mais, é possível identificarmos muitas evidências margens de *Fantoches* (1972) feitas pelo próprio autor da obra, inclusive com sua vida e outras obras, como por exemplo no trecho e registro representado na Figura abaixo, em que Erico Verissimo menciona em seus registros manuscritos a obra *Incidente em Antares*:

Figura 3 - relação de *Fantoches* com outras obras de Erico Verissimo



Fonte: (Verissimo, 1972, p. 191).

Conforme podemos verificar nos registros do autor de *Fantoches*, ele evidencia algo que talvez nem ele não tenha percebido antes, como o fato da possível relação de um trecho de *Nanquinote*, um dos integrantes de *Fantoches*, com *Incidente em Antares*, romance que viria a escrever anos mais tarde, mas antes de fazer as observações manuscritas. Ao registrar a palavra “sementes”, associado ao fato de que *Fantoches* foi

publicado anos antes de *Incidente em Antares*, somos levados a inferir que uma obra influenciou nesse processo de criação da outra, estabelecendo uma interligação entre ambas.

Diante de tais recortes, fazemos sobressair algumas das principais evidências encontradas nos registros de Erico Verissimo em sua própria obra, demarcando que nenhuma obra é capaz de conter tudo, sendo passível de mudanças e possibilidades diferentes, o que abre caminhos também para a interpretação e compreensão dos leitores. Assim, o texto interliga autor e leitores, e, nesse caso de nossos estudos, o autor sendo seu próprio leitor em outra época, em que realiza observações construtivas a respeito de suas criações do passado.

Não obstante, tal prática de visita às suas obras e as marcas disso por meio de seus registros mostram que Erico Verissimo “vivia mais no mundo da imaginação que no da realidade”, conforme ele mesmo afirma no seu livro de memórias *Solo de Clarineta* (Verissimo, 2005, p. 56). Esse “viver no mundo da imaginação” permitia, por exemplo, que Erico Verissimo, seu irmão e seus amigos brincassem de D’Artagnan e os três mosqueteiros, inspirados na obra de Alexandre Dumas, *Os três mosqueteiros*, conforme ele mesmo escreve em suas memórias:

A França nos mandava filmes de aventuras que nada ficavam a dever aos italianos, como, por exemplo, *Os três mosqueteiros*. D’Artagnan passou a ser um menino que vivia à sombra nespereira, com uma espada de pau à cinta, na cabeça um chapéu de palha ornamentado com penas arrancadas a um velho espanador. Meu irmão, o mais alto do grupo, passou a ser o Porthos. Estêvão, o sábio, era o Athos. *Faute de mieux*, Pitoco encarnou Aramis. Todos havíamos jurado defender a rainha contra as trampas do cardeal e seus cumpinhas (Verissimo, 2005, p. 116).

Com base nessa conjuntura, somos levados a afirmar que esses registros nas margens de *Fantoches* (1972), assim como tantas outras desse livro, mostram que Erico Verissimo fez muitas criações inspiradas

em suas próprias experiências de vida, como na brincadeira inspirada em *Os três mosqueteiros*. Essa lembrança é registrada pelo próprio autor através de uma quantidade não escassa de complementações, amos-tragens e esclarecimentos, a exemplo da que podemos verificar na representação realizada na Figura 4:

Figura 4 - Desenho e escrita a partir do texto



lá nervoso, levando a caveira na mão e o palavreiro bem decoradinho na ponta da língua: “To be or not to be...”

Duma brochura ordinária de “Os TRES MOSQUETEIROS” surgiram Athos e D’Artagnan, de floretes em punho, fanfarrões e esplendidos, procurando rixas.

D. Quixote continuava no assédio obstinado, dando metafísicos pontacos de lança contra o

Fonte: (Veríssimo, 1972, p. 186).

Conforme podemos perceber nos registros representados acima, salientamos que essa ilustração nas margens de *Fantoches* possivelmente foi motivada pela brincadeira de infância de Erico Verissimo, o que é reforçado não apenas pelos desenhos representativos de Athos e D’Artagnan, mas também pelas indagações “Qual é o Athos? Qual o D’Artagnan?”. Tal episódio provavelmente foi marcante para o leitor, pois, mesmo que ele não tenha aprofundado sobre os três mosqueteiros em sua obra, ele realiza registros escritos e imagéticos.

Diante da conjuntura de registros que consideramos e ao recorte de algumas que realizamos e dispomos em nossa pesquisa, enfatizamos sobre os gostos criativos e a necessidade de Erico Verissimo fazer desenhos pelo simples fato de que ele acaba gostando de suas personagens e, portanto, as desenha, dando corpo e forma para elas. Afinal, tais práticas fazem parte de seu processo de criação, demarcado seu estilo e apego às próprias obras e personagens.

Considerações finais

Em vista dos estudos realizados, e que almejam serem aprofundados ainda mais, concluímos, por ora, que os registros verbais e não verbais nas margens de *Fantoches* (1972) atendem a propósitos do autor, não sendo vistas por nós apenas como uma forma de complementação da primeira publicação, tampouco podendo ser interpretado como se Erico Verissimo as tivesse desenhado por passatempo. Pelo contrário, elas estão ali também para representarem o dito e o não dito das narrativas, seja das personagens, dos cenários, dentre outros elementos, confirmando que os registros verbais e não verbais feitos pelo próprio autor são como rascunhos pós-confecção, ou seja, registros feitos para apontar melhor as possibilidades que poderiam ter sido realizadas com os personagens e as narrativas.

Dessa forma, reiteramos que as palavras e as imagens são complementações e, portanto, suporte para as obras. Logo, tal suporte é de um alcance nítido, pois encontramos ao longo das páginas de *Fantoches* (1972) diferentes anotações, personagens e demais seres, como o “personagem-palito” aqui considerado ao longo dos estudos e que demarcam a volta do autor para sua obra.

Sendo assim, essa revisitação do autor a *Fantoches* (1972) marca o preenchimento de possibilidades e percepções que nos tempos de outrora ele não havia realizado. O autor no passado não era tão experiente como o de agora, ainda não havia escrito tantas obras. Afinal, através dos textos, dos desenhos, das falas escritas e das caricaturas desenhadas identificamos vários elementos que demarcam os processos criativos do autor.

Referências

ACKERMAN, Ada. Os desenhos preparatórios de Ivan, o Terrível, que tipo de ferramenta genética? A análise genética aplicada aos filmes. In.: PASSOS, Marie-Hélène Paret [et al] (orgs.). **Processo de criação Interartes**: cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014. p. 61-88.

AUROUET, Carole. Do visual ao verbal: o método de escritura do roteiro de Jacques Prévert. O exemplo de *Les visiteurs du soir*. In.: PASSOS, Marie-Hélène Paret [et al] (orgs.). **Processo de criação Interartes**: cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014. p. 33-59.

BORDINI, Maria da Glória. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.

VERISSIMO, Erico. **Fantoches**. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta**: memórias, vol. 1., 20. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

Por imenso gosto: a imagética sob um olhar subjetivo da mulher Persona

Mirian Lesbão Dumont¹

A poética de Lucinda Persona tem como um dos elementos predominantes a descrição pictórica, a natureza e a temática do efêmero. Daí a intrigante relação, já que as cores, as imagens esvaem-se conforme a mudança do meio ambiente. A eu lírica² desloca o olhar para as interferências da natureza em sua vida, tornando aquilo que é passageiro em uma significativa obra pictórica e registrada em versos. Desde a primeira vez que li seus versos, noto as camadas de cores, a relação singela com a natureza, a sutileza do feminino tecida em versos. Isso me instigou à reflexão a respeito de um dos primeiros poemas que tive contato; “Por imenso gosto” (Persona, 1995, p.21).

É com *imenso gosto* que pretendo verificar no poema referido os elementos que evidenciam sua estética e seu cromatismo. O poema – cujo título é homônimo ao livro – é uma imagética descrição sob um olhar subjetivo da mulher. Buscarei também, à luz da crítica feminista e dos estudos de gênero, refletir sobre as complexidades do eu feminino (do pictórico à palavra) bem como sobre a mulher que escreve.

A poética de Lucinda Nogueira Persona³ é um presente para a poesia mato-grossense, pois em sua obra nota-se um profundo amor a sua

-
- 1 Doutoranda do PPGEL/UFMT. Professora da Rede Estadual de Mato Grosso. <https://orcid.org/0000-0003-4833-5363>. E-mail: mirian.dumont@sou.ufmt.br
 - 2 Tomo emprestado a tese de Natália Salomé Poubel sobre a eu lírica que foi tema da tese de doutorado “Performatividade de gênero: a eu lírica na poesia escrita por mulheres” (2020).
 - 3 Lucinda Persona é poeta e escritora. Na poesia estreou com o livro *Por imenso gosto* (Massao Ohno, 1995) – Prêmio Especial do Concurso Cecília Meireles (1997) da União Brasileira de Escritores – UBE. Publicou outros livros como “Ser cotidiano” (1998), “Sopa escaldante” (2001) – Prêmio Cecília Meireles (2002) da UBE e “Leito Ao Acaso”, (2004) entre outros. Ocupa a cadeira número 4 da Academia Mato-grossense de Letras desde 2014.

terra de vivência. Apresenta uma linguagem literária que permite ao leitor passear pela cidade cuiabana. Outras vezes, nos leva a admirar o pôr-do-sol com seu cromatismo típico dessa região, em outros momentos a autora observa elementos mínimos da natureza. Persona, por meio da poesia, deixa fluir imagens como fotografias poéticas. A linguagem, para aqueles que abrem seus livros, traz a sensação sinestésica dos cheiros, do toque macio e das imagens dos pequis, das mangas e da natureza de modo geral.

A fim de escrutinar o texto poético, atentamos ao que afirma Ezra Pound (1934, p.32) “literatura é linguagem carregada de significados até o seu mais alto nível”. Nesse sentido, Octávio Paz (1990) busca chamar a atenção para a linguagem de ritmos, sons, imagens que eleva o poema ao seu mais alto grau de significação. Além disso, a vivência poética é algo amplamente defendido por Valéry (1991), o qual nos informa sobre o universo poético que se assemelha ao universo onírico. Nesta vivência nos deparamos com imagens, sons, ritmos sobre os quais não temos domínio, mas a/o poeta luta com estes elementos até tornar poesia. Neste contexto, há uma luta diária especificamente para a mulher que escreve. Esta questão é abordada por Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* (1929). Além do mais, Lúcia Branco e Ruth Brandão trazem uma abordagem sobre *A mulher escrita* (2004) discorrendo a respeito da mulher que escreve e o que é essa escrita de autoria feminina. Assim, justifica-se a análise sobre o poema na busca dessa linguagem plurissignificativa e na produção artística da poeta enquanto mulher que escreve.

Do pictórico à palavra feminina

O poema selecionado para esta análise evidencia um cromatismo crepuscular em uma gradação até o momento em que a eu lírica volta-se para a sombra, para o escuro da noite.

Iniciamos a análise poemática, verificando sua estrutura, organização e o pictórico em aliança com a semântica das cores. Cândido

(2006) assevera que o efeito expressivo do poema, mesmo de caráter sensorial, pode ser obtido por outros recursos, principalmente, pelo valor sêmico dos vocábulos escolhidos.

POR IMENSO GOSTO

olho o poente

como se fosse

a última vez

que alguém se dedica

às coisas doces

do modo mais simples

A geratriz do amarelo

desaparece completamente

em nuvens de abóbora

e se sobrepõe

um vermelho intenso

onde as aves pretas

ganham destaque

Então vem o roxo

para que eu chore

minha seca cascata

Abaixo meus olhos

e encontro as sombras

neste lugar

onde as sombras moram

Por muito tempo

no círculo escuro

persigo brilhos

que a noite acata

como estrelas mortas

(mas são palavras)

(PERSONA, Lucinda Nogueira. *Por imenso gosto*. São Paulo: Masso

Ohno Editor, 1995, p.21).

O título escolhido por Lucinda Persona “POR IMENSO GOSTO” (1995, p. 21) está em maiúscula como uma forma de destacar. É também

o primeiro verso o qual revela as sensações que a poeta sente ao observar os elementos da natureza a sua volta. Seu olhar escrutina a natureza que lhe oferece prazer: “por imenso gosto/ olho o poente” (Persona, 1995, p. 21). O poema é escrito em primeira pessoa, portanto, é uma descrição de imagens e tons sob o olhar subjetivo do eu feminino.

Como se trata de um poema moderno, não se prende ao rigor formal da métrica. Os versos, em sua maioria, contêm cinco sílabas poéticas, são redondilha menores, o que imprime um certo ritmo encantatório. É possível perceber que há três estrofes a partir do deslocamento da segunda estrofe para a direita. Esta estrofe inicia a descrição pictórica das cores de forma gradativa, formando imagens a partir do olhar contemplativo da eu lírica.

O poema não apresenta rimas, sua musicalidade é percebida pelas pausas e algumas repetições sonoras como aliterações e assonâncias. A sua fluidez dá-se pela ausência da pontuação, exceto no último verso que é marcado pelos parênteses.

A sintaxe do poema segue uma estrutura direta, sem inversões sintáticas, notamos ainda em alguns versos o enjambement. As palavras são carregadas de imagens geradoras de sentidos. Assim, analisaremos no plano do conteúdo o que essas palavras-imagens sugerem. Chama a nossa atenção as cores que surgem ao longo do poema de forma gradativa. Amarelo, abóbora, vermelho e preto, depois vem o roxo que nos remeterá ao estado de espírito do sujeito lírico feminino

Em um primeiro momento, a eu lírica apresenta-nos um poente que, sob sua ótica, ganha proporções de beleza singular que parece levar a poeta a um estado de surpresa e conseqüentemente envolve-nos também nesse estado de poesia. Notamos a partir de sua perspectiva algo surpreendentemente lindo, mas simples, suave e cotidiano, que é o pôr-do-sol.

Por imenso gosto
olho o poente
como se fosse

a última vez.
 que alguém se dedica
 às coisas doces
 do modo mais simples

Esta estrofe introduz os movimentos de percepção da eu lírica por pelo menos duas vias de sentido. O olhar e o paladar. O poente é doce. Aqui percebemos o estado poético, como diria Valéry, diante de uma imagem que tenta descrever. Olhar como a primeira vez “é minha própria vida que se espanta” (Valéry, 1991, p. 204). No entanto, aqui a poeta olha como se fosse a última vez, o que não muda o estado poético, porque esse olhar é minucioso, de deslumbramento, de encantamento. Busca gravar nas retinas o último momento e transmitir as últimas imagens simples, sutis, mas de imensa beleza, imensa poesia.

Em seguida, descreve esse momento crepuscular, usando cores como amarelo, abóbora, vermelho e preto que remete a gradações de matizes composta pelo pôr-do-sol. Sabemos que a cor também é uma forma de texto no “seu papel de informação cultural”, e neste sentido, “carregado de simbolismo” (Guimarães, 2000, p. 87). O autor ainda afirma que

a simbologia das cores dependerá do armazenamento e a transmissão do seu conteúdo que pode, afinal, transpor períodos de tempos maiores ou ter validade por um período menor assim como pode variar em relação ao repertório compartilhado por aqueles que participam do processo da comunicação. (Guimarães, 2000, p. 87).

Sendo assim, entendemos que a autora lança mão das cores que representam o ambiente cultural onde vive e nessa paleta de palavras/cores constrói sua poesia, como ela mesma diz “inspirada naquilo que a cerca. Assim, inicia a segunda estrofe com um verso gerador da sequência que seguirá.

A geratriz do amarelo

Em determinadas culturas o amarelo pode simbolizar loucura, traição, inveja, medo, morte etc. Mas em nossa sociedade, estaria mais próxima a atuação positiva do amarelo como “a cor da alegria, do calor, do ouro, do fruto maduro e da tropicalidade”. (Guimarães, p. 90). No verso de Lucinda, o amarelo traz uma simbologia mais tropical, relacionada ao sol, já que esta palavra cor vem precedida do vocábulo geratriz. A palavra geratriz apresenta vários significados, mas olharemos para aquele que penso ser mais relevante na leitura do poema. Geratriz é aquilo que gera energia, neste caso podemos considerar que a geratriz é o sol emitindo sua luz amarela e que vai mudando suas nuances de cores até se pôr.

O amarelo, segundo Chevalier (2007, p.40), é intenso, é a mais quente, a mais expansiva e a mais ardente das cores, difícil de atenuar, pois extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la. Por outro lado, também sugere o declínio, a velhice, a aproximação da morte. Esta última simbologia é observada no penúltimo verso da segunda estrofe. O amarelo que se modifica até chegar os pássaros negros que sobrepõe ao pôr-do-sol. No entanto, não é da morte, nem do envelhecer que o poema trata. Esse declínio, o surgimento da cor preta, sugere o recolhimento, e isso está presente no poente, quando as aves recolhem-se, os animais aninham-se, nós nos recolhemos e o poeta recolhe-se e busca nas sombras a beleza inaudita, a palavra estrela que brilhe em seu poema. A intensidade do amarelo, o extravasar os limites são próprios do poeta. Parafraseando Valéry (1991), é um espantamento da própria vida ao tentar substituir os conceitos verbais em valores e significados não verbais.

A geratriz do amarelo
desaparece completamente
em nuvens de abóbora

Valéry (1991) revela que o universo poético pode ser análogo ao universo do sonho. Ao fazer essa relação, o autor mostra que somos

“invadidos por imagens, símbolos que não controlamos” (Valéry, 1991, p. 205), quando usamos nossos sentidos. Esses símbolos - aves, abóbora - intrigam, são vocábulos corriqueiros, que se tornam, de repente, mágicos e surpreendentes.

A eu lírica, ao descrever o pôr-do-sol, produz imagens surpreendentes, o amarelo desaparece e o abóbora poderia ser visto como um sobretom do amarelo que depois desencadeia no vermelho. No entanto, podemos analisar essas cores /imagens de outra forma: ao olharmos o céu, imaginamos nuvens de algodão, ou nuvens que parecem alguma forma como animais e outros objetos. O sujeito lírico fala em nuvens de abóbora e não nuvens que parecem ou se assemelham a abóboras. “O mundo empírico não é tematizado da mesma maneira que o mundo das imagens” (Lima, 1983, p. 240). E é por este motivo que não se pode estabelecer uma relação de modo semelhante entre a percepção do mundo real e do objeto de arte. São nuvens de abóbora e esta imagem cria uma situação que foge a nossa realidade, tende para o onírico. Para “os orientais, a abóbora simboliza a abundância e fecundidade; para os taoístas, ela é símbolo e alimento da imortalidade” (Chevalier, 2007, p. 06). O poeta está em busca disso: das palavras fecundas e imortais.

As imagens continuam surgindo,

um vermelho intenso
onde as aves pretas,
ganham destaque

O vermelho não só é uma cor ambivalente conforme sua tonalidade e universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio da vida, como também é a cor da alma, incita a ação. Chevalier infere que o

vermelho noturno e centrípeto é a cor do fogo central do homem e da Terra, o do ventre e do atamor dos alquimistas, onde, pela obra em vermelho se opera a digestão, o amadurecimento, a ge-

ração ou regeneração do homem ou da obra. (...) é a cor da alma, e da libido, a do coração. É a cor da ciência, do conhecimento exotérico (...) é matriarcal, uterino (Chevalier, 2007, p. 944).

Notamos que nesta ambivalência do vermelho, ampliam-se as leituras, pois sua simbologia é plural. Uma delas é o vermelho enquanto força centrípeta que movimenta o ser humano, tanto para o divino, quanto para o terreno. Ela representa o sentimento, mas também a razão. Neste desvendar, o vermelho chega ao centro: é uterino. E revela o que há de mais feminino, a força da mulher. A escrita do poema é feita por uma mulher.

Por outro lado, é o vermelho que dá destaque às aves pretas. Sabemos que “no poema, as palavras adquirem o sentido geral que o poeta lhes confere, mesmo quando são tomadas no sentido mais corrente” (Cândido, 2006, p. 115), por isso podemos crer que essas aves são outra projeção criativa da poeta ou as próprias aves migratórias com toda subjetividade que isso possa trazer, já que olhando para as aves despertamos o desejo de libertar o espírito. Também é possível que estas aves pretas sejam as nuvens negras do anoitecer que vêm pintando o céu do eu lírico, em oposição as aves que migram, é tempo de recolher. Além disso, a ave simboliza a ligação com o divino, pois são seres que voam, estão mais próximas do céu. O que pode sugerir uma ideia de elevação espiritual, o momento do *angelus*, momento de introspecção.

Então vem o roxo
para que eu chore
minha seca cascata
Abaixo meus olhos
e encontro as sombras
neste lugar
onde as sombras moram

Há quem diga que a cor roxa (ou púrpura) está ligada ao mundo místico e significa espiritualidade, magia e mistério. O roxo transmite a

sensação de tristeza e introspecção, estimulando o contato com o lado espiritual, proporcionando a purificação do corpo e da mente e a libertação de medos e outras inquietações. É a cor da transformação⁴.

o roxo representa o exagero, o desejo, a concentração; é uma cor criada a partir da mistura do azul (cor fria) com o vermelho (cor quente). (...) representa realeza, além de simbolizar poder, nobreza e ambição; no entanto, também pode se remeter à tristeza. (...) O roxo também está associado ao mistério (Silva e Rodrigues, 2019, p. 55).

No primeiro verso que inicia a terceira estrofe, o roxo pode não só significar sentir intensamente, como também simbolizar tristeza e introspecção. No decorrer da estrofe notaremos que a introspecção prevalece em vários aspectos. Mas em um primeiro momento percebemos tristeza no verso

Para que eu chore
minha seca cascata

Novamente Lucinda traz outra imagem paradoxal que nos surpreende, “seca cascata”. De uma cascata espera-se o jorro d’água, no entanto, esta não jorra, é seca. Esta oposição pode remeter à busca incessante da poesia, do surpreendente em que o poeta engaja. É o estado de poesia em que seu espírito enche de inspiração, mas não consegue jorrar, isso lembra os versos de “Poesia” de Drummond (1992, p. 20):

Gastei uma hora pensando num verso
que a pena não quer escrever.
No entanto, ele está cá dentro
inquieta, vivo.
[...]
(Drummond, 1992, p. 20)

⁴ <https://www.significados.com.br/cor-roxa/> Acesso em: 06/06/2024. Revisão por Laura Aidar.

Podemos dizer que na mesma direção de Drummond, a poeta busca por palavras que deem conta do que sente, palavras que tragam o momento de inspiração poética. No entanto, nos versos de Lucinda seu olhar encontra as sombras.

Abaixo meus olhos
e encontro as sombras
neste lugar
onde as sombras moram

Segundo Chevalier (2007, p.842), “as sombras são, de um lado, o que se opõe à luz; de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”. A eu lírica olha para o céu em busca de algum significado, mas as palavras não traduzem aquilo que vê. Volta, portanto, seu olhar para as sombras, as palavras são fugidias, mutantes e muitas vezes parecem irreais.

As sombras, ainda segundo Chevalier (2007, p.842), é o símbolo de toda ação que só encontra sua fonte legítima na espontaneidade. Assim, o eu lírico busca, na moradia das sombras, a ferramenta mais importante para o seu exercício poético.

Mas será que o poema trata apenas da metalinguagem? O que quer evidenciar ou esconder esta sombra? Seu olhar mante-se voltado para o alto, para o céu, mas depois volta-se para baixo e busca na sombra, brilhos. Em uma perspectiva Yunguiana, Stein (2011, p. 101), relata que a *sombra*, “é uma espécie de contra-pessoa. A sombra pode ser pensada como uma subpersonalidade que quer o que a persona não permitirá”. A eu lírica, quando se volta para a sombra, afirma que é o lugar onde as sombras moram, o que sugere um voltar-se para seu eu interior, mais profundo, o lugar onde

A integração da sombra constitui um problema psicológico e moral extremamente espinhoso. Se uma pessoa rechaça completamente a sombra, a vida é correta, mas terrivelmente incompleta.

Ao abrir-se para a experiência da sombra, entretanto, uma pessoa fica manchada de imoralidade, mas alcança um maior grau de totalidade. Isso é, na verdade, um dilema diabólico. (...) e o problema essencial da existência humana (Stein, 2011, p. 10, 102).

Percebemos, nesse contexto, a introspecção que o roxo simboliza. É o momento de olhar para suas próprias sombras, para seu eu interior. Também é neste momento que notamos de forma mais subliminar a manifestação do eu feminino. A mulher que

Por muito tempo
no círculo escuro

se mantém, ainda, presa a um círculo imposto por uma sociedade patriarcal. O círculo contínuo dos padrões. Enquanto escritora e poeta, a mulher se vê presa a um círculo fechado em que prevalece a cultura masculina e por muito tempo foi assim, pois não havia *um teto todo seu* (Woolf, 2014), um lugar para o momento de intimidade com a escrita. Além disso, as mulheres não se sentiam seguras para mostrar aquilo que escreviam, portanto, seus escritos se perdiam, escondidos por elas mesmas. Woolf (1882 a 1941) conta que Jene Austen (1775 a 1817) não permitia que ninguém a visse escrevendo. Ela escondia embaixo do seu bordado que estava sobre a mesa. Nem mesmo seus empregados podiam ver (Woolf, 2014). A mulher poeta e escritora de ficção, muitas vezes, para que seus escritos fossem publicados e lidos, passavam-se por homens como a romancista britânica Mary Ann Evans (1819 a 1880), cujo pseudônimo era George Eliot (Woolf, 2014). Por muito tempo, em um círculo masculino, não houve abertura para que as mulheres manifestassem suas ideias, seus talentos, suas indagações. Mas elas foram capazes de enxergar o brilho da palavra a fim de encontrar a poesia, a fim de se autoafirmar como artista da palavra.

A mulher que escreve deixa de ser mensageira da voz alheia, pois já não se cala, nem cala seu próprio desejo. A mulher que escreve

reveste-se de novas e inéditas aparências nem sempre confortáveis, mas geradoras de novas significações. “É no leito onde se tecem as palavras - no texto ficcional - que elas revelam sua potencialidade criadora de novos caminhos, imprevistas soluções, inesperadas veredas. (Branco e Brandão, 2004, p. 14).

Assim, nesse jogo esmerado, a poeta usa metáforas que ora nos remetem à mulher que busca sua força, seu eu mais profundo; ora é a mulher que busca no fazer poético sua própria identidade. Desde a antiguidade, o círculo tem servido para indicar a totalidade, a perfeição. (Chevalier, 2007, p.251). O que a/o poeta busca se não a palavra perfeita, a imagem perfeita para aquele momento de inspiração?

É neste fazer poético, em busca da perfeição, que a eu lírica ilumina-se e ilumina seu entorno, é o “instante da exclamação ou do sorriso: a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve a significação” (Paz, 1990, p. 167) e assim Lucinda Persona toca poeticamente a questão do feminino, de forma muito sutil, poeticamente sutil. Reis (2007), em uma análise da poesia de Lucinda Persona, aponta interessantes reflexões a respeito do posicionamento dessa artista em relação ao feminino.

À parte essas reflexões mais generalizantes, interessa-me, e daí a menção à crítica feminina, abstrair dela uma orientação, sem grandes pretensões, a respeito da composição desse discurso poético – a da voz que procura uma identidade mas que se anuncia por um ‘distanciamento’ e busca cada vez mais um controle sobre o próprio discurso, como sujeito da enunciação, pela consciência da mediação investigadora da linguagem sobre a realidade (Reis, 2007, p. 27).

Nessa busca por identidade e por meio da linguagem, a poeta reconhece, no círculo escuro, um certo fechamento. E, nesse processo de busca de si mesma e da poesia nota-se um jogo antitético entre o escuro e o brilho.

No círculo escuro
 persigo brilhos
 que a noite acata
 como estrelas mortas
 (mas são palavras)

O uso da expressão *estrelas mortas* anuncia-nos algo sem brilho, sem vida, mas aceita pela noite. Esta imagem pode ser o encontro da palavra com a poeta. Palavras que, parafraseando Drummond, estão em seu estado dicionário, em seu reino, sem brilho, sem nenhum tratamento, mas a/o poeta é capaz de dar a ela novamente o brilho, a vida que fará brilhar os olhos do leitor. Pois é a poeta quem diz, como num sussurro, como se fosse um segredo: “(mas são palavras)”.

O último verso está entre parênteses, é o único momento do poema em que há sinal de pontuação. Theodor Adorno (2003), ao falar sobre os sinais de pontuação, afirma que os parênteses funcionam como uma espécie de dique para o derramamento da palavra, das ideias. Neste sentido, ele explica que as inserções de parênteses interrompem a imagem da escrita e afirma ainda que “são monumentos em memória dos instantes em que o autor (...) toma abertamente as rédeas” (Adorno, 2003, p. 148) da sua criação poética. Lucinda Persona, neste momento, volta-se para sua criação poética, para as palavras no escuro, em seu estado de dicionário esperando serem desvendadas. Os parênteses podem ser, como afirma Adorno, um momento de contenção. No entanto, ao tratar da escrita feminina, o parêntese pode representar a contenção da produção poética feminina em ambiente predominado pelo masculino. Revela a luta com a palavra que, segundo Drummond (1992, p.243), “é luta mais vã/ entanto lutamos/ mal rompe a manhã”. A mulher Persona persegue o brilho das palavras, sua luta estende-se pela noite.

Por outro lado, neste encontro com palavras, há também o encontro consigo, com sua subjetividade. Brandão (2006, p. 36) afirma que “a estranha plenitude do feminino pode se dar no texto literário, na

música, na arte, palcos onde os diversos papéis do eu podem se encenar, libertos do rígido controle da censura e da lógica, para serem vivenciados, com a carga de temor e gozo que provocam”. Partindo desta premissa, as estrelas mortas também podem ser o espírito feminino, já que olham para a sombra e é na sombra onde escondemos o que a sociedade falocêntrica não aceita em nós. Portanto, o que está na sombra não é ruim, nem negativo, são brilhos que a noite (sombra) acata até que se transformem em arte, palavra, poesia. Assim, a plenitude do feminino acontece na poesia, na imagem criada, nos palcos da sua vida onde a mulher liberta exerce seus papéis.

Considerações

“A palavra é coisa e com ela se cria um objeto de lembrar ferramentas de recriar um mundo memórias de se reinventar, assim a poesia no seu melhor sentido, se faz depurada de qualquer sentimentalidade fácil” (Brandão, 2004, p.92). Não há especulação metafísica nas palavras de Lucinda Persona, mas a mulher poeta que perscruta a natureza e no seu entorno a palavra que traduza sua visão mais íntima, mais sensível do momento.

Assim, ao nos colocarmos diante do poema espreitando suas imagens e cores, temos a sensação de estarmos diante de um quadro repleto de símbolos e nuances que nos transportam para um ambiente onírico. Paz (1990) afirma que as palavras são incapazes de dizer o indizível, mas a poesia que é imagem é capaz de fazê-lo. Portanto, por meio da poesia somos conduzidos a um universo de imagens que nos revelam aquilo que não podemos perceber apenas pelas palavras, mas pelo todo imagético.

O mundo que Lucinda evoca, o que não é representado, muito embora pareça onírico, existe pela própria linguagem e imagens que vão se forjando em abstrações constantes e buscam, por intermédio do pictórico, formar a imagem que, embora essencialmente metafórica, “forja

abstração e busca a concretude da paixão de viver pela palavra. A poesia se instaura como uma espécie de médium poderoso que revela aos vivos o que lhes está oculto ou lhes abre caminhos” (Coelho, 1993, p. 31).

Persona rompe círculos que outrora isolavam as mulheres. Traz à tona sentimentos, anseios de uma artista da palavra. Nesse *continuum*, percebemos o olhar feminino voltado para a sombra que atrai brilhos. Este olhar s é introspectivo, busca na palavra sua substância poética. Persegue o momento poético, como diz Valery (1991), a fim de entregar ao leitor a poesia e suas nuances pictóricas. Assim, apta a perseguir o brilho da palavra, encontra a poesia e se autoafirma como poeta, artista com todas as nuances de ser mulher.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5 ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva. 21ª Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte. UFMG, 2006.

BRANCO, BRANDÃO, Lucia Castello e Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2ª Ed. ver. E ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2ª ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PERSONA, Lucinda Nogueira. **Por imenso gosto**. São Paulo: Masso Ohno Editor, 1995.

POUBEL, Natália Salomé. **Performatividade de gênero: a eu lírica na poesia escrita por mulheres**. Vinícius Carvalho de Oliveira. 2020. 209 folhas. Tese de doutorado. Instituto de Linguagens - Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2020.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. A. Campos e J.P. Paes. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

REIS, Célia Maria D. da Rocha. **Uma poesia chamada Persona**. Revista Ecos: Variantes Linguísticas/Literaturas Regionais v. 2 n. 1 2007.

SILVA, RODRIGUES, Dayene Martins Morais e Lucilo Antônio. Análise discursiva do livro *Opisanie Swiata*, De Veronica Stigger: Representações por meio das cores. **Revista Educação em Debate**, Fortaleza, ano 41, nº 78 - jan./abr. 201 p. 49-61. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/educacaoemdebate/article/view/72660> em: 06 jun. 2024.

STEIN, Murray. **JUNG, O Mapa da Alma: Uma Introdução**. Trad. Ák=lavaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 2011.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. João A. Barbosa. Trad. Maíza M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, (201 a 218).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

O feminino desdobrado na escrita poética de Lorraine Assis

Gabriela de Santana Oliveira¹

Claudia Oliveira Silva Rocha²

“Não se nasce mulher, torna-se mulher”

Simone de Beauvoir

A leitura que aqui se propõe da obra *O duplo refletido* (2023) será orientada pela hipótese de que a jovem poeta Lorraine Assis, ao longo do livro, se vale de vários recursos formais e temáticos para expor a violência que subjaz esse “tornar-se”. A propósito da emblemática assertiva de Beauvoir, Judith Butler destaca sua relevância no estabelecimento da diferença entre sexo e gênero, ao considerar o gênero como processo de autoconstrução sujeito a condições culturais. Butler (1986, p. 36, tradução nossa) põe em relevo a ambiguidade desse “tornar-se”, que embora seja, em parte, “um processo ativo de apropriação, interpretação, e reinterpretação de possibilidades culturais recebidas”³, é também um ato marcadamente passivo, uma vez que é “construído por um sistema personificado de patriarcalismo ou de linguagem falocêntrica que precede e determina o próprio sujeito”⁴. Dessarte, esses mecanismos de

¹ Doutoranda do POSLIT/UFF. Bolsista CAPES 2023/2027. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa/UFMA e ao Grupo de Pesquisa Poesia e contemporaneidade/UFF. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7872-1567>. E-mail: gabrielasantana1611@gmail.com.

² Mestranda do PGLetras/UFMA. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa/UFMA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9324-0470>. E-mail: claudia.rocha2010.2@gmail.com.

³ “An active process of appropriating, interpreting, and reinterpreting received cultural possibilities”

⁴ “Constructed by a personified system of patriarchy or phallogocentric language which precedes and determines the subject itself”

construção atuam sem cessar na sociedade quer de maneira ostensiva, mas principalmente velada, com o intuito de perpetuar a soberania de uma classe de pessoas sobre a outra. Isso porque a construção do gênero também abarca o gesto de posicionar-se, no sentido de ocupar um determinado lugar, que via de regra apresenta-se delimitado, pré-configurado, onde caberia à mulher somente encaixar-se.

Dentro de uma estrutura reguladora altamente rígida, essas práticas surgem eivadas de violência, real, física, psicológica e simbólica. Em seu livro de estreia, Lorraine Assis recorre a um mito literário de extração antiga, o duplo, a fim de trazer duas vozes femininas que se insurgem contra tais imposições:

escrevemos carregando uma mente inquieta
[...]
escrevemos com gatilhos nas mãos
prontos para serem jogados
ou atirados

assinado: Lyna e Lineia (Assis, 2023, p. 13-14)

No trecho acima, inserido no poema “Fronteira” que abre o livro, o ato da escrita surge como uma forma de reação a esse estado de coisas. *O duplo refletido* é um longo poema que desacomoda e instiga o leitor. De início, como uma espécie de apresentação da obra, uma afirmação categórica é seguida por uma série de imprecisões: “Essa é uma história real / Os eventos descritos tomam lugar na cidade de..., sem data encontrada” (Assis, 2023, p. 10). A recusa em demarcar um tempo e lugar específicos revela uma certa imprecisão de limites entre a verdade e a ficção. Com efeito, a série de eventos narrados no livro não se restringe ao universo de suas vozes poéticas (Lyna e Lineia), mas diz respeito ao que se passa com muitas outras mulheres.

Através de diversos episódios e personagens, fica patente como o machismo opera nas mais diversas esferas da vida das mulheres, na família,

na escola, no trabalho, na igreja, na política, nas relações afetivas, e procura controlá-las de uma forma quase criminoso: “No final, o autor dos crimes nunca foi / encontrado. // E duas mulheres idênticas foram vistas pela / última vez percorrendo uma floresta” (Assis, 2023, p. 111).

Vale destacar que esses são os versos finais do livro, o que demonstra como a questão da violência comparece de forma circular no poema, ou seja, o livro se inicia com as personas poéticas afirmando que escrevem “com gatilhos nas mãos” e se encerra com a fala de que um “crime” foi cometido. Tudo isso insinua como essa situação opressiva funciona como círculo difícil de quebrar. Interessa-nos aqui investigar a relação entre o fenômeno do duplo, presente na obra, e a violência que existe por trás dos mecanismos de dominação das mulheres.

No palco: mulheres e violência

De forma explícita ou difusa no texto em versos, pensamentos e até em palavras, é marcante, no poema, a presença da voz de várias mulheres, tanto reais quanto personagens míticas, lendárias e literárias. Por meio de epígrafes e citações a autora conclama essas vozes, nem tanto com o intuito de demonstrar que bebeu nessa ou naquela fonte, mas, muito mais em uma operação que visa suscitar a reflexão acerca da trajetória dessas mulheres e, em última instância, em um gesto de identificação com elas. Seguindo o rastro deixado por essas vozes é possível testemunhar as práticas repressoras que, das maneiras mais cruéis e variadas, perseguem e alcançam tantas mulheres.

A respeito das epígrafes, Maria Cecília de Moraes Pinto (2003) assevera que elas podem cumprir uma dupla função, por um lado prestam-se a invocar uma autoridade, quando o poeta sente a necessidade de se amparar em um escritor consagrado, o que não parece ser o caso em Assis. “Por outro lado, a epígrafe serve muitas vezes para revelar o espírito que preside ao poema e, nesse caso, tenta direcionar a leitura” (Pinto, 2003, p. 118). Na esteira desse raciocínio, não é demais lembrar

da formulação de Antoine Compagnon (1996, p. 120) acerca das epígrafes que coincide mais de perto com o uso que Assis faz tanto delas quanto das diversas citações espalhadas pelo livro, a saber: “o autor mostra as cartas”. É o que acontece com a primeira epígrafe escolhida por Assis, que traz uma declaração exaltada de Pagu (apud Assis, 2023, p. 5): “Tenho várias cicatrizes, mas estou viva. Abram a janela. / Desabotoem minha blusa. Eu quero respirar.”

Escritora, feminista, membro do partido comunista, Pagu (1910-1962) foi presa por sua atuação política e alvo de severas críticas por suas atitudes consideradas escandalosas e extravagantes. “Eu quero respirar” é um grito de alguém que sufoca. Esse sufocamento é o resultado de um projeto de dominação da mulher, de controle de seus corpos, de sua fala, de suas ações e pensamentos. Como não sufocar? Essa coação muitas vezes ganha contornos trágicos, como no caso da poeta estadunidense Elise Cowen (1933-1962), autora da segunda epígrafe de *O duplo refletido*. Filha de uma família judia de classe média, Cowen tinha um temperamento rebelde, suas ações eram desviantes em relação aos padrões daquela sociedade conservadora e, por isso, foi internada algumas vezes. Aos 29 anos, Cowen encontrou no suicídio uma forma de libertar-se.

Quando se fala em violência de gênero duas modalidades se sobressaem, os casos de agressões sexuais e os feminicídios. Por meio do diálogo intertextual tecido com as epígrafes e demais citações centradas em figuras femininas, Lorraine Assis fornece ao leitor índices de leituras e solicita sua participação no estabelecimento de novos sentidos ao texto poético. O reconhecimento das históricas presentes nesses intertextos faz emergir outras formas de opressão e violência de gênero. Dessa forma, a história dessas mulheres desvela o “espírito que preside ao poema” (Pinto, 2003, 118), além de funcionar como um espelho que reflete diferentes matizes das práticas que agridem, ameaçam, intimidam, constroem, censuram, brutalizam e desumanizam as mulheres, que, muitas vezes, ao tentarem reagir a tudo isso

são hostilizadas e tachadas de loucas, histéricas e desajustadas. Será que ninguém é capaz de escutá-las?

Ninguém me escutava.

Estava sozinha.

[...]

Uma mulher é desacreditada em linhas ascendentes.

Apunhalada, dilacerada e despertencida de si como Mary

Jane Kelly, vítima de Jack, o estripador. (Assis, 2023, p. 24-25)

Negar a credibilidade da fala do sujeito feminino é uma estratégia de silenciamento que reverbera desde tempos imemoriais. Este é o caso do mito grego de Cassandra:

e se acendesse? um paralelo embutido por freios e medos existindo nas telas de líquidos cristais

o registro da língua seca por dom presenteado em calamidade, feito queda de cidade apartamento.

[...]

e agora

cassandra queima silêncios em pavio curto (Assis, 2023, p. 83)

Uma das versões mais conhecidas do mito de Cassandra conta que a princesa troiana, por sua grande beleza, teria atraído a atenção do deus Apolo, que ao perceber que a moça não cedia às suas investidas, prometeu-lhe o dom da profecia. Cassandra aprendeu com o deus a prever o futuro, mas não se entregou a ele. Enfurecido, Apolo vinga-se cuspidando-lhe a boca e assim ela perde a capacidade de persuadir seus interlocutores. Tornada uma profetisa desacreditada, a ela foi atribuíu-se a imagem da mulher enlouquecida, que grita desesperadamente as suas premonições trágicas sem que ninguém acredite. Na atualidade, Cassandra representa a mulher silenciada e invisibilizada, mas também aquela em busca da autonomia.

A releitura dessa personagem mitológica elaborada por Assis coloca

em evidência a palavra, tensionada sob o signo do silêncio. Ao refletir sobre o silêncio deve-se considerar o caráter de incompletude da linguagem, presente na dicotomia dizer e não-dizer e nas possibilidades de construção de significâncias que daí decorrem. De acordo com Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 14), “o silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz”. Nessa perspectiva, o silêncio não é um nada, pura ausência ou vazio sem sentido e sim uma imanência. No poema, a presença daquela que era portadora de grande conhecimento e que foi vítima do assédio masculino coloca em evidência a dimensão da voz que é retomada por meio do canto das cigarras:

é só uma questão de tempo
daqueles que as fizeram espelhadas no real encoberto no
inferior de

[bueiro aberto

todas refletidas
crescentes como
raiva, fome e bruteza gestual
junto a mais outras destinadas a produzir invisibilidades atrás
da lua
apagada
imortalizada nas cigarras desejando nunca o
cárcere entre as suas
explodem
de tanto cantar (Assis, 2023, p. 84)

Os silêncios queimados de Cassandra e a bela imagem das cigarras explodindo de tanto cantar apontam para um “real encoberto” que algumas vozes teimam em revelar. Essas vozes que ardem, carregam “todas refletidas”.

O “cárcere” do qual as cigarras desejam se libertar diz respeito aos esforços de silenciamento que a sociedade impõe às mulheres. Estratégia política de dominação, por meio da interdição da fala, a censura

promove também o apagamento do indivíduo dessa fala, ou, ao menos, de sua participação efetiva em determinados espaços discursivos. Nesse sentido, Orlandi (2007, p. 76) assevera que “como no discurso, o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo, ao se proceder desse modo se proíbe ao sujeito ocupar certos ‘lugares’, ou melhor, proibem-se certas ‘posições’ do sujeito.” Ora, ao estabelecer que o sujeito só pode ocupar o lugar que lhe foi previamente determinado, o mecanismo da censura afeta, diretamente, a formação de sua identidade. Ao longo de seu livro, Assis vai revelando as marcas desse autoritarismo na existência feminina:

Na mitologia do meu parto antes do internato, uma tatuagem foi-me dada como ferro de marcação, igual aos cavalos que afagava no passado. Esquecia, por alguns minutos, que fui renegada desde a tatuagem do nascimento. (Assis, 2023, p. 96)

Em um processo de coisificação, a mulher é tratada e marcada como um animal. Dessa forma, sua vida deve ser contida dentro de certos limites definidos antes mesmo de seu nascimento. Em Assis (2023), as instâncias normalizadoras e cerceadoras da liberdade feminina, como a escola - “forte era a dor de minha saia escolar fígada nos ferros da / construção da censura” (p. 94) -, a família - “lembro bem quando o circuito fechado familiar foi-me imposto em uma caixa de correio” (p. 81) -, até mesmo o meio artístico - “armazém de escritoras adestradas” (p. 93) -, e tantas outras, atuam por meio de “medidas protocolares” (p. 70), com fins de alcançar uma “reprodução comportamental” (p. 49) e assim produzir “mentes lobotomizadas” (p. 94). As tentativas de quebrar esse ciclo são sempre reprimidas brutalmente: “se uma não correspondia à produção de dados / estatísticos, haviam dentes, línguas, pés e cabelos puxados / nas brasas do chão.” (Assis, 2023, p. 94). Fica patente a relação de forças exógenas que agem instrumentalizar a constituição do ser mulher.

Ao pensar na categoria do gênero, tudo isso põe em relevo seu

caráter processual e inviabiliza tentativas de atribuir ao “feminino” um caráter apriorístico. O que existem são expectativas engendradas sobre a mulher e sobre como ela deve ser, pensar e agir. O gênero, portanto, é um produto de uma instrumentalização atuante em várias esferas da vida, seja a política, a social, a econômica, a cultural, e a discursiva, que procura determinar comportamentos e relações sociais. Esses mecanismos, de tão antigos, por vezes, são naturalizados ou passam despercebidos. Em Lorraine Assis, vemos no ato da escrita a potência da resistência, por meio da denúncia:

mão e língua amarrada
em casa
[...]
tudo
todas elas
são produtos (Assis, 2023, p. 85)

Ao tecer suas considerações sobre gênero, Teresa de Lauretis estabelece quatro proposições:

(1) Gênero é (uma) representação - o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário. (2) A representação do gênero é sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção. (3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo [...] A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo. (4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por sua desconstrução [...] O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma

em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (Lauretis, 1994, p. 209)

Ao tematizar em sua obra a questão do gênero como um construto social, Lorraine Assis reúne esforços para desestabilizar os processos autoritários que agem no sentido de manter a subjugação feminina. Para tanto, é preciso que a mulher reconheça esse sistema. A esse respeito, observamos que a autora se vale da metáfora do teatro para desvelar um regime de normas que governam vidas:

estou consumada por uma força a me violentar
a cada dia me diz
vida privada é como
peça de filme
represento papéis menores do que eu. (Assis, 2023, p. 107)

A representação do mundo como um teatro onde os homens, movidos por uma força maior, desempenham seus papéis remonta a tempos arcaicos. Dizia Boécio (apud Curtius, 2013, p. 189): “Enquanto o homem vive, está num palco”. Ao longo do tempo, o *theatrum mundi* ganhou sentidos variados, ora é Deus, ou a Natureza, ou a Fortuna, ou ainda outros poderes que governam os homens, porém um fator básico se mantém e consiste na semelhança do espetáculo teatral à existência humana. Em Assis, elementos do teatro e do cinema como atores, espectadores, máscaras, farsas, papéis misturam-se em versos que revelam um opressor sistema de condutas morais intervindo no destino das mulheres.

[...] Sempre
gostei – ou melhor, me forcei – a ser o palco. E no palco
exprime-se imagem e essência, confundindo o telespectador
como coautor dos malabarismos linguísticos. E assim fujo.
Polida: se minha fala está feita de extravagâncias, conjuntas
Às minhas obsessões, na vida sou um silêncio para quem a

face é demolida tal qual um imóvel ou um espólio de antigos maridos. (Assis, 2023, p. 33)

Conforme assegura Teresa de Lauretis (1994), o fato de reconhecermos o gênero como uma representação não significa que isso não acarrete consequências reais para a vida dos indivíduos. Ao dialogar de forma reiterada com o motivo da teatralidade, Lorraine Assis traz à baila a seguinte questão: a necessidade de “performar”, de usar uma máscara a fim de garantir a existência social desencadeia uma série de transtornos no sujeito dessa ação. “Era esse o meu nome?”, se pergunta o sujeito poético (Assis, 2023, p. 53). No poema, o não reconhecimento se radicaliza na figura de um duplo que é refletido e nos faz refletir sobre o que significa tornar-se mulher.

Que eres tu?: as manifestações do duplo

Na literatura, o motivo da duplicidade é, quase sempre, acompanhado de uma perturbação e provoca certa estranheza. Isso porque a presença de um ser que se desdobra simboliza uma transgressão e indica uma desordem no pensamento tido, normalmente, como natural a respeito do estatuto uno do sujeito. O acontecimento do duplo é algo estranho. Partindo da concepção de Freud que se refere ao fenômeno da duplicidade como o *unheimlich* (infamiliar), Martini e Coelho Junior (2010) salientam a ambiguidade que o termo apresenta:

heimlich, que quer dizer familiar, também significa algo secreto e oculto, o que, paradoxalmente, torna essa palavra próxima de seu oposto, *unheimlich*. Aos exemplos que Freud dá em seu texto podemos acrescentar outro mais próximo de nós, falantes do português: a palavra estranhar é comumente utilizada para a situação em que o cão não reconhece seu dono ou alguém conhecido, ou seja, uma situação que deveria lhe ser familiar. E curiosamente, em espanhol, *extrañar* significa “sentir saudades” – remete a algo

familiar que não está mais presente. Considerando ambiguidades desse tipo, Freud aponta que o estranho, *unheimlich*, é de alguma forma uma “subespécie” de *heimlich*, do familiar (que é também o oculto, o secreto). (Martini & Coelho Junior, 2010, p. 373)

Em Lorraine Assis, o eu do poema é, a um só tempo, o sujeito e o objeto, o agente e a imagem, aquilo que é familiar e estrangeiro:

meu corpo medido por quatro antebraços
está enroscado no anel
sujo por terra desgrenhada
aflito espírito da evasão
[...]
os olhos, entretanto,
em diferentes aberturas
tornam-me a conhecida e a estrangeira
em um tempo em que estranhar o familiar
nas profundidades róseas
me é vício
sujeito objeto
[...]
eu, a imagem agente
produtora de efeitos
retorno ao anel
e babando em dedos trazidos do mundo todo
digo que sou a outra
a conhecida
a estrangeira (Assis, 2023, p.19-20)

Em seu verbete “Duplo”, inserido no Dicionário de mitos literários, Nicole Bravo (1997, p. 263) alude a Keppler, para quem “o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele.” Consoante a esse pensamento, a duplicidade em Assis abarca essa ambivalência.

Ao tratar dos processos formadores da subjetividade, Teresa de Lauretis (1994, p. 228) põe em relevo o fator da experiência que designa

“um complexo de efeitos, hábitos, disposições, associações e percepções significantes que resultam da interação semiótica do eu com o mundo exterior.” Em seu engajamento na realidade social, cada sujeito sente e é afetado de diferentes maneiras por essa combinação de elementos. Vejamos como isso se dá no poema e quais seus desdobramentos:

angústia existencial de não ser bom o suficiente para ser
madeira ipê a intempérie
nunca permeável
uma solidão, um chamativo preenchimento do então caderno
para não cometer
erros
excelência, entidade, autocrítica afogada –
fazia tudo para ser validada, não queimada
agradável em todos os solos (Assis, 2023, p. 101-102)

Na sequência, de tão tensionado, esse sujeito começa a tecer uma série de questionamentos e observa que “uma mutação declinante se aproximava” (Assis, 2023, p. 103), e que “talvez, só talvez, uma nova / dimensão fosse acessada a partir da fugitiva” (Assis, 2023, p. 104). Ao analisar diferentes obras literárias, Nicole Bravo (1997) detecta vários sentidos atribuídos ao mito do duplo. Um deles dialoga de perto com os conflitos que vislumbramos no poema de Lorraine Assis, a saber: como uma “metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade” (Bravo, 1997, p. 269). Nesse sentido, “a divisão é o que instaura uma relação ativa com o mundo, a condição dialética da criatura: o homem dilacerado, condição da liberdade do homem” (Bravo, 1997, p. 268-269).

Em *O duplo refletido*, o desvelamento da ambiguidade da voz que fala no poema como conhecida e estrangeira funciona não somente como estratégia de fuga, e sim como um gesto subversivo de resistência e enfrentamento contra as imposições de uma sociedade marcadamente patriarcal e seus esforços de engendramento do feminino. Assim, o duplo se instaura como uma nova forma de existência: “um exílio não

é apenas interno, mas físico, enfurecido em chamas pelo diesel de um pulo para outra vida” (Assis, 2023, p. 104).

Dessa forma, percebemos que o desdobramento do eu diz respeito tanto a uma subjetividade fendida, fragmentada, quanto a uma maneira de relação com o mundo, isto é, aponta para um ato de libertação que vai ao encontro de outras possibilidades de existência. O eu que se duplica escapa às imposições e determina seu próprio destino.

Considerações finais

Ao tematizar a questão do gênero, mostrando seus processos de construção, Lorraine Assis põe em relevo a violência desses mecanismos e mostra como essa experiência resulta em efeitos traumáticos na vida de tantas mulheres, que, no poema, são refletidas no inquietante par de Lyna e Lineia. Jogando, deliberadamente, com paradoxos, a autora desvela uma cumplicidade estranha entre essas duas personas que são diferentes – “digo que sou a outra” (Assis, 2023, p. 20) – e iguais – “as duas eram uma única só / em anagrama incompleto” (Assis, 2023, p. 34).

Retomando o termo alemão *unheimlich*, percebemos que a presença do duplo na obra traz à cena o lado oculto e secreto que existe no que é familiar. Ademais, mostra também como essa revelação pode ser incômoda: “pilares temiam meu segredo / a vida dupla cantava na ranhura metálica dos talheres de / seus pais” (Assis, 2023, p. 67-68).

Diante das tentativas de naturalizar as normas sociais, de neutralizar e acobertar a opressão dessas práticas, o sujeito poético traz à superfície seu próprio ato de escrita e o desejo de fazer “tensionar suas mentes / para a reflexão” (Assis, 2023, p. 91). Dessa maneira, o poema se transforma em um espaço de resistência para esse eu que se recusa a acatar pacificamente as imposições sociais:

tornei-me “monstro” por cuspir neles a água do bebedouro da platina sem supostas marginalidades. Para além do espelho

do brasão inferior, as possibilidades do meu esforço eram no plano da resignificação. (Assis, 2023, p. 90)

Assumindo, explicitamente, uma postura contestatória, Lorraine Assis articula verdade e ficção, procurando ultrapassar uma perspectiva dicotômica e, assim, direciona seu leitor ao “plano da resignificação”. Ao transmutar a realidade que cerca a condição feminina em um discurso de onde emergem muitas vozes e a figura desconcertante de um duplo, a autora questiona o sistema patriarcal que ainda é vigente, revela o potencial de denúncia da poesia e demonstra um desejo, se não de transformar, pelo menos de revelar sentidos ocultos do real e sugerir novas possibilidades de existência para as mulheres.

Referências

- ASSIS, Lorraine R. **O duplo refletido**. São Paulo: Folhas de Relva, 2023.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.
- BUTTLER, Judith. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. **Yale French Studies**, n. 72, p.35-49, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2930225>. Acesso em 22 set.2023
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “o estranho”. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v.42.2, p.371-402, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/256116354_Novas_notas_sobre_O_Estranho. Acesso em 15 out.2023.

Hibridismo e desterritorialização da língua em Aline Bei

Adriana Santana da Cruz¹

A melodia de Orfeu encantava tudo o que estivesse ao seu alcance! A natureza era persuadida a dançar; as mulheres se despetalavam “como vento à flor”; nem mesmo as pedras, nem os habitantes do sub-mundo resistiam ao êxtase daquela linguagem sonora! Eis o elemento fundante de tamanho enlevo: a linguagem. Se musical ou pictórica, teatral ou literária – só para citar algumas – não importa, é a linguagem que, quando explorada habilidosa e artisticamente, transcende a si própria e produz um estado de poesia. A música de Orpheu era uma forma peculiar de comunicação, canção embebida em poesia. Assim são os textos em prosa que se permitem penetrar pela atmosfera poética: o seu poder de significação e de comunicação é potencializado.

O Peso do pássaro morto (2017) e *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), romances de autoria da recém estreada no mundo das letras Aline Bei, são textos vincados pelo hibridismo de gêneros e ensejam a possibilidade de estudo aos interessados nessa marca tão característica da literatura contemporânea. A arquitetura da linguagem é, sem dúvida, um caminho bastante sedutor, porque a experimentação operada pela autora entrega ao leitor textos situados num entrelugar em que além do entrelaçamento entre prosa e poesia, opera também rupturas com as normas da língua em prol da criação de novos sentidos.

Ambos os romances seguem uma estética que talvez careça ainda de classificação, mas que, por ora, chamaremos de prosa poética, já que a autora faz uso de duas dimensões distintas da linguagem a um só

1 Doutora pelo PPGL/UFS. Professora das Redes Estadual e Municipal na cidade Irará/BA, Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6975-1628>. E-mail: adrianasorrir@academico.ufs.br.

tempo. Assim, o discurso poético da narrativa romanesca construída por Bei funda-se em estratégias linguísticas que tensionam a gramática e apesar de ser um caminho já trilhado por outros transeuntes, não a fez cair no lugar comum das fórmulas repetidas.

O interesse desta reflexão, portanto, está centrado na matéria que é ao mesmo tempo criadora e criatura do monumento literário: a linguagem. Uma pretensão que encontra nas palavras de Todorov (2003) o lastro que lhe ampara e justifica. Assim ele afirma:

A Literatura goza evidentemente de uma posição particularmente privilegiada entre as atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo medidora e mediada. Por isso, a literatura é não só o primeiro campo a ser estudado a partir da linguagem, mas também o primeiro cujo conhecimento pode lançar luz sobre as propriedades da própria linguagem (Todorov, 2003, p. 31).

Outra contribuição substancial a essa argumentação é trazida pelo pensamento de Barthes ao afirmar que é pela transformação da linguagem que se transforma o mundo. A estudiosa brasileira Leyla Perrone-Moisés quando o traduz e analisa, pontua que

[...] para ele, transformar a linguagem é combater suas escleroses e resistir a seus acomodamentos. Combater os estereótipos é, pois, uma tarefa essencial, porque neles, sob o manto da naturalidade, a ideologia é veiculada, a inconsciência dos seres falantes com relação a suas verdadeiras condições de fala (de vida) é perpetuada (Perrone-Moisés, 2017, p. 56-57).

Nesse sentido, o presente trabalho, que é um recorte da pesquisa em andamento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na Universidade Federal de Sergipe, se propõe a refletir sobre os

aspectos da linguagem adotada por Bei, tendo em vista tanto a dissolução de fronteiras, no que se refere aos gêneros, quanto no investimento feito em outras possibilidades semânticas criadas a partir da subversão às normas sob as quais a língua se abriga, que vai desde a utilização de uma tipografia mutante, passa pelo uso abundante de sinais gráficos e diacríticos até a exploração de formas sintáticas visuais. Em outras palavras, é a experimentação da autora no trato com a linguagem que nos interessa.

Para tanto, este texto está estruturado em duas seções nas quais abordaremos, respectivamente, os aspectos acima mencionados. Ou seja, na primeira parte discutiremos sobre os elementos do discurso poético que atravessam a narrativa de Bei e na segunda voltaremos a nossa atenção para a insubordinação linguística da autora que, contrariando as normas, produz uma corrosão dentro da própria língua. Com o propósito de fundamentar a argumentação que segue evocaremos as vozes de Octavio Paz (2012), Deleuze e Guattari (2003), Roland Barthes (1981), dentre outros.

Dos atravessamentos poéticos: uma narrativa na fronteira da palavra

Refratária aos enquadramentos e às classificações tão comuns na historiografia literária, Aline Bei define a sua própria produção como fronteira: romances que não deixam de ser o que são, mas que também passam a ser outra coisa na medida em que se corporificam em um discurso que, mesmo sendo prosaico, é também poético e se arquitetam à revelia da estrutura linguística instituída. Aline Bei traz o inefável para dentro do discursivo. Paradoxal? Pode ser que sim se deixarmos de reconhecer o seu trabalho lapidar com a linguagem. Um trabalho que não se detém ao sentido unívoco da palavra, apesar de se tratar de narrativas. Uma preocupação estética em que a palavra extrapola ou, no dizer de Paz, transcende a mera significação.

Figura 1: *Pequena Coreografia do adeus*

e por incrível que pareça, meu ato
 tinha fortalecido ainda mais aquela relação.

sabe, Pai
 te ver andando com aquela Mulher na praça
 me fez entender
 que você saiu de casa porque a nossa casa
 ou seja a Mãe
 era um lugar inóspito para você derramar o seu amor
 uma terra infértil, não chove
 pelo contrário, o sol torra cada pedaço de vida de um jeito que não sobra
 nada no horizonte e ainda assim
 eu nasci.

chegamos na porta da minha casa, Infelizmente.

antes, quando a dona Sandra me enfiou no carro, percebi que o jornal tinha
 ficado na praça, provavelmente
 no banco, com as folhas voando ou
 querendo voar.
 eu ia avisá-la, mas
 a voz
 não saiu da boca, foi ali que o meu ato
 começou a pesar em mim.
 dizem que isso é o pior, não é? quando alguém comete um crime.
 não o cárcere
 ou o exílio
 mas o encontro
 com a própria consciência.

a mãe da minha ex-amiga saiu do carro.
 saí também, as pernas

Fonte: Bei (2021, p. 14).

Do excerto acima é possível extrair como exemplo de transcendência de significados a ideia de “mãe”, bem como o sentimento de pequenez da protagonista que não se expressam apenas pelo valor semântico dos vocábulos. Um exercício recorrente em ambos os livros.

Dentro da lógica dialética, que caracteriza toda a argumentação da obra *O Arco e a Lira*, Octavio Paz (2012) afirma que “O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona” (p.30). Grosso modo, ele está defendendo que é a poesia o vetor da potente capacidade que a linguagem tem de ir além de si mesma e que é no poema – não necessariamente em todos, já que para ele poema é técnica e não criação – que

essa potencialidade absoluta se manifesta. Ou seja, só é poético, o poema que se permite tocar pela poesia porque esta liberta a linguagem – sua matéria – e esse é um fenômeno que não é imanente à métricas, rimas ou estrofes. Portanto, a poesia é esse ser alado e “amorfo” de difícil definição que se aloja onde lhe dão abrigo: não pertence a nada, mas pode encarnar em tudo.

Esse mesmo autor, mais à frente, vai dizer que existem elementos no poema responsáveis por este alojamento poético em um dado texto. São eles: a linguagem, a imagem e o ritmo. Tal assertiva encontra na narrativa de Aline Bei uma amostra exemplar. A manifestação desses elementos, matizados no inerente espaço distendido da prosa, situa os romances em uma atmosfera poética que se molda pelo uso de versos livres, ritmo, musicalidade e pela criação de imagens, o que, segundo o próprio Paz, é a condição para que qualquer obra de arte se transforme em poema. No dizer dele “O fato de serem imagens faz as palavras, sem deixar de ser elas mesmas, transcenderem a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas” (2012, p.31). Exercício levado a cabo pela escritora que, apesar de produzir romances, investe na tarefa de libertar palavras, situando-as na perspectiva plural e perigosa delas, se adotarmos também o pensamento de Blanchot (1987).

É fato que considerando o poema como uma unidade autônoma, fechada, um todo constituído de sentido, há que se reconhecer que Aline Bei não nos entrega poemas. Entretanto, se é verdade, conforme Paz (2012, p. 31) que “o que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra, tanto quanto sua luta para transcendê-la”, também não é falso afirmar que os romances revelam tal esforço. Ela, portanto, se vale dos modos de composição poéticos para espalhar no interior da sua narrativa momentos que, ainda de acordo com as palavras de Paz, “consagram instantes.”

Figura 2: *O peso do pássaro morto*

toquei o sino,

(nada)

bati na porta,

()

virei a maçaneta,

(trancada.)

voltei pra casa chamando mãe,
– cadê o seu luis?

ela não tinha me contado nada porque achou que
era muita morte pra eu saber de uma vez só.

Fonte: Bei (2017, p. 44-45).

Eis a imagem da morte. Essa misteriosa “curva da estrada” como a define Fernando Pessoa. Nestas páginas, o instante da dor que se avizinha é consagrado nas ações de busca narradas que se sucedem sem êxito, intercaladas por espaços vazios – demarcados no texto – simbolizando aquele lapso de tempo que mistura desespero e esperança; no peso “dos enormes chumaços de um silêncio”² que “enchem o ar” negando a revelação que se deseja, mas se teme alcançar; na distância que se instaura no interior do texto como a simbolizar o percurso angustiante entre o questionamento e o encontro com a verdade. No

² Expressão de Anne Carson em *Autobiografia do vermelho*.

silêncio, que no dizer de Paz, “é povoado de signos” (Paz, 2012, p. 28) e nas lacunas do papel inscreve-se o abismo enigmático que há entre a vida e a morte!

Como que tomada pelo espanto, pelo frio da solidão e o assombro da perda; da dor; do medo; e de outras tantas experiências sensoriais e emotivas a voz narrativa – uma criança de oito anos - não se limita a relatar as ações, ela transpõe por meio da ruptura sintática, dos espaços em branco, da quebra da narratividade – sem comprometer a legibilidade da história – a angústia e o pesar vividos, mas impossíveis de serem compreendidos, pela personagem em tão tenra idade.

Ainda aderindo aos procedimentos característicos da produção poética, a autora produz também imagens quando faz um uso particular do espaço e mobiliza o conteúdo visual das palavras em favor da construção do nexa da narrativa.

Figura 3: *Pequena Coreografia do adeus*

eu quis chamar
a Mulher de sardas
usaria a voz mais doce deste mundo, usaria
a minha ópera e a minha orquestra
e quando Ela finalmente se virasse
eu pediria, fazendo cara de cachorro triste: me Adote
hein, me Adote. ele é meu pai, então
você pode fazer isso sem medo.

foi quando Eles atravessaram
a rua como se
Dançassem

sumiram ensolarados

eu invisível

mas

pra mim eles ficaram
duas estátuas no meio da praça: uma mulher de beleza cinematográfica
e
um homem feliz que era meu pai sempre triste quando estava ao meu lado
eu quis correr
atrás deles

Fonte: Bei (2021, p. 14).

Essa personalidade atribuída, por exemplo, às palavras - eu invisível – através do investimento na sintaxe visual e espacial e que está na base do desenvolvimento da poesia Concreta no Brasil é explorada amplamente em ambos os romances. Uma estratégia que amplia as possibilidades semânticas, convidando leitores a gerar suas próprias associações e talvez, quem sabe, a “levantar a cabeça” – tal como Barthes em sua leitura de Sarrasine – mobilizado pelo “apelo dos signos”.

Cabe, portanto, demarcar que a estrutura versificada dos romances de Aline Bei, embora lhe situe no contexto de dissolução das fronteiras que separam os gêneros, uma das características das produções literárias contemporâneas, não seria suficiente para garantir o caráter poético dos seus textos, não fosse o emprego de tais recursos expressivos que, além de produzirem imagens, conferem também musicalidade e ritmo.

Há passagens nos romances que, se não servem de exemplo para ilustrar o pensamento de Paz (2012), atestam o entrelugar onde se situa a escrita de Aline Bei. Para ele, “A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Mas ao contrário do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui com tal e a faz linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo” (p. 58).

Entretanto, é possível notar que o sentido e a direção significativa apontados por Paz como sendo característicos da prosa, alia-se ao ritmo que para ele é uma marca exclusiva do poema. Uma fusão de um e outro em única e mesma estrutura. Ou seja, ocorre na escrita dos romances a manifestação de mais um aspecto imanente ao texto poético. Nesse sentido, o hibridismo que caracteriza os romances não se limita ao aspecto formal, ele se instaura também e sobretudo numa mescla de discursos que incorpora o poético ao prosaico e que também valoriza a metalinguagem, notadamente mais marcante na segunda publicação da autora.

Do ponto de vista que interessa a esta reflexão, portanto, os romances *O peso do pássaro morto* (2017) e a *Pequena Coreografia do Adeus*

(2021) são notáveis amostras de narrativas atravessadas pela atmosfera poética e solapam as caracterizações dos gêneros, mostrando que em matéria de criação a linguagem literária será sempre uma miríade de possibilidades que opera rupturas e pode produzir, em seu curso caudaloso, novas e inespecíficas formas de dizer.

Da Literatura Menor: quando a regra é não ceder às regras

A opção adotada por Aline Bei, no uso que faz da linguagem, insinua uma subversão. A autora retira palavras e expressões dos sentidos instituídos produzindo novas relações que recusam as que são estabelecidas pelo poder. Ela tensiona a gramática do poder. Atenta contra as propriedades físicas das palavras, enquanto busca potencializar sentidos. Com isso, o texto realiza um exercício de recriação da língua operado no interior da própria língua. Sua escrita confere certa personalidade às palavras que seguem uma outra lógica orientada menos pelas herméticas regras gramaticais e mais pelo sentido do texto.

Essa corrosão, por assim dizer, aproxima a escrita dos romances aqui analisados da perspectiva de língua discutida por Deleuze e Guattari (2003). A partir da leitura de Kafka, esses dois filósofos unidos como “dois córregos que juntos formavam um terceiro”³ apresentam aspectos característicos da obra kafkiana para ilustrar o que chamam de *Literatura menor*. Um conceito que se por um lado, à primeira vista, pode parecer que estabelece uma relação de valor desqualificativo, por outro, se visto com maior acuidade, revela um pensamento que se movimenta em favor do reposicionamento dos modos de expressão fora dos ditames do poder. Um movimento que indo de encontro à “servidão” da língua à clausura discursiva dominante, encaminha-se ao encontro

³ Definição do próprio Deleuze sobre a parceria dele com Guattari, em entrevista concedida no ano de 1991, ano em que assinaram uma última obra conjuntamente – O que é a Filosofia? informações disponíveis em <https://razaoinadequada.com/filosofos/deleuze/> acesso em 10/03/2024).

de uma gramática que conjugue novos sentidos, que opere rupturas e inaugure outras possibilidades. É, portanto, com essa in subordinada língua, nascida no entrelugar de uma língua maior – “fascista”, para dizer como Barthes – que se pode produzir uma literatura menor.

Eis uma relação interessante a se pensar: a lente conceitual pela qual Deleuze e Guattari (2003) enxergam a literatura e o pensamento de Barthes (1983). São os tangenciamentos que estão o tempo inteiro a nos provar o quanto os pensamentos nos campos científico, filosófico e artístico estão sempre em profícuo diálogo! Esses “pensamentos nascidos do espanto agressivo, que ameaça e questiona”, assim afirma Tavares (2021) já que para ele “a interrogação é essencial” (p.22). Aliás, cabe aqui, nesta confluência conceitual, uma pausa para um belo e profundo fragmento da reflexão deste relevante escritor português sobre a importância da flexibilidade dos conceitos para que estes se possam multiplicar

Todo conceito [...] que admite diálogo e que não impõe o fim da conversa, este tipo de conceito então, pelo contrário, é benéfico; mais: indispensável. Pensamos, de facto, por conceitos, mas as gavetas com comunicação múltipla entre si, com buracos, com declives, com passagens óbvias e outras mais secretas são divertidas; gavetas que segurem não materiais sólidos, mas líquidos, materiais cuja essência seja o movimento, materiais que não estão num sítio: *circulam entre sítios* (Tavares, 2021, p. 25).

Assim é que se faz ecoar a voz de Barthes em Deleuze e Guattari, como as destes seguem reverberando – em outras tantas – enquanto a interrogação sobreviver. Uma imagem aproximada disso são os galos do João Cabral. As diferentes vozes, tal qual o canto dos galos, vão tecendo “os fios de sol” da manhã. Neste caso, fios de sol conceituais que ao se deixarem contaminar por outros, vão rasgando o denso véu do fazer científico para dar passagem ao clarão de novas ideias que, neste fluxo inesgotável, se retroalimentam e seguem se renovando. Tal digressão focaliza a razão de existir deste e de outros tantos trabalhos de

pesquisadores que se debruçam sobre a sua realidade para questioná-la a partir daquilo que já se disse. Nada está acabado! E Tavares (2021) ainda diz assim: “o que nunca termina de ser respondido é o essencial”! (p. 23).

Apartemo-nos desta parada metalinguística e voltemos, então, ao essencial. Existe certa convergência entre o pensamento dos dois filósofos – que teceram duras críticas ao estruturalismo – e a posição de Barthes no que se refere à língua quando empregada para fins literários. Barthes (2004) afirma que

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (p.16).

O movimento linguístico apontado por Barthes, esse burilamento operado na língua para tirá-la da sua própria *práxis*, está de acordo com o pensamento deleuzo-guattariano, quando eles, também partidários desse deslocamento, apontam para a *desterritorialização* (da língua) que se dá na medida em que, dissolvendo as redes de poder dominante e estabelecendo novas relações de sentido, situa a língua em outro território e produz, portanto, uma literatura menor. No dizer deles

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização (Deleuze; Guattari, 2003, p. 38).

Mais adiante eles ainda afirmam que isso significa “opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora [...]” (p. 55). Dito de outro modo, significa tirar a língua de um território e situá-la em outro através da subversão a esta mesma língua. A defesa de Barthes se encaminha no sentido de ser a literatura a via pela qual se transite um discurso não opressor. Que seja operado por meio da *escritura* um modo de dizer saboroso e subversivo, porque é somente a língua literária capaz de fugir das armadilhas da linguagem, transgredindo as estruturas que “obrigam” uma língua a dizer! Ora, não seria esse ato de transgressão um processo de desterritorialização? Assentimos que sim.

Deleuze e Guattari (2003) pensam esse conceito a partir de Kafka. O esforço argumentativo aqui é no sentido de considerar a produção de Aline Bei a partir dessa perspectiva conceitual. Demonstrar a sua “*trapaça*” (Barthes, 2017, p.16). O seu movimento de ruptura que a situa como uma “*estrangeira*” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 54) em sua própria língua. O exercício de experimentação da autora vai desde a quebra de regras gramaticais e discursivas até àquelas que caracterizam o próprio gênero romance.

A convencional sequência das frases é totalmente desconsiderada na escrita dos romances pelo uso de elipses; pela interrupção da linearidade e pela quebra do paralelismo. Ou seja, a autora lança mão das “linhas de fuga da linguagem: o silêncio, o interrompido, o interminável [...]” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 55), da mesma forma estabelece outro nexos para as normas de pontuação e uso das maiúsculas.

Em algumas passagens há uma fusão entre a imagem acústica e visual das palavras. Quando ela escreve, por exemplo “D e v a g a r” (Bei, 2017, p.12). Ou quando diz “- - - - - engatinhei” (Bei, 2021, p. 89) a comunicação se dá tanto pelo que é dito quanto pelo que é visto. Para isso, além de usar o espaço como se pretendesse desenhar o valor semântico dos vocábulos, lança mão de linhas tracejadas; colchetes, barras, sinais gráficos e mobiliza a tipografia em função também dessa estratégia sintático-visual.

É, portanto, nesse jogo de subversão às normas que Bei produz “um *devir* outro”, um fluxo contínuo de mudanças no interior da sua própria língua que amplia as possibilidades de sentido. A sintaxe por ela utilizada busca não mimetizar a estrutura usual, embora dela se aproprie para fazer outra coisa, numa flagrante esquiva daquilo que está instituído.

Considerações finais

A partir da fusão de discursos que se situam em dimensões diferentes da linguagem e lançando mão da experimentação linguística, a autora, bem ao modo da inespecífica e diversificada produção literária contemporânea, produz narrativas poéticas e situa o leitor no mesmo espaço de liberdade por ela vivenciado no ato de criação. Tal como defende Paz (2012) “[...] A experiência poética – original ou derivada da leitura – não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade se expandindo para tocar em algo e assim realizar, por um instante, o homem” (p.198).

Atravessada pela poesia a narrativa de Aline Bei apresenta passagens dotadas de musicalidade, produz imagens e inaugura novos sentidos. A seleção das palavras, as combinações ou ausência delas, o jogo semântico, o investimento no caráter estético, na plasticidade, na sintaxe visual e espacial e todo o arranjo operado na linguagem conferem essa carga poética presente nos romances. Com isso, ela desloca um modelo discursivo instituído e percorre o caminho pavimentado por Barthes (2017) quando defende que o discurso literário deve ser necessariamente “plural” (p. 65).

Além disso, a gramática particular que adota opera rupturas em um sistema de poder. As regras são subvertidas e as palavras empregadas dentro de uma lógica própria: um expediente que não compromete a narratividade dos textos e revela que a autora reposiciona a língua em favor do discurso. Nessa esteira de ruptura das convenções, Aline

Bei, sem negligenciar da sintaxe discursiva, lança mão, ao longo de todo o texto, de uma construção visual, comunicando também através de efeitos gráficos. Operando nesses desvios, ela “combate” a língua em seu próprio interior e atua em favor das forças de liberdade inerentes à literatura.

Portanto, o hibridismo apontado se dá a partir do entrelaçamento de gêneros, valendo-se da utilização de uma língua que é desterritorializada. Em ambos os livros a autora liberta a linguagem tanto pelo que diz – uma narrativa que é também poesia - quanto pela forma como diz – uma outra língua que se instaura no interior da própria língua. Com esse exercício de desterritorialização, a autora encaminha o seu texto para a fronteira entre prosa e poesia sendo ambas as coisas e não sendo, exclusivamente, nenhuma delas.

Nesse sentido, conforme já assinalado, talvez os textos de Bei ainda estejam à espera de uma denominação já que, apesar de se tratar de prosa, a estrutura dos textos não se organiza nos moldes da paragrafação. Por outro lado, e apesar do já demonstrado caráter poético, é fato que não se tratam de poemas. Sendo assim, o termo “prosa poética” aqui adotado se dá menos pelas características intrínsecas aos livros e mais pela ausência de outro que melhor acolha essa experimentação.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Cultrix, 2017. Tradução Leyla Perrone-Moisés.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland; BARAHONA, Maria Margarida; COELHO, Eduardo Prado. **O prazer do texto**. Ed. 70, 1983.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Nós, 2017.

BEI, Aline. **Pequena coreografia do adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia-I**, trad. Luiz BL Orlandi. São Paulo: Editora, v. 34, 2010.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Kafka: por uma literatura menor**. Autêntica, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Lisboa: Editorial Caminho, 2021.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Editora Unesp, 2020.

Hervé Guibert: confissão, doença e vertigem

Luís Matheus Brito Meneses¹

A formação e o inacabamento

Toda obra literária resulta assim de uma mistura de visão, de reminiscência e de ação, de noções e de informações, recebidas ao longo da vida pela palavra e pelos livros, e das rasgas da existência que somente a nós pertence.

— Marguerite Yourcenar em posfácio de *Um homem obscuro* (tradução de Ivan Junqueira).

Ao oferecer a forma de romance à experiência com a Aids, Hervé Guibert fez uma passagem do diário íntimo, dentro do qual registrou o contato com tratamentos experimentais, à reescrita, que culminou na publicação de *Ao amigo que não me salvou a vida* (1990), cuja ideia de confissão se instala já no título — um amigo, pois, será exposto ao escrutínio público, logo depois de ignorar o estado clínico do autor-narrador, que, sob os efeitos do abandono fraternal, declara: “A narrativa em abismo de meu livro se fecha sobre mim. Estou na merda. Até onde você quer me ver afundar?” (Guibert, 2023, p. 210). Diário íntimo e narrativa são duas peças que mantêm diferenças, pois, para esta, vale o artifício e, para aquela, a sinceridade, se se quiser pensar — sem demora — nos dissensos entre uma e outra. Mas, para que se efetive uma visão crítica aguçada na leitura de Guibert, o antagonismo é dispensável. Ou merece uma inversão. Assim, o diário íntimo também se associa ao artifício, à insinceridade. E a narrativa, à confissão, assim como ao

¹ Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9950-1371>. E-mail: luismatheusbrito@gmail.com.

real e ao que lhe acompanha, o ordinário e o insignificante, sobretudo nessa obra cuja criação coincide com o desejo de desviar da doença e da opressão causada por ela — aqui, uma doença que, por meio de “roupagens metafóricas” (Sontag, 2007), amplificam o sofrimento; uma questão de estigma.

Comparando diário íntimo e romance no artigo “A escrita fotográfica”, Hervé Guibert chega a algumas conclusões. O primeiro, para ele, é “uma espécie de esboço ligeiro, telegráfico, um cartão-postal” (Guibert, 2024, p. 72). O segundo, por sua vez, depende de “uma exposição mais longa: é quase um quadro em relação à paisagem fotográfica do diário” (Guibert, 2024, p. 72). Isto é, o exercício diarístico, por se alinhar ao calendário, precisa ser ágil. Quem se dedica a essa prática, tem que colocar o “cotidiano em escrita à medida que o vive” (Guibert, 2024, p. 73) para obter resultados imediatos. Eis a “retranscrição”. Mas o romance não se submete à tal lógica. É, pois, uma forma autônoma em relação ao calendário. Tem uma formação insubmissa e, assim, cria uma paisagem escritural sob parâmetros temporais próprios — e nessa comparação está o primeiro exemplo de metáforas ópticas que tomam conta da obra do escritor.

No cerne de *Ao amigo que não me salvou a vida*, está algo comum àqueles que escrevem diários — uma armadilha: a “convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer.” (Blanchot, 2005, p. 275). E as semelhanças entre as duas peças no trabalho de Guibert se encerram aí, pois, na narrativa, não temos acesso à sequência linear que é característica do exercício diarístico. O autor suprimiu o calendário, e só reconhecemos a obra como uma reescrita por conta das declarações que confirmam a adaptação: “Desde minha primeira visita ao hospital, eu anotava tudo em meu diário, ponto por ponto, gesto por gesto e sem omitir qualquer palavra da conversa rarefeita, atrozmente triada pela situação.” (Guibert, 2023, p. 77).

A escrita de *Ao amigo que não me salvou a vida* constrange o autor-narrador, na medida em que, para falar da própria experiência,

inclina-se para a intimidade alheia. Constrange-o, pois toca a vida privada de amigos que estão noutros estágios do tratamento para HIV/Aids. Ele se pergunta com qual direito escreve, como se, na escrita, efetuasse ataques à amizade. É o que assume ao relatar a repulsa que sente depois de beijar a mão de um amigo, o Muzil. E o narrador só legitima as “transcrições ignóbeis”, uma vez que pressente que, daquele momento em diante, encarar-se-ia com o estigma.

Em vez de se submeter à progressão dos dias, Hervé Guibert se submete à dispersão temporal em *Ao amigo que não me salvou a vida*. Ora nos vinculamos ao presente em corredores de hospitais, ora nos vinculamos às memórias de paixões, trabalhos e viagens. Ele divide o livro em cem capítulos de extensões curtas e, às vezes, curtíssimas. Faz uma ode ao fragmento, inscrevendo uma sintaxe pouco elaborada. Quer dizer, uma construção sintática que, pelo modo como uma frase se conecta a outra tão-somente por vírgulas, demonstra uma pressa — na mesma medida, um relaxamento. Ou, nesse estilo, o leitor pode reconhecer a vertigem: uma representação do sofrimento de quem escreve. Eis uma hipótese. Quem escreve, duplicando-se em narrador, dedica-se à reflexão sobre o corpo em vias de desfalecimento. Pois esse corpo, de página em página, volta à condição infantil: “Meus músculos derreteram” (Guibert, 2023, p. 210).

Proposital ou não, o inacabamento em Hervé Guibert pode representar o movimento vertiginoso quando consideramos a escrita na iminência da morte. *Ao amigo que não me salvou a vida* foi publicado, afinal, um ano antes da morte do autor, que já reconhecia o trabalho de escrita como um acerto de contas. Àquela época, nos primeiros anos da epidemia de HIV/Aids, o diagnóstico vaticinava o fim da vida. Oferecia aos pacientes um prazo mais ou menos definitivo: “seis anos de soropositividade, mais dois anos com AZT², no melhor dos casos, ou alguns meses sem ele” (Guibert, 2023, p. 139). Assim, Guibert se tornara um dos

² Medicamento que retarda a replicação do vírus HIV.

homens “plenamente conscientes de suas vidas”, libertos da ignorância (Guibert, 2023, p. 139).

Ao associar a consciência da morte a uma espécie de liberdade, o narrador de *Ao amigo que não me salvou a vida* se aproxima de Michel de Montaigne, para quem meditar sobre o assunto também é uma tarefa que diz respeito à liberdade. São circunstâncias distintas aquelas que levaram à escrita de uma obra e de outra, é óbvio, mas em “Que filosofar é aprender a morrer”, ensaio de Montaigne, há uma lição em comum com o romance de Guibert. Há correspondências involuntárias: enquanto para um “a vida era apenas o pressentimento da morte” (Guibert, 2023, p. 139), para outro “estais morto depois da vida, mas durante a vida estais morrendo” (Montaigne, 2010, p. 78) — jogo de inversões que, para o autor-narrador, possui consequências imediatas.

O desejo e a indisciplina

Autorretrato e fantoche (Hervé Guibert, 1981)



Nas notas para o segundo volume de *A preparação do romance*, Roland Barthes rastreia um ponto de partida para a escrita. É o prazer da leitura, “o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação” (Barthes, 2005, p. 11) que a acompanha, mas, desse momento em diante, deve haver uma passagem para o desejo de escrever — em outras palavras: “uma iluminação, o que chamei muitas vezes de *satori*³, uma ‘conversão’” (Barthes, 2005, p. 12). O raciocínio de Barthes avança a ponto de ele associar o desejo de escrever ao desejo amoroso, que culminam, é verdade, em encontros. O encontro com o outro e o encontro com os textos lidos. O que os define, para o autor de *A preparação do romance*, é a esperança. Isso se desdobra, inclusive, em pontos como imitação e inspiração. E, no fim das contas, essa arqueologia pode ser infinita. Agora, o que interessa à análise da obra de Hervé Guibert é a conexão entre o desejo de escrever e a esperança de escrever, cujos desdobramentos ganham contornos éticos: aqui, desejo e esperança têm a ver não só com a escrita, mas também com a vida. O prolongamento da vida, sem dúvida.

Isso implica dizer obviedades: que o trabalho literário de Guibert foi interrompido prematuramente; e que as circunstâncias da morte não podem se converter em leituras que fomentem uma visão de mártir ou, no limite, de santo. É preciso evitar as hagiografias, sobretudo num cenário que as favorece. Neste caso, desloco título de artigo de Flora Süssekind que, ao refletir sobre as referências sacras na obra de Paulo Leminski, expõe uma tendência na cultura literária brasileira entre o fim do século XX e o início do século XXI: mobilizar a biografia de artistas a fim de santificá-los. A consequência é que eles se tornam “eleitos”. “Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também” (Süssekind, 2008, p. 31).

No lugar do eleito, há o homem. Hervé Guibert, que orientou o desejo e a esperança para a construção de uma obra. Um homem

³ Figura mitológica japonesa cujo significado tem a ver com “compreensão” ou um estado de iluminação permanente. É utilizada por Roland Barthes em diversas obras.

dedicado ao trabalho artístico. E isso traz consequências variadas. Por exemplo, ao iniciar o processo de edição de *Ao amigo que não me salvou a vida*, ele se encontra numa encruzilhada. Quer escrever todos os livros possíveis: “todos os que eu ainda não escrevera, correndo o risco de escrevê-los mal, um livro estranho e ruim, depois um livro filosófico” (Guibert, 2023, p. 57). Escrevê-los, editá-los, publicá-los, isso é urgente. Mas há pouca margem de tempo. Como resultado do impulso criativo, o caráter acumulativo se sobressai no romance de Guibert — ele assimila tudo o que ocorre na vida de autor-narrador, por isso que, parafraseando Michel Foucault (2004), faz parecer o próprio rosto ao lado do outro. Sem camuflagens, a escrita de si.

Mas essa leitura negligenciaria o modo como a camuflagem está dada em *Ao amigo que não me salvou a vida*. Diz respeito aos nomes próprios. Pois nunca lemos os nomes completos de amantes, amigos ou médicos, diferentemente dos topônimos — eles, sim, possuem referências exatas; as cidades e os hospitais que rondam a vida do autor-narrador. Essa estratégia tem contornos semelhantes em *A Imagem Fantasma* (1981), livro de aforismos, artigos, diálogos e crônicas. Nele, a paisagem nominal é feita por siglas já na dedicatória: “Para T., que escapou do melodrama geral.” (Guibert, 2024, s/p). Entre os textos, deparamo-nos com um R.B., amigo cuja mãe Guibert espera fotografar, representando, na imagem, a relação de cuidado que havia entre ela e o filho.

Hervé Guibert projeta as cenas antes de capturá-las: “imaginava uma foto singela: sua mãe deitada, ou sentada em uma poltrona, e ele em pé ao seu lado, talvez segurando a sua mão” (Guibert, 2024, p. 131). Para registrar a imagem de uma vez por todas, ele envia uma carta a R.B. em momento inoportuno, justamente na iminência da morte da mãe, em 1977. Esse amigo, tudo indica, era Roland Barthes. No artigo “A foto, o mais próximo possível da morte”, Guibert medita sobre um retrato que possa chegar o mais próximo possível do instante da morte — um instante tão decisivo quanto quaisquer outros:

Uma foto que representa a morte, o instante que imediatamente a precede, ou que a sucede, sempre o mais próximo possível, no tempo ou no espaço, ainda que seja tecnicamente ruim, fora de foco ou mal composta, já é uma foto comercializável em si: certamente encontrará mídias e satélites para difundi-la de um país a outro. (Guibert, 2024, p. 133).

Publicado mais ou menos uma década antes de *Ao amigo que não me salvou a vida, A Imagem Fantasma* empilha textos de estatutos genéricos variados, de modo que representa uma parte da indisciplina formal de Hervé Guibert. Indisciplina orientada para a expansão de linguagens, uma vez que ele atuou, ao mesmo tempo, como escritor, fotógrafo e jornalista. Funções que acumulava a fim de garantir a manutenção da vida material, é claro, mas que não o impediu de experimentá-las em prol da vida criativa. Da manutenção da alma, digamos. Talvez o prazer fosse tão crucial quanto a meditação ou a perseguição de si mesmo para Hervé Guibert. Aí reside um motivo pelo qual o trabalho literário do autor, sobretudo o romance que é objeto deste trabalho, não se adequa às práticas de ascese descritas por Foucault em “A Escrita de Si”. A disciplina não era fulcral. Mas o contrário.

Sem dúvida, a escrita foi central na manutenção do bem-estar do autor. Sobretudo, o exercício diário, que, por sua vez, desempenhou o “papel de um companheiro” (Foucault, 2004, p. 145). Companheiro que, às vezes, suscita o respeito humano. E, às vezes, a vergonha. A fotografia também agiu em prol desse bem-estar, é verdade. A certa altura de *A Imagem Fantasma*, deparamo-nos com um diálogo significativo, que, assim como outros, não oferece informações sobre os interlocutores, mas, neste caso, demonstra como uma linguagem se envolveu com a outra. Lemos: “— A fotografia se infiltrou na sua vida. Ela te invadiu. Olhe o seu apartamento: essas pilhas de arquivos sobre exposições, essas fotos espalhadas. Mesmo sua escrita, agora, está completamente voltada e tragada pela fotografia” (Guibert, 2024, p. 112). Escrita e fotografia se infiltraram mutuamente na hora de mitigar o sofrimento

causado pela Aids. Juntas, representam alguns desdobramentos clínicos da arte.

A morte em branco

*Acontece que uma face
alta noite vem juntar-se
à minha face. Magia:
ela penetra em meus lábios,
em minha frente, em meus olhos;
e eu não sei se é a minha face
ou se é a face do meu sono
ou da morte. Ou quem diria?
— se de alguma criatura
composta apenas de face
incorpórea como o sono,
face de Leonora obscura
que penetra em minha sala
e do outro mundo me espia.
— Jorge de Lima em “Anunciação e encontro de Mira-Celi”.*

Que, num dos textos de *A Imagem Fantasma*, Hervé Guibert revele que possui medo de ser reconhecido menos pelo rosto que possui que pelo rosto que possuía anos antes, é um indício do sofrimento ao qual ele foi submetido nos anos finais do tratamento para a Aids — se levamos em conta, sem dúvida, as mudanças corporais às quais ele foi submetido tratamento após tratamento. Esse rosto remoto, inacessível, está selado numa fotografia que também é citada naquele livro. É o rosto da juventude que, uma vez capturado, pode ser reproduzido infinitamente, mas que Guibert teme com a passagem do tempo. Pois essa imagem pode ser tão amada e desejada quanto ele — eis a repulsa. O retrato se torna incontornável para Guibert, assim como outros exemplos que encapsulam rostos familiares:

os rostos dos meus pais, o rosto de T., o rosto de Y., o rosto de C., o rosto de M., o rosto de P., o rosto de F., até mesmo o rosto morto de B., eles estão em diferentes camadas de proximidade, e posso fazê-los passar de uma prateleira a outra, avançá-los ou recuá-los, pois de vez em quando faço faxina nessas prateleiras, e às vezes descarto alguns, ou melhor, eles se descartam, eles se deixam ir, cedem lugar, são meio que biodegradáveis. (Guibert, 2024, p. 127).

A coleção é indispensável para ornamentar a casa, pois tudo o que o autor-narrador de *Ao amigo que não me salvou a vida* repele é o espaço em branco ou a “morte em branco” — expressão que ele utiliza ao recuperar uma memória no texto homônimo de *A Imagem Fantasma*. No caso, uma experiência da juventude. A tarde durante a qual ele foi responsável por fotografar a mãe, que havia se preparado para posar para ele. Melhor dizendo, “a imagem de uma mulher em júbilo, imagem que ela jamais pôde ter, censurada por seu marido, uma imagem proibida” (Guibert, 2024, p. 16). Para os dois, um dia atípico.

Inexperiente, Hervé Guibert fez os ajustes incorretos na câmera analógica e, em vez de eternizar um instante de prazer duplo, capturou o branco. Tão-somente o branco:

eu não tinha encaixado o filme direito na câmera (nós não tínhamos? Eu não me lembro mais), ele se soltou dos pequenos dentes pretos que o seguravam e o faziam avançar, e assim fotografei no vazio. Em branco, o instante essencial, perdido, sacrificado. (Guibert, 2024, P. 17).

A morte em branco. Ou outra metáfora para uma imagem fantasma, em cujo negativo não há inscrições, exceto aquela cor que é, na verdade, a junção de todas as cores, por isso a ausência de cor. O branco, que passa a representar o negativo de um pesadelo para Guibert — o filho incapaz de eternizar o júbilo materno: “a revelação do filme sendo o acordar depois da sessão-sonho [...] sessão-pesadelo no lugar da sessão-sonho.” (Guibert, 2024, p. 17). Tão ruim quanto a imagem borrada

ou a imagem velada, a imagem fantasma, declara Guibert (2024). O que ele pode ignorar, e é importante contar com essa ignorância, é o fato de a imagem fotográfica sempre representar um fantasma, uma vez que é a captura de um tempo inacessível, cada vez mais remoto. A fotografia não só captura um fantasma, humano ou não, mas também é, ela mesma, o fantasma. O que se efetiva por meio dela é o “retorno do morto” (Barthes, 2018, p. 17). Expressão fantasmagórica que é estabelecida desde o sujeito que é selecionado como objeto da imagem fotográfica: o “*Spectrum*” — o alvo (Barthes, 2018).

Metáfora rasteira e vulgar em alguma medida, a imagem fantasma acompanha todo o desenrolar do livro de mesmo nome, como se nela residisse uma representação do inconsciente óptico. Ou seja, daquilo que pode estar em vias de aparecimento, logo abaixo da superfície, não manifesto. Eis o que se torna a escrita de Guibert. Uma escrita em negativo: “ela só fala de imagens fantasmas, de imagens que não saíram, ou então de imagens latentes, de imagens íntimas ao ponto de serem invisíveis.” (Guibert, 2024, p. 110). O negativo das experiências. O avesso dos fatos.

Assim, ao menos, é possível traçar mais um paralelo. Pois a ideia de negativo, de escrita em negativo, está dada para Marguerite Yourcenar, autora que não representa um par para Guibert, exceto pela exposição de um ponto de vista no posfácio da novela “Ana, Soror...”. Yourcenar não transforma a vida em matéria-prima, não diretamente. Mas confessa: “Não nego [...] que se possam apresentar à imaginação do romancista situações fictícias que sejam de algum modo o negativo das situações reais” (Yourcenar, 1983, p. 261). De modos distintos, eles chegam a um consenso. De que a escrita, sempre que possível, leva à formulação de algo que não é verificável na realidade imediata, de algo invisível, impossível de vincular à vida do sujeito empírico, por mais que haja a intenção de transferir a experiência para uma página — isso é ficção. Dois autores cujas obras não dialogam de modo imediato, Guibert e Yourcenar, possuem uma linha de contato. É essa imagem óptica. Mais uma vez, expressão negativa.

Referências

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães, 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, Roland. “O desejo de escrever”. In: BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: a obra como vontade**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: BLANCHOT, Maurice. **O livro porvir**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. “A Escrita de Si”. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GUIBERT, Hervé. **A Imagem Fantasma**. Tradução de Lucas Eskinazi e Nina Guedes. São Paulo: Editora 34, 2024.

GUIBERT, Hervé. **Ao amigo que não me salvou a vida**. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Todavia, 2023.

MONTAIGNE, Michel de. “Que filosofar é aprender a morrer”. In: **Os ensaios: uma seleção**. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora / Aids e suas metáforas**. Tradução de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. “Hagiografias”. **Inimigo Rumor - Revista de Poesia**, São Paulo, n. 20, p. 29-65, 2008.

YOURCENAR, Marguerite. “Posfácios”. In: YOURCENAR, Marguerite. **Como a água que corre: Ana, soror..., Um homem obscuro, Uma bela matinê**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.



III PARTE

Confluências entre Direito e Literatura

A literatura de Ailton Krenak e o direito à respiração

Igor Rodrigues Santos¹
Míriam Coutinho de Faria Alves²

O presente trabalho é voltado para o desenvolvimento de um estudo jusliterário da respiração enquanto direito, tomando como pano de fundo a literatura do escritor indígena Ailton Krenak. Para tanto, será dispensada uma metodologia que se debruça sobre a literatura indígena contemporânea e a alia às concepções de Direito e Literatura, sobretudo à interseção do Direito através da Literatura.

Nesse processo, as peculiaridades da literatura indígena serão reveladas, destacando-se a presença da alteridade como elementos indispensável para a compreensão do outro. A partir disso, será possível recorrer à concepção de Ailton Krenak sobre direitos e ao valor da juridicidade como elemento informador da norma jurídica para reconhecer a essência da respiração enquanto um direito.

Ademais, este trabalho reclamará o recurso à noção de confluência como forma de conferir vez, voz e respeito ao conhecimento ancestral indígena como um todo, e ao de Ailton Krenak de maneira especial, identificando nos textos desse autor reflexões sobre a vida cotidiana que reforçam a ideia de fundamentalidade da respiração.

Tudo isso como produto de um levantamento bibliográfico preocupado em demonstrar como o direito à respiração pode ser compreendido através da literatura de Ailton Krenak.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Sergipe – PRODIR/UFS. Advogado. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5457-2040>. E-mail: igor.rdrs@gmail.com

² Doutora em Direito. Professora Adjunta do Departamento de Direito da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Pesquisadora-Líder do Grupo de Pesquisa Direito, Arte e Literatura CNPq/UFS. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1701-3652>. E-mail: fariaalvesmiriam@gmail.com.

Abordagem teórica: o direito através da literatura indígena

No encontro de saberes, o ponto de contato entre o Direito e a Literatura é a linguagem. A partir dela, o cruzamento daqueles dois campos do conhecimento revelará a preocupação de ambos com a compreensão da natureza humana (Silva, 2008), ao passo que essa interação também proporcionará uma riquíssima troca de fundamentos, conceitos e outros elementos essenciais para a construção do pensamento e para a promoção de reflexões.

De forma didática, o professor José Calvo González (2007) ensina que são várias as interseções entre Direito e Literatura, cada uma delas articulada por termos que estabelecem uma ponte entre os dois elementos – o jurídico e o literário – e podem exprimir a ideia de lugar (em), de pertencimento (de), circunstância (com) ou comparação (como). Todas essas interseções são fundamentais para entender o que Lênio Luiz Streck e Rafael Tomaz de Oliveira (2013) chamam de “realismo literário no Direito”, ou seja, a representação narrativa de fenômenos complexos da realidade, com todas as suas nuances e características. Esse realismo denota a necessidade de a literatura jurídica não se expressar por meio de uma “fotografia maquiada”, mas que, “no desafio de levar as coisas à fala, explicitando aquilo que foi compreendido, [...] se possa reconhecer o negativo dessa fotografia e que, através dele, seja possível trazer à superfície as mazelas da sociedade” (Streck; Oliveira, 2013, p. 166).

Aliás, essa interação entre o Direito e a Literatura também possibilita o conhecimento do outro, porque a alteridade que costuma permeiar a literatura em geral – e que é uma presença pulsante na literatura indígena, como se verá ao longo deste texto – é revelada como uma maneira de escapar daquilo que André Karam Trindade (2017) chama de “entorpecimento da emoção”, que tende a tornar a pessoa alheia à desumanidade e ao diálogo. Nesse sentido, segundo o referido autor, a literatura proporcionará a participação na vida do outro, retratada nas histórias narradas, sendo que esse contato seguro com acontecimentos

e personagens permitirá que o leitor possa refletir sobre várias questões no plano da realidade, principalmente acerca daquelas sobre as quais pôde se debruçar nos textos lidos. Essa será outra forma de enxergar e compreender o mundo, a natureza humana e a relação entre o Direito e a Literatura – o Direito, agora, através da Literatura.

No caso específico da literatura indígena, Márcia Wayna Kambeba (2020) aponta a necessidade de reconhecer o caráter sagrado da palavra, pois “por ela ensinamentos são repassados e a cultura segue o fluxo sereno e calmo do rio” (Kambeba, 2020, p. 90). Nessa analogia com as águas dos rios, brota na literatura indígena a confluência, palavra semeada pelo pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015; 2023), o Nêgo Bispo, para nomear o que orienta as relações de convivência, que move o compartilhamento, o reconhecimento e o respeito e que ensina que a união aumenta, amplia e fortalece, pois “um rio não deixa de ser rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios” (Santos, 2023, p. 15).

Por meio da confluência de saberes, os povos indígenas mantêm vivos os seus conhecimentos, as suas histórias, as suas identidades. Kambeba (2020) explica que é como se a vida do indígena fosse direcionada pelas águas, que, repassando a sabedoria ancestral, flui com a literatura que exprime a territorialidade de quem vivencia os ensinamentos da natureza. Nesse ritmo,

a literatura indígena nasce para fortalecer essa escrita autoral feita com o olhar de quem está vivendo ou vivenciou situações do cotidiano e tem memória desse tempo e lugar. Queremos que essa escrita originária venha fortalecer na humanidade o sentimento de humildade e amor, de partilha e ação, num mundo onde reina o egocentrismo, individualismo, desigualdade e falta o pão (Kambeba, 2020, p. 97).

Para o jurista leitor, a importância de conhecer essas dinâmicas a partir das quais as culturas indígenas são construídas – principalmente

a linguagem e os símbolos impressos nas narrativas dos povos originários, em suas particularidades e multiplicidades – vai além da simples curiosidade e da busca pela compreensão da natureza humana. O contato com a literatura indígena não o tornará mais sensível ou uma pessoa melhor, tampouco incutirá nele sentimentos e atitudes elevados ou posicionamentos políticos ou ideológicos. O que ela proporciona – como também o faria outras expressões literárias, no compasso das reflexões de Joana de Aguiar e Silva (2008) – é a capacidade de compreensão da diferença do outro, haja vista que

a literatura possibilita-nos um acesso, indirecto, mediato e certamente fragmentado, a muita dessa vida que de outra forma não cabe na nossa. Talvez nos faça repensar as nossas próprias convicções, não necessariamente para as repudiarmos, mas porventura até para as reforçarmos. O que se espera que saia enriquecido desse processo é a nossa capacidade de compreensão, de aceitação do que nos é diferente; é o nosso conhecimento das infinitas potencialidades da natureza humana, que se reflectirá no nosso conhecimento de nós mesmos (Silva, 2008 p. 58).

Com efeito, ao se permitir ser guiado pelo ritmo da narrativa indígena, o jurista deverá navegar pela confluência dos saberes ancestrais dos povos originários, cujas vicissitudes foram moldadas, como lembra a escritora indígena potiguara Graça Graúna (2013), pela dinâmica entre o fazer coletivo e o fazer individual dos textos, dinâmica esta que relaciona a escrita à oralidade e vice versa. Aliás, Daniel Munduruku (2018, p. 83) destaca que “a escrita indígena é a afirmação da oralidade”, sendo que “pensar a literatura indígena é pensar no movimento da memória para apreender as possibilidades de mover-se num tempo que a nega e que nega os povos que a afirmam” (Munduruku, 2018, p. 83).

A literatura indígena, como esclarece Graça Graúna (2013), deve ser considerada, então, como uma literatura de sobrevivência apresentada em textos de alteridade. Neles, a auto-história será o recurso por meio do

qual os povos indígenas podem se expressar de diferentes formas para tratar de diferenças culturais, dando protagonismo e voz a seus personagens e, por conseguinte, à sua indianidade, ao passo que se conectam aos seus ancestralidade. A partir desse processo, “ouvir/intuir a voz do outro é reconhecer-se no processo identidade/alteridade [...]. Essa cosmovisão põe em relevo a ancestralidade – uma linha de força que se estende contra o estático, a indiferença e a repressão” (Graúna, 2013, p. 70).

Por meio das marcas de reafirmação da identidade e de registro da memória ancestral, pode-se considerar que a abordagem jusliterária da escrita indígena evidenciará que “as narrativas literárias atuam na abertura de perspectivas, visões emancipatórias do leitor de modo que a jusliteratura age como forma de engajamento social e crítico do direito” (Alves; Santos, C.; Santos, M., 2023, p. 121).

Entretanto, a própria reafirmação da identidade indígena encontra obstáculos, pois quando a voz dos povos indígenas é reproduzida por escritores também indígenas, a literatura que surge dali é posta à margem, da mesma forma que os próprios povos indígenas ainda são marginalizados. Esse processo de exclusão e apagamento é mascarado, conforme aponta Graça Graúna (2013), por falsas polêmicas doutrinárias advindas do preconceito literário, que busca eclipsar o reconhecimento dos textos indígenas, ao mesmo tempo em que desconsideram toda a sua força pulsante. Dessa maneira, a literatura indígena é rotulada como uma “subliteratura”; porém, a despeito disso, a confluência de narrativas daqueles povos resiste àquela classificação pejorativa e insiste no compartilhamento do diálogo multiétnico e à opressão linguística e cultural enquanto contam sobre sua diáspora (Graúna, 2013).

Nesse sentido, é possível constatar que a aliança entre o Direito e a Literatura – sobretudo a indígena, ora tratada – desempenham uma função social comum, a qual, no ensinamento de Calvo González (2007), desenvolve-se recorrendo ao fundamento do mito (*myths*). De acordo com o professor, enquanto “a instituição jurídica outorga sentido reordenando o conflito social, a literatura socializa mediante a ficção de

uma ‘promessa de sentido’ ante à perplexidade da experiência” (Calvo González, 2007, p. 312, tradução nossa)³. Em função disso, o Direito apropria-se, como exposto outrora, do literário e passa a compartilhar com ele uma “mesma poética”.

De fato, essa poética, que palpita na literatura indígena, como pode ser visto, por exemplo, em textos de Ailton Krenak (2022), ainda causa estranhamento ao outro, ao não-indígena, como sublinha a escritora Graça Graúna (2013). Consciente disso, Márcia Kambeba (2020) ressalta que é preciso desmistificar ideias arraigadas na sociedade como as que imaginam os povos indígenas como selvagens e preguiçosos ou que os colocam posição de necessidade de ser tutelados. Esses pensamentos distorcidos, que refletem o preconceito de séculos, tolhem o indígena de sua humanidade e dignidade. Por esse motivo a literatura indígena é um lugar de resistência e sobrevivência, tamanho o desafio de enfrentar as várias hostilidades ainda presentes na sociedade.

A interseção entre o Direito e a Literatura, assim, deverá atentar às complexidades das questões sociais, como as enfrentadas pelos indígenas, e levar em consideração que, atualmente, é inevitável tratar de assuntos voltados à compreensão da natureza, do pensamento e do comportamento humanos sem uma abordagem interdisciplinar. Desse modo, não é exagero supor, como o fez Calvo González (2007), que o encontro do Direito com a Literatura representa uma ruptura epistemológica e uma profunda (e necessária) “realfabetização” jurídica.

Análise do texto literário: Ailton Krenak e a essencialidade da respiração

Por meio dos “textos de alteridade” que compreendem a literatura indígena (Graúna, 2013), é possível desenvolver estudos jusliterários

³ “la institución jurídica otorga sentido reordenando el conflicto social, la literaria socializa mediante la ficción una «promesa de sentido» frente al desconcierto de la experiencia” (Calvo González, 2007, p. 312).

ricos em elementos fundamentais para a compreensão do outro. Um exemplo disso foi a reflexão de Ailton Krenak em “Alianças Afetivas” (2022), na qual ele propõe uma alternativa às alianças políticas que dispensa a necessidade de convergência para a igualdade – tomada, aqui, com o sentido de homogeneização. Nas alianças afetivas, reivindica-se o respeito à diversidade, pressupondo “afetos entre mundos não iguais” e o reconhecimento de “uma intrínseca alteridade em cada pessoa, em cada ser, [algo que] introduz uma desigualdade radical diante da qual a gente se obriga a uma pausa antes de entrar: tem que tirar as sandálias, não se pode entrar calçado” (Krenak, 2022, p. 82).

A poética sobre a qual Ailton Krenak convida seu leitor/ouvinte a refletir tem na alteridade o objetivo das relações sociais, especialmente porque é a partir dessas relações, ao lado de outras situações do mundo vivido, que se experencia a “fricção com a vida”, ou seja, a experiência daquilo que se opõe à mera formatação de alguém e que significa a “possibilidade de proporcionar experiências que formem pessoas capazes de realizar tudo o que for necessário na vida [...] Porque tudo isso é integrado, são experiências fundamentais para se perceber como sujeito coletivo” (Krenak, 2022, p. 116).

Por certo, essa noção de alteridade que atravessa a literatura indígena e informa o jurídico apreendido através da Literatura pode ser considerada como um elemento essencial para entender o direito na perspectiva daquele escritor indígena, para quem direitos “não são uma coisa preexistente, nascem da disposição de uma comunidade em antecipar o entendimento de que algo deveria ser considerado um direito, mas ainda não é” (Krenak, 2022, p. 76). Esse pensamento de Krenak fornece uma base interessante para uma análise da hermenêutica fenomenológica.

Partindo da premissa segundo a qual a essência do direito tem por foco a juridicidade enquanto valor, aquela definição de direitos concebida por Krenak (2022) dialoga com o pensamento de Guimarães (2011), para quem

os fatos são jurídicos porque neles é intuído o seu caráter jurídico na apreensão das suas essências como estruturas ideais significativas nas relações intersubjetivas conectadas com a juridicidade. [...] Embora hipotética, só a norma torna efetiva a juridicidade no âmbito das relações jurídicas, ou seja, a juridicidade antecede os fatos, e não o contrário, conforme ordinariamente é entendida. Ela é uma idealidade (essência) percebida no plano do espírito como função coordenadora da vida do Direito. Sua referência não é simplesmente o Direito, mas o ideal de justiça concebida como uma estrutura de valores autônomos perceptíveis pela intuição emocional que, trazidos ao campo da juridicidade, serão recebidos como sustentáculos do justo (Guimarães, 2011, p. 29).

Em se tratando da respiração, encará-la como direito implica perceber nela a irradiação da juridicidade para, então, enxergar seu caráter essencial para a vida, como o fez Achille Mbembe (2020):

o direito universal à respiração não é quantificável. Não é apropriável. É um direito relativo à universalidade, não apenas de cada membro da espécie humana, mas do vivo na sua totalidade. É preciso então compreendê-lo como um direito fundamental à existência. Enquanto tal, não pode ser confiscado e, por isso, escapa a toda a soberania, uma vez que recapitula o princípio soberano em si. Ele é, além do mais, um direito originário de habitação da Terra, um direito próprio da comunidade universal dos habitantes da Terra, humanos e não-humanos” (Mbembe, 2020, p. 18).

Com efeito, ao retomar o entendimento segundo o qual a literatura indígena é atravessada pela ideia de alteridade, essa ideia, que, como visto, também está presente na literatura de Ailton Krenak, pode ser associada à respiração representada como um direito. Nesse sentido, a respiração deixará de ser interpretada como um ato individual e passará a ter um relevo coletivo ou compartilhado. Logo, respiração será “respirar com o outro”.

Aqui, é essencial reconhecer o valor da fundamentalidade da respiração, sobretudo ao se encarar sua essencialidade para a vida, cujos fluxos cotidianos que a embasam costumam ser desprezados pelas pessoas, como reflete Krenak (2020c). Para ele, as pessoas deixaram de meditar sobre a origem do que as sustentam, em todos os aspectos. Ponderações a respeito disso apenas seriam consideradas em situações de crise, quando as fontes de suprimento que mantêm a vida são descontinuadas e os atingidos, agora novamente conscientes de estarem vivos, pensam em mudar de vida. Ligados no piloto automático, os seres humanos, segundo Krenak (2020c), estão alienados de que estão vivos e, por conta disso, estão no mundo irresponsavelmente. Eles “não sabem que respiram, não têm consciência de que respiram — na verdade, eles acham que quem respira é uma outra pessoa, eles só estão vivendo. Tem um clone deles que respira para eles viverem. Não têm consciência de respirar” (Krenak, 2020c, p. 41).

Vivendo de forma mecânica e automática, as pessoas perdem a capacidade de ser o que Ailton Krenak (2020c) nomeia de “radicalmente vivos”. Há, nota Krenak (2020c), uma suposta demanda de atribuir à vida alguma utilidade. Entretanto, a “a vida é fruição. A vida é uma dança. Só que ela é uma dança cósmica. E queremos reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária” (Krenak, 2020c, p. 51-52). O ser humano está na Terra para fruir e experimentar a vida, não negociar a própria sobrevivência enquanto devora o planeta, como explica Krenak (2020c). Para ele, “viver a experiência de fruir mesmo na vida deveria ser a maravilha da existência [...] Nós estamos aqui para fruir a vida, experimentar a vida. E quanto mais consciência despertarmos sobre a vida, mais a experimentamos.” (Krenak, 2020c, p. 52-54).

Sobre a consciência de estar vivo, Krenak (2020c) diz que ela “deveria nos atravessar de uma maneira em que a vida não fosse alguma coisa fora de nós, em que a pessoa sentisse de verdade: a vida está em mim, não fora!” (Krenak, 2020c, p. 21). O escritor indígena critica a automaticidade com a qual as pessoas vêm levando a vida e as convoca a

ser corajosas para viverem em toda a beleza e complexidade da vida. O comportamento cotidiano e mecânico retiram o valor da vida, porque as pessoas, mesmo vivendo, não percebem que estão vivas. Isso é o que Krenak (2020c) fala ao destacar que as pessoas somente tomam ciência de que vivem diante da ameaça às suas vidas. De modo semelhante, é comum que a respiração apenas seja percebida quando alguém lembra que está respirando, situação que é subitamente recordada ante a colocação de algum obstáculo para respirar.

Embora trate de questões comuns ao dia a dia de qualquer pessoa, mesmo das que ignoram grande parte daquilo que se desenvolve ao redor da vida, não se deve desprezar o fato de a literatura produzida por Ailton Krenak, enquanto autor indígena, o coloca invariavelmente na condição de narrador descentrado, ou, nas palavras de Rosivânia dos Santos, daquele “que conta uma história situado em espaços à margem do centro e se contrapõe a qualquer tipo de exclusão, inclusive a monocultura de ideias” (Santos, 2023, p. 146-147).

A monocultura não é encontrada apenas no âmbito das ideias. Tecendo uma narrativa sobre os períodos difíceis experimentados em 2020, o ano do início da pandemia de Covid-19, Ailton Krenak (2020a) destaca um período de crise que põe a condição de estar vivo e, por conseguinte, de respirar, em evidência. Naquele período, o autor indígena diz que as pessoas sentiram uma espécie de “esmagamento” no corpo. Ele diz que mesmo quem não prestava muita atenção ao próprio corpo pôde sofrer com aquela sensação. E a explicação para essa condição de sofrimento decorreu de um “estado de suspensão”, que rompeu com a rotina cotidiana identificada como um tipo de monocultura interior e causou adoecimento.

Ailton Krenak (2020b) conta que as pessoas estão acostumadas com a ideia de que integram uma humanidade e que poderiam ficar alheios à Terra, achando que esse organismo no qual são parte integrantes seria algo completamente diferente daquilo que elas são. Ao falar sobre isso, Krenak (2020b) ressalta que o vírus causador da Covid-19

demonstrou que a humanidade não é o centro de tudo, que apenas os humanos, que precisam reconhecer que não são o “sal da terra”, são vítimas fatais daquela doença. Esse choque de realidade imposto pela pandemia provocou no ser humano, segundo o pensador indígena, a angústia de cogitar um amanhã no qual ele simplesmente não exista.

Nessa angústia de ter a respiração interrompida por um vírus, a humanidade se rende ao que Krenak (2020a) classificou como “uma experiência totalmente rendida ao sentido de estar vivo, sem garantia nenhuma” (Krenak, 2020a, p. 7). Em resposta a isso, ele sugere ao leitor/ouvinte a colocar paraquedas coloridos e experienciar uma queda da qual, apesar ou em virtude do caráter figurado, não é preciso fugir, porque se aterrissará na maravilhosa experiência de se conectar com o sentido da vida em tudo e assumir a ideia de “viver com nada”.

Da mesma forma que a humanidade pensa ser algo separado da Terra que habita, acredita também que o mundo é o planeta onde exercem suas drásticas intervenções. Contudo, Krenak (2020a) adverte que os dois não são sinônimos. O primeiro é um emaranhado de ideias que instituem a humanidade. Enquanto que o planeta é a Gaia, um organismo vivo que criou e mantém a humanidade e todos os outros seres que nele habitam e que em algum momento responderá às hostilidades do ser humano faminto por recursos e consumo da mesma forma como as pessoas combatem o vírus que as asfixia. Por isso,

o planeta está nos dizendo: “Vocês piraram, se esqueceram quem são e agora estão perdidos achando que conquistaram algo com os brinquedos de vocês”. Pois a verdade é que tudo que a técnica nos deu foram brinquedos. [...] Só que a Terra é um organismo muito maior que nós, muito mais sábio e poderoso, e nós, seu brinquedo mais inútil. A Terra pode nos desligar tirando nosso ar, não precisa nem fazer barulho (Krenak, 2020b, p.)

Portanto, os domínios da vida experimentada em seus múltiplos aspectos, e sem agredir a Terra que sustenta os humanos e todos os demais seres que nela habitam, são o que inspiram, a partir da literatura

de Ailton Krenak, o ideal de ter a coragem de ser radicalmente vivos, reivindicando a consciência de que há vida nas pessoas, pois respiram.

Considerações finais

A riqueza do pensamento de Ailton Krenak é inegável e deve ser valorizada, como também deve ser reconhecida a importância da literatura indígena, cuja existência e resistência se contrapõem à ideia de assimilação pela cultura dominante, como aponta Graça Graúna (2013).

Na riqueza dos saberes tradicionais indígenas, as narrativas, segundo Santos (2023), retratam vozes comumente silenciadas e ignoradas, mas que reivindicam ser ouvidas e vistas, ao passo que convidam o leitor a pensar o Brasil a adotar outras perspectivas. É uma proposta literária “que rompe com os paradigmas hegemônicos, [...] com a intenção de elaborar a história mediante as perspectivas das minorias e dos excluídos, partindo de espaços de enunciação distintos [...] do que estão estabelecidos pelas instituições de controle” (Santos, 2023, p. 149).

A partir dessa proposta literária é que se apreendeu a poética de Ailton Krenak sobre a vida ignorada pela automaticidade da rotina, mas que deve pulsar com a coragem de viver numa dança cósmica cuja coreografia é desenhada no solo da Terra, que provê a humanidade e que, mesmo corroída pelo consumo, assegura o direito universal à respiração.

Essa visão maravilhosa da vida permite enxergar a fundamentalidade do ato de respirar através de uma literatura de bases ancestrais, revelando que

o que verdadeiramente deverá interessar ao cultor dos estudos lusoliterários é a riqueza humana da obra literária, ou seja, são os retratos psicológicos, éticos e sociais que a mesma obra trace de personagens, de situações e de acontecimentos, que poderão ou não estar, cada um deles, directamente comprometidos com a esfera jurídica. Porque a matéria prima do direito é a própria vida,

são as relações humanas, sociais e profissionais que os sujeitos vão estabelecendo uns com os outros. A compreensão mais profunda da natureza humana, o conhecimento dos possíveis, prováveis ou improváveis comportamentos do homem ou da mulher perante circunstâncias tão diversas como aquelas com que a vida constantemente nos desafia, são potenciados pela exposição aos textos literários” (Silva, 2008, p. 56-57).

Assim, com a consciência para ser radicalmente vivos, compreende-se, com Ailton Krenak, que o fundamento da respiração é a essência que comunga com o direito que a protege.

Referências

ALVES, Míriam Coutinho de Faria; SANTOS, Carlos Alberto Ferreira dos; SANTOS, Márcio dos. Os estudos jusliterários e a humanização do direito. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE**, v. 39, n. 1, p. 113–125, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v39p113>. Acesso em: 8 maio. 2024.

CALVO GONZÁLEZ, José. Derecho y literatura: intersecciones instrumental, estructural e institucional. **Anuário de filosofia del derecho**, Madrid, t. XXIV, n. 24, p. 307-332, 2007. Disponível em: <https://revistas.mjusticia.gob.es/index.php/AFD/article/view/2144>. Acesso em 21 maio 2024.

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra: escrita de resistência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre: Fi, 2020. Livro digital.

KRENAK, Ailton. **A vida é selvagem**. Biosfera: Dantes, 2020a.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. Pesquisa e organização de Rita Carelli. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização de Rita Carelli. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

KRENAK, Ailton. **Radicalmente vivos**. [s. l.]: o lugar, 2020c. Livro digital.

GRAÛNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

GUIMARÃES, Aquiles Cortes. Para uma teoria fenomenológica do direito II. **Cadernos da Escola da Magistratura Regional Federal da 2ª Região**: fenomenologia e direito, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 27-37, out. 2010/mar. 2011. Disponível em: <https://emarf.trf2.jus.br/site/documentos/revistafilosofia06.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

MBEMBE, Achille. O direito universal à respiração. **Apocalypse neoliberal**: visões anticapitalistas sobre os impactos da crise e as hipóteses revolucionárias deflagradas pela pandemia do coronavírus. [S. l.], p. 16-18, abr. 2020. Disponível em: https://autonomialiteraria.com.br/wp-content/uploads/2020/06/APOCALYPSE_Caue-1.pdf. Acesso em 03 maio 2024.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura – o reencontro da memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Fi, 2018. Livro digital.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu; PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília, INCT; UnB, 2015.

SANTOS, Rosivânia dos. O narrador da literatura indígena brasileira. In: GOMES, Carlos Magno (org.). **O narrador descentrado e a voz dos silenciados**. 1. ed. Aracaju: Criação, 2023. Livro digital.

SILVA, Joana Maria Madeira de Aguiar e. **Para uma teoria hermenêutica da justiça**: repercussões jusliterárias no eixo problemático das fontes e da interpretação jurídicas. 2008. 412p. Tese (doutorado em metodologia jurídica) – Escola de Direito, Universidade do Minho, Braga, 2008.

STRECK, Lenio Luiz; OLIVEIRA, Rafael Tomaz de. A “secura”, a “ira” e as condições para que os fenômenos possam vier à fala: aportes literários para pensar o estado, a economia e a autonomia do direito em tempos de crise. In: TRINDADE, André Karam (org.). **Direito e literatura**: da realidade da ficção à ficção da realidade. São Paulo: Atlas, 2013. Livro digital.

TRINDADE, André Karam. Direito, literatura e emancipação: um ensaio sobre o poder das narrativas. **Revista Jurídica**, [S.l.], v. 3, n. 44, p. 86-116, fev. 2017. Disponível em: <https://revista.unicuritiba.edu.br/index.php/RevJur/article/view/1739/1133>. Acesso em: 08 maio 2024.

Pena e punição em *Na Colônia Penal* de Franz Kafka

Lidiany Caixeta de Lima¹
Maria Ivonete Santos Silva²

Franz Kafka (1883-1924), importante autor do realismo fantástico alemão, desnudou diferentes paradoxos sociais em suas narrativas, grafando seu nome na literatura universal. Sua produção literária se destaca pela concisão e pelas situações inusitadas em que seus personagens são colocados. Desse modo, a justificativa para a escolha deste escritor não é outra senão a interpelação provocada pelos textos e pelo modo de narrar do autor, mediante suas produções literárias. Nessa perspectiva, destaco o pensamento de Adorno, ao ratificar o fascínio que a narrativa kafkiana faz irromper. Para o estudioso:

Em nenhuma obra de Kafka, a aura da ideia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos (Adorno, 1998, p. 240).

Mediante a figuração de acontecimentos considerados como inusitados ou “absurdos”, Kafka reconstrói situações passíveis de realidade, ocasionando a sensação de estranhamento em seu leitor. Tal fato viabiliza um olhar acurado na busca de debater as produções de sentido encontradas entre a literalidade do dizer e o fascínio que as imagens kafkianas provocam. Nesse sentido, se os escritos de Kafka ocasionam

¹ Doutoranda do PPGELIT/UFU. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7996-1263>. E-mail: lidianycaixeta@ufu.br.

² Professora Titular e pesquisadora do PPGELIT/UFU. E-mail: missilva@ufu.br

um desafio a partir da literalidade, suas obras viabilizam também um sem par de leituras e interpretações que provocam a experimentação estética do leitor. A partir dos encontros e desencontros entre os discursos literário e jurídico, este trabalho entrou no universo kafkiano não como o camponês da parábola Diante da lei, que, fascinado com a porta, bestificado com ela ou obediente ao porteiro, adianta sempre a sua entrada à lei, transformando a espera em um sempre devir.

Nesse sentido, o presente trabalho de análise tomou como *corpus* o conto Na Colônia Penal, de Franz Kafka, vislumbrando demonstrar a intrínseca relação entre a narrativa literária e a jurídica. Logo, esse caminho de leitura considerou a necessidade do envolvimento do leitor pelo impacto e pela sensibilidade afetiva/emocional com o tema abordado no conto. Portanto, os procedimentos de análise aqui elaborados consideraram as articulações entre o discurso literário e o jurídico presentes em Na Colônia Penal, a fim de problematizar conceitos, tal como o de verdade, o de corpo criminoso e o de pena (punição). Para este trabalho de análise literária, utilizo a tradução brasileira de Modesto Carone do texto Na Colônia Penal, constante do livro *Essencial: Franz Kafka*, da editora Companhia das Letras, sendo 2011 o ano da edição.

A engrenagem do conto Na Colônia Penal

A narrativa de Na Colônia Penal transcorre em terceira pessoa, mediante um narrador insciente e as referências espaciais vagas remetem o leitor a um país distante, onde existe uma Colônia Penal. Para lá viajou um explorador que, por sua vez, é um observador internacional, com o objetivo de conhecer o *aparelho* e, por conseguinte, as formas de punição aplicadas na Colônia. O *explorador* foi conduzido por um oficial do Estado, responsável por lhe apresentar o referido objeto, mote da narrativa – uma engrenagem capaz de inscrever uma sentença, indicando o crime cometido e a punição no corpo do *condenado*.

Esse processo dura um total de doze horas. Nas seis primeiras, o condenado tem a sentença inscrita na carne e, continuando o suplício, ao final, o réu é vitimado com a pena de morte. Desse modo, toda violência perpetrada pelo instrumento de tortura é narrada no conto:

[...] vai escrevendo cada vez mais fundo durante as doze horas. Nas seis primeiras o *condenado* vive praticamente como antes, apenas sofre dores. Depois de duas horas é retirado o tampão de feltro, pois o homem já não tem mais força para fritar. Aqui nesta tigela aquecida por eletricidade, na cabeceira da cama, é colocada papa de arroz quente, da qual, se tiver vontade, o homem pode comer o que consegue apanhar com a língua. Nenhum deles perde a oportunidade. Eu pelo menos não conheço nenhum, e minha experiência é grande. Só na sexta hora ele perde o prazer de comer. Nesse momento, em geral eu me ajoelho aqui e observo o fenômeno. Raramente o homem engole o último bocado, apenas o revolve na boca e o cospe no fosso. Preciso então me agachar, senão escorre no meu rosto (Kafka, 2011, p. 28).

Não é gratuita a narração detalhada de como funcionam as execuções pelo *aparelho* e o tratamento dado aos condenados submetidos à máquina diabólica. Assim, a tensão narrativa é mantida a cada detalhe e o leitor pode configurar as expectativas do *condenado* na execução de sua sentença. Com efeito, esse paulatino processo de violência contra os prisioneiros torna visível a relação sádica e, de certa maneira, espetacular que o *oficial* possui com a morte. Imprimir dor e sofrimento e admirar o processo lhe propiciavam contentamento, aspecto passível de ser notado a partir da maneira pela qual ele observava como os condenados se valiam do alimento.

O estrangeiro acompanha o julgamento de um sentinela que havia dormido em serviço, quando fazia a guarda de um superior hierárquico. Ao guarda *condenado* foram imputados os crimes de desobediência e de insubordinação. A partir disso, foi-lhe imposta a pena de tortura, seguida da sumária execução no referido *aparelho*. Nesse espaço punitivo

apresentado pelo narrador do conto, o acusado não tem conhecimento de seu crime, tampouco de sua condenação ou sua pena. Nessa direção, o sentinela foi levado à presença do *oficial* por seu superior e dali ao *aparelho*, sem a oportunidade de apresentar outra versão para os fatos ou defesa. Essa forma de conduzir a sentença, também encaminha o leitor aos ares do sadismo presente no local, uma vez que o *condenado*, por desconhecer a própria situação, não exercia qualquer força contrária ao evento.

Como se pode notar, o *aparelho* é a figura central do conto, ocupando a posição de protagonista, enquanto os personagens propriamente ditos são qualificados a partir das relações que estabelecem com a máquina. Nessa perspectiva, os personagens não possuem nomes próprios, mas são caracterizados apenas pelas funções que desempenham: o *explorador*, o *oficial*, o *condenado* e o *soldado*, haja vista pouco importar ao sistema burocrático da Colônia Penal a singularidade de cada sujeito, nomes ou histórias.

Em vista disso, a caracterização dos personagens é representativa para o entendimento do enredo kafkiano. Para tanto, o *antigo comandante* é descrito como quem inventou o maquinário; o *explorador* só está na Colônia para conhecer a máquina; o *oficial* é o herdeiro do legado do *antigo comandante* e defensor do *aparelho* e das ideias do seu antigo superior, este chefe possui destaque como personagem, pois representa uma época em que o aparato foi a solução para a justiça da Colônia Penal; por fim, o *condenado* é aquele que passará por sofrimentos, suplícios e torturas no maquinário da justiça.

No decurso da narrativa, as identidades são construídas pela função e lugar ocupados pelos personagens como acontece em uma engrenagem de uma máquina, pois o sistema responsável pelo aprisionamento e tortura dos sujeitos é o que une *aparelho* e demais personagens. Nessa perspectiva, o nome da peça pouco importa, interessa apenas seu desempenho para o funcionamento do sistema punitivo. Ademais, para essa estruturação existente na Colônia Penal, a troca de algum

dispositivo, caso venha a atrapalhar a performance do equipamento.

Assim como em uma máquina, os personagens são como peças, razão pela qual não há sequer nomes próprios para os personagens, porque interessa apenas a função de cada uma, na sua relação com o sistema judicial adotado na Colônia Penal, que funciona como o sistema maquina. A respeito dos personagens de Na Colônia Penal, Ricardo Timm de Souza (2011) tece o seguinte comentário:

O mundo em que seus personagens se movem é de algum modo opaco, diz apenas o que diz a uma racionalidade incapaz de perceber o que se esconde nas profundidades. Já o *soldado* é impessoal, quase uma máquina também; ele é, apenas, a função que ocupa. Aqui, a opacidade é completa (Souza, 2011, p. 55).

O título do conto, Na Colônia Penal, é expresso por uma locução adverbial de lugar, demarcando a importância do elemento espacial na narrativa. Embora não haja uma localização exata de onde o enredo se passa, o lugar é descrito como distante, nos trópicos. Tal espaço presidiário onde ocorrem as execuções é caracterizada como desértico, possuidor de uma paisagem inóspita. Portanto, o fato de o autor não especificar, geograficamente, um lugar para que a Colônia Penal exista revela que tais acontecimentos, aparentemente absurdos, poderiam ocorrer em qualquer outro local destinado para esse fim.

O próprio nome, Colônia Penal, evoca a ideia de colonialismo, praticado pelos países europeus, que se caracteriza pela máxima exploração dos recursos naturais e humanos de territórios, a exemplo da América do Sul, demarcando uma defasagem no desenvolvimento econômico e um atraso cultural das colônias, sob uma perspectiva eurocêntrica. Pelo colonialismo, a relação que se estabelece entre metrópole e colônia é de mútua dependência econômica, cultural e política, em que a metrópole explora as reservas naturais das colônias e impõe um modelo cultural e político considerado superior ou avançado em relação aos territórios colonizados. No conto, o *explorador* observa com

o olhar do estrangeiro a Colônia Penal e qualifica os métodos punitivos do lugar como atrasados, os quais são, de alguma forma, herança do colonialismo.

Evidenciando o descaso do *atual comandante* pelo *aparelho*, o *oficial* tenta persuadir o *explorador*, de forma insistente, a respeito da justiça da máquina e de seus procedimentos, a fim de garantir a manutenção do modelo de punição pelo *aparelho*. Na busca dessa manipulação, o personagem argumenta:

[...] Fiquei feliz quando ouvi que o senhor deveria assistir sozinho à execução. Essa decisão do *comandante* pretendia me atingir, mas agora eu a revento em meu favor. Sem ser influenciado por falsas insinuações e olhares de desprezo — como não se poderia evitar no caso de uma participação mais ampla na execução — o senhor escutou minhas explicações, viu a máquina e agora está na iminência de assistir à execução. Certamente o seu julgamento já está firmado; se ainda houver pequenas dúvidas, elas serão eliminadas à vista da execução. E agora apresento ao senhor o seguinte pedido: ajude-me diante do *comandante!* (Kafka, 2011, p. 31).

Entretanto, o *explorador* não se convenceu pela legitimidade de aplicação da pena a um condenado a partir de uma máquina, sem ter havido a oportunidade de defesa para o acusado. Nesse momento, aconteceu uma “grande reviravolta” (Kafka, 2011, p. 34) no conto. Nas palavras do *oficial*: “— Portanto chegou a hora — disse por fim e de repente dirigiu ao *explorador* um olhar iluminado que continha alguma exortação, algum incitamento no sentido de participar” (Kafka, 2011, p. 33). O *condenado*, por sua vez, hesitou, em primeira instância, na crença do que lhe fora informado. No entanto, à medida que compreendeu a concretude dos dizeres do *oficial*, passou ao anseio por existir para além da situação vivenciada.

O *explorador* não tomou nenhuma atitude para impedir os planos

do *oficial*, pois este manteve-se até as últimas consequências coerente com as ideias do *antigo comandante*. É assim que o narrador insciente apresenta ao leitor as reflexões sobre o fato:

Se o procedimento judicial de que o *oficial* era adepto estava de fato tão próximo da supressão — possivelmente em consequência da intervenção do *explorador*, com a qual este por seu lado se sentia comprometido —, então o *oficial* estava agora agindo de um modo inteiramente correto; se estivesse no seu lugar não teria se conduzido de outra maneira (Kafka, 2011, p. 34).

Por conseguinte, o *condenado* foi solto pelo *oficial* e este, por seu turno, se prendeu ao *aparelho*, submetendo-se à seguinte sentença: “Seja justo” (Kafka, 2011, p. 33), de modo a manter viva a ideia que o *oficial* possuía de justiça. No entanto, o *condenado*, em sua resignação, bem como o *soldado*, sempre obediente às ordens, não compreenderam de imediato o que estava prestes a acontecer. A efetiva percepção dos personagens sobre o entendimento de justiça frente ao sentimento de culpa traspassado no conto advém da elaboração da imagem do *oficial* nu realizada pelo narrador do conto:

[...] Só quando o *oficial* ficou completamente nu eles prestaram atenção. Principalmente o *condenado* parecia assaltado pelo presentimento de uma grande reviravolta. O que tinha acontecido com ele agora acontecia com o *oficial*. Talvez isso chegasse às últimas consequências. Provavelmente o *explorador* estrangeiro tinha dado ordens nesse sentido. Era portanto uma vingança. Sem ter sofrido até o fim, seria vingado até o fim. Apareceu então no seu rosto um sorriso amplo e silencioso que não desapareceu mais (Kafka, 2011, p. 34).

Essa foi a última vez que o *aparelho* funcionou, de forma precária, rangendo as peças e se desfazendo, indicando a ruína do modo de punir da época do *antigo comandante* que idealizou o artefato. O *aparelho*

fez justiça ao *oficial*, permitindo sua morte juntamente com o fim do sistema em que acreditava, e também fez, de algum modo, justiça ao *condenado*, vingando-o, pois de carrasco o *oficial* passou a vitimado.

Em função do sucateamento da máquina, ao iniciar a execução do *oficial*, as peças começaram a cair do *aparelho*, provocando a transfixação da testa do personagem por um estilete de ferro. Nesse caso, não houve a agonia das horas de tortura a fio, mas o assassinato a sangue frio do defensor máximo da engrenagem e do método punitivo que ela representa. O *explorador* também não pôde ver a iluminação/redenção na tez do militar, aspecto que o *oficial* dizia entrever no semblante dos cadáveres, quando submetidos ao *aparelho*. Eis o momento em que o *explorador* analisa o semblante do cadáver do *oficial* no *aparelho*:

[...] viu quase contra a vontade o rosto do cadáver. Estava como tinha sido em vida; não se descobria nele nenhum sinal da prometida redenção; o que todos os outros haviam encontrado na máquina, o *oficial* não encontrou; os lábios se comprimiam com força, os olhos abertos tinham uma expressão de vida, o olhar era calmo e convicto, pela testa passava atravessada a ponta do grande estilete de ferro (Kafka, 2011, p. 34).

Como é possível notar no semblante do personagem, não existe arrependimento das atrocidades cometidas. Talvez, o *oficial* realizasse novamente todos os atos de tortura, se tivesse outra oportunidade. Depois da execução do *oficial*, o *explorador*, acompanhado pelo *condenado* e pelo *soldado*, foi até uma casa de chá na Colônia Penal, onde existia uma cripta. Nela foi enterrado o *antigo comandante* por seus soldados e seguidores, pois, segundo explicou o *soldado* ao *explorador*, o padre não permitiu que o corpo do *antigo comandante* fosse enterrado no cemitério. Antes do sumário assassinato do *oficial*, este tentou, por algumas vezes, na calada da noite, desenterrar o corpo do *antigo comandante*, sendo impedido pelos outros soldados, ação que evidencia a idolatria pelas atitudes coercitivas.

Na lápide escondida debaixo de uma mesa da casa de chá, lia-se uma inscrição com letras pequenas que deixava entrever uma profecia segundo a qual o *antigo comandante* retornaria e, evidentemente, os métodos punitivos do personagem. Portanto, o modelo considerado superado, na verdade, estava latente, apenas adormecido, ainda havendo pessoas defensoras desse processo repressor, entretanto, sem fazê-lo publicamente, conforme o fez por toda a vida o *oficial* que, inclusive, se submeteu ao maquinário.

No final da história, o *explorador* partiu rapidamente da Colônia Penal e, ainda que o *condenado* e o *soldado* tivessem a intenção de acompanhá-lo, o personagem não permitiu e viajou sozinho:

[...] Enquanto o *explorador* negociava com um barqueiro a travessia até o navio a vapor, os dois desceram a escada a toda pressa, sem dizer nada, pois não ousavam gritar. Mas quando chegaram embaixo, o *explorador* já estava no barco e o barqueiro acabava de soltá-lo da margem. Ainda teriam podido saltar dentro da embarcação, mas o *explorador* ergueu do fundo do barco uma pesada amarra, ameaçou-os com ela e desse modo impediu que eles saltassem (Kafka, 2011, p. 35).

O *explorador* parte da Colônia Penal, pois, como estrangeiro, está ali só de passagem e, afinal, não pertence à Colônia Penal. Diante dos fatos que presencia, a célere partida do *explorador* é indício de que sua permanência poderia talvez modificar sua opinião sobre o *aparelho* e os métodos do *antigo comandante*. O *condenado* e o *soldado* tentam seguir o *explorador*, mas a deserção deles na Colônia Penal não foi permitida, evidenciando que não é possível a esses dois personagens evadir à lógica punitiva da Colônia Penal.

O maquinário da (in)justiça na Colônia Penal

Como é possível notar, a narrativa de Kafka apresenta a injustiça a que estão submetidos os indivíduos da Colônia Penal, compreendida a partir do momento em que, tanto o narrador quanto o próprio leitor, tomam ciência de que uma máquina é utilizada para condenar, torturar e levar os réus à morte. Toda a injustiça do procedimento judicial realizado na Colônia Penal é feita com base no princípio de que a culpa é inquestionável, materializando a inscrição da sentença condenatória no corpo do *condenado* por meio de agulhas e estilete.

Na visão do *oficial*, a sentença é justa, pois ela é a expressão da verdade. Nos dizeres do personagem: “ — Nossa sentença não soa severa. O mandamento que o *condenado* infringiu é escrito no seu corpo com o rastelo. No corpo deste *condenado*, por exemplo — o *oficial* apontou para o homem —, será gravado: Honra o teu superior!” (Kafka, 2011, p. 26). Na concepção do *oficial*, independente dos atos realizados pelos sujeitos há sempre uma culpa e, portanto, a imposição de uma pena com a finalidade de reparar um delito, seja qual for o custo da correção.

De acordo com Souza (2011, p. 54), “Na Colônia Penal é o relato da obliteração de toda justiça devido à obsessão pela ‘justiça absoluta’, através da paralisia da linguagem que se expressa no dito ‘a culpa é sempre indubitável’, frase central do texto”. Desse modo, naquele país não há um sistema judicial que se importe em aplicar os princípios da lei, mas somente fazer valer a legalidade de punição como uma verdade inquestionável, beirando à vingança. Essa conduta esvazia o sentido da pena advinda de uma interpretação teleológica, que, de forma geral, objetiva prevenir o cometimento de novos delitos.

Essa injustiça se constitui a partir de um forte indício de que as ações e os procedimentos presentes nos atos de punição do conto Na Colônia Penal não obedecem aos princípios fundamentais de presunção de inocência e ampla defesa, os quais deveriam ser assegurados a todos os sujeitos. Sendo assim, a busca da verdade, presente no discurso

jurídico como possibilidade discursiva, instiga o leitor a rever conceitos e a colocar em xeque concepções tidas como inabaláveis, contribuindo, a meu ver, para a realização de reflexões em torno da condição humana.

De acordo com Michel Foucault (2009), o poder disciplinar é invisível e expressa, no controle dos corpos, a “sanção normalizadora” e o “exame”, conforme os instrumentos de controle e o “olhar hierárquico”. Esse, para o filósofo, refere-se à construção em pirâmide de hierarquia, com um chefe imediato e um chefe superior (situado no topo da pirâmide). No que toca à “sanção normalizadora”, ela é entendida como referente ao poder punitivo da norma, se desobedecido seu comando. Quanto ao “exame”, ele combina técnicas de hierarquia com a sanção.

Esse processo de disciplinarização dos corpos torna-os “dóceis” e mantém o funcionamento do aparato estatal. Por fim, considero que se obtém um efeito de objetividade da descrição do *aparelho* como um recurso literário, componente ficcional destinado à interpretação do leitor, que pode associar essa ferramenta ao funcionamento do mecanismo jurídico burocratizado. Nesse ponto, resalto que o conto se passa em algum local não definido desses tristes ensolarados trópicos, um lugar quente, afastado e, por que não dizer, atrasado, segundo o olhar do estrangeiro, que ali está como observador da máquina do judiciário.

O Direito naquele lugar funciona de maneira célere, pois não há julgamentos engendrados pelo devido processo legal, em que haveria os momentos de acusação, defesa e sentença. Portanto, Na Colônia Penal não há um julgamento nesses moldes, dado que os procedimentos de acusação e de defesa são considerados muito demorados, privilegiando aqueles possuidores de um bom defensor, aspecto que implicaria na morosidade da justiça. Logo, ato contínuo: quem prende é também quem acusa e decide pela culpa, por um antigo preceito ali existente, à revelia de qualquer regra ou princípio no tocante à presunção da inocência ou da não-culpabilidade, tendo em conta que “a culpa é sempre indubitável” naquelas paragens. No conto Na Colônia Penal, o *oficial* é quem recebe a denúncia de um crime; quem acusa, julga e executa a

pena do *condenado*, acumulando as funções de delegado, promotor, juiz e carcereiro, as quais foram atribuições do *antigo comandante*.

Sobre essas funções atribuídas a uma mesma pessoa, Lida Kirchberger (1986) relaciona-as com o sistema judicial injusto da Colônia Penal: “quando ele faz o que parece ser obra de um mecânico, não é apenas porque seu aparato não é construído em princípios mecânicos normais, mas também porque o sistema não requer serviços além dos de um trabalhador braçal, policial, carrasco e coveiro” (Kirchberger. 1986, p. 28, minha tradução³). Entendo, portanto, as ponderações da estudiosa como expressão de que, em um espaço militarizado como o da Colônia Penal, o que importa é a força bruta de trabalhadores (soldados), que não se sensibilizam com a dor do outro e não questionam as ordens.

Considerações finais

Uma das questões que chama a atenção no conto Na Colônia Penal diz respeito ao modo tirânico pelo qual as vontades individuais ou de grupos específicos fomentam um poder coercitivo, materializado no *aparelho* como estratégia de punição. A esse respeito, sublinho uma crítica ao ordenamento jurídico quanto ao esvaziamento da finalidade da norma penal e, por conseguinte, da sanção imposta, no tocante à burocratização do Estado e de suas instituições, segundo os interesses de funcionários públicos.

Pune-se, assim, como uma forma de demonstrar que o outro está sob o jugo de outrem, reafirmando-se posições hierárquicas, em que aqueles que se encontram no topo da pirâmide institucional submetem os demais às suas vontades e às suas leis. Não haver possibilidade de defesa quando da acusação de um crime assemelha-se ao funcionamento

³ When he does what appears to be the work of a mechanic it is not only because his apparatus is not constructed on normal mechanical principles, but also because the system requires no services beyond those of a handyman, policeman, executioner, and gravedigger (Kirchberger, 1986, p. 28).

de um regime de exceção, em que a norma jurídica se volta contra o cidadão, sendo esse considerado culpado a priori. Giorgio Agamben (2008, p. 58) define o estado de exceção como “lugar em que a oposição entre a norma e a sua realização atinge a máxima intensidade. Tem-se aí um campo de tensões jurídicas em que o mínimo de vigência formal coincide com o máximo de aplicação real e vice-versa”.

Em Na Colônia Penal, a condição excepcional do aparato coercitivo foi percebida pelo personagem do *explorador*: “Teve, contudo, de admitir a si mesmo que aqui se tratava de uma Colônia Penal, que aqui eram necessárias medidas excepcionais e que se precisava proceder até o limite de modo militar” (Kafka, 2011 p. 27). Eugenio Raúl Zaffaroni considera pena qualquer sofrimento ou privação de algum bem ou direito que não resulte racionalmente adequado a algum dos modelos de solução de conflitos dos demais ramos do Direito. Para o jurista:

O próprio nome “pena” indica um sofrimento, existe, entretanto, em quase todas as sanções jurídicas: sofremos quando nos embargam a casa, nos cobram um juro definitivo, nos anulam um processo, nos colocam em quarentena, nos conduzem coercitivamente como testemunhas, etc. Nenhum desses sofrimentos é denominado pena, pois possuem um sentido, ou seja, de acordo com modelos abstratos, servem para resolver algum conflito. A pena, ao contrário, como sofrimento órfão de racionalidade simplesmente porque não tem sentido a não ser como manifestação de poder (Zaffaroni, 2010, p. 204).

A doutrina jurídica majoritária vale-se de algumas teorias para caracterizar a pena, segundo sua finalidade, que estariam, basicamente, reunidas em teoria retributiva da pena, pela qual a punição é uma consequência de um crime. Dito de outra forma, na existência do ilícito penal deve o criminoso ser punido, segundo o crime praticado e, para a teoria preventiva da pena, a finalidade de sua aplicação não é outra senão a prevenção de futuros delitos, como forma de se manter a paz.

Entretanto, contrapondo-se ao ensinamento da doutrina, prevalece para esta análise, e em consonância com Zaffaroni (2010), a noção de que a pena é sofrimento aplicado por outrem como exercício de poder e manifestação de domínio, como é revelado pelo funcionamento do *aparinho* presente no conto Na Colônia Penal, um instrumento de tortura, disciplinarização e morte, cuja metodologia é frequente em diferentes regimes autoritários encontrados na história ocidental.

Referências

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 37ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. In: **Essencial**: Franz Kafka. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 23-35.

KIRCHBERGER, Lida. In the Penal Colony or The Machinery of the Law. In: **Franz Kafka's Use of Law in Fiction**: A New Interpretation of In der Strafkolonie, Der Prozess, and Das Schloss. New York; Berne; Frankfurt am Main: Lang, 1986. p. 13-42.

SOUZA, Ricardo Timm de. **Kafka**: a justiça, o veredicto, e a colônia penal, um ensaio. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **Em busca das penas perdidas**. Rio de Janeiro: Revan, 2010.

A Santa Joana dos Matadouros e os direitos fundamentais

Kelly Helena Santos Caldas¹

Este artigo traçará aproximações entre teatro épico, hermenêutica constitucional e direitos fundamentais através da peça *A Santa Joana dos Matadouros* (1931), de Bertold Brecht. No primeiro momento serão abordados os principais elementos constitutivos do teatro épico brechtiano e a sua relação com a teoria jurídica da abertura dos intérpretes constitucionais de Peter Hårbele e no segundo momento será estudada a peça épica que dá nome a esta pesquisa, com foco nas ações de Joana Dark, protagonista do enredo, e sua relação com os direitos fundamentais e o princípio da dignidade da pessoa humana, previstos na Constituição Federal brasileira de 1988.

O cidadão não apenas destinatário da norma, mas ativo e participante direto da política, dos processos judiciais e dos direitos fundamentais é crucial para a efetivação da cidadania e do Estado Democrático de Direito. Sem a garantia dos direitos individuais, coletivos, sociais e políticos do sujeito constitucional não há dignidade humana que se materialize.

Por esta razão, a arte, o teatro e a literatura adentram na centralidade dos estudos jurídicos como instrumentos de alteridade e de interlocução semântica, linguística e ficcional necessárias para problematizar as leis, os agentes estatais e a sociedade, retirando o direito do seu pedestal dogmático, isolado, positivista e ilusoriamente neutro e universal. Os espaços social, político e moral não estão alheios ao direito, ao contrário, são aspectos constitutivos e definidores do sistema normativo vigente e da interpretação valorativa dos juízes.

¹ Doutoranda do PPGED/UFS. Bolsista Capes 2022/2026. Grupo de pesquisa Direito, Arte e Literatura (CNPq/UFS/SE). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6453-8334>. E-mail: kelly-caldas.contato@gmail.com.

Teatro épico brechtiano e a sociedade aberta dos intérpretes da Constituição

A teatralidade proposta por Bertold Brecht é bastante diversa dos pressupostos do teatro dramático e tradicional aristotélico, pois é um fazer artístico mais interessado nos conflitos históricos, coletivos e socioeconômicos e menos interessado nas aflições meramente individuais, no heroísmo dos personagens, no ilusionismo da cena e nas verdades inabaláveis do enredo. Para Roubine (2003), há no teatro épico a urgência de fragmentar a atuação, de revelar o ator por trás da representação, de mostrar a estrutura e o funcionamento do espetáculo em seu avesso, para além do que é visto no palco pelo espectador.

Para o próprio Brecht (2005), o drama aristotélico cativa e explora a plateia pelos sentimentos, em uma ação contemplativa em que o público se identifica com os acontecimentos imutáveis ali encenados. Enquanto isso, no teatro épico utiliza-se da narração do acontecimento ao invés da sua personificação, “faz do espectador testemunha, coloca-o diante da ação, proporciona-lhe visão de mundo, o homem é suscetível de ser modificado e de modificar e o ser social determina o pensamento” (Brecht, 2005, p. 31).

A total identificação ator-plateia é crucial para a passividade uníssona e catártica do espectador da representação burguesa-naturalista-dramática, já o teatro político brechtiano propõe a divisão, a quebra, a falha, a ruptura e as contradições do enredo, fazendo com que o público se mobilize, se questione, se implique ativamente diante daquilo que vê. “O teatro dramático, com efeito, não é capaz de dar conta dos conflitos do homem no mundo; o indivíduo não está mais oposto a outro indivíduo, porém a um sistema econômico” (Pavis, 2007, p. 110).

O didatismo é um dos elementos criativos que aparecem no teatro épico de Bertold Brecht, já que a mensagem emancipatória da cena rompe com a fábula e coloca a historicidade crítica do real no centro das narrativas, apresentando as civilizações capitalísticas em suas

violências a direitos constituídos e em suas manifestações abusivas e desiguais de poder.

[...] nas peças didáticas o modo performático da experiência mina as referências racionais, de forma que as relações entre um papel e outro, e entre palco e plateia são polissêmicos. Teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação. Nas peças didáticas não há apelo à plateia para solucionar as contradições da obra, deliberadamente fragmentária e inconclusa. O trabalho das peças didáticas é com a linguagem, os papéis se constituem continuamente por meio do outro. (Koudela, 2001, p. 20).

Em Teixeira (2003), o teatro épico é visto como um espaço de aprendizagem, como uma ação pedagógica, onde a principal parte da experimentação não é a representação do ator e sim a discussão teórica enunciada por ele em cena. Um elemento importante para a peça didática com foco em uma aprendizagem ativa é o gesto social. Diferente da gesticulação que apenas explicita uma fala, o gesto social é uma linguagem atitudinal intersubjetiva reveladora do lugar social que os sujeitos ocupam e, portanto, externo ao domínio subjetivo. “Gestos são a expressão do comportamento real, de atitudes reais. Não é o ‘interior’ que se objetiva para o ‘exterior’. O interior é orientado pelo exterior, torna-se o seu *gestus*.” (Koudela, 1991, p. 101-102).

Outro elemento do teatro épico brechtiano é a estranheza, ou seja, a capacidade do público se desassociar do que vê para questionar a narrativa encenada. Ao tornar alheio ao público o enredo da peça que antes era idêntico, Brecht rompe com a ordem esperada e concatenada das cenas por meio de recursos técnicos e narrativos capazes de causar desconforto e espanto ao espectador.

Teixeira (2003) destaca o distanciamento como uma característica atrelada a estranheza, pois o ator interpreta como se fosse um

espectador de si mesmo, não se transmutando na figura do personagem, ao contrário, se desmembrando em um duplo de si mesmo, ora ator em cena, ora espectador no palco, ora a fusão antagônica destas duas figuras. “A identificação torna habitual o que é particular. O efeito de distanciamento torna particular o que é habitual. O espectador, no segundo caso, deixa de se evadir para buscar refúgio na história” (Peixoto, 1974, p. 343).

O teatro épico, então, apresenta a “ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco, a elocução paradoxal e, principalmente, o desempenho específico que transforma o ator em ‘narrador’ da personagem” como recursos estilísticos que interrompem a intensidade emocional da cena dramática e provocam a estranheza e o distanciamento almejados (Rosenfeld, 2012, p. 33-34).

A estrutura, a linguagem e a encenação ganham uma objetividade científica e um alargamento da ação para além do tempo presente da apresentação, com foco maior no andamento do que no resultado final. Ao distanciar ator/plateia da identificação do personagem/enredo, a força do destino inevitável e imutável do teatro aristotélico é substituída pela historicidade material, concreta e transitória das escolhas humanas diante das pressões inerentes aos fenômenos sociais.

O teatro épico de Bertold Brecht e a hermenêutica constitucional de Peter Häberle se aproximam em suas proposições, pois ambas compreendem o sujeito como participante ativo da interpretação e da construção da sua própria cidadania e dignidade humana. Ao focar sua atenção no alargamento do círculo de intérpretes da Constituição, Häberle (1997) torna o processo hermenêutico e interpretativo da Carta Magna mais difuso e pluralista.

O sistema fechado de interpretação constitucional ao validar e escutar apenas as juízas e os juízes, através de um foco altamente formalista e fechado, tornava a hermenêutica constitucional frágil e com ínfima densidade democrática, já que se afastava do real interesse público e do efetivo bem-estar social. Na tese proposta por Häberle (1997, p.

13), o processo interpretativo constitucional não tem um elenco cerrado e fechado em si mesmo, ao contrário, vincula-se a “todos os órgãos estatais, todas as potências públicas, todos os cidadãos e grupos”.

De acordo com a hermenêutica constitucional pluralista defendida por Häberle (1997), a sociedade aberta dos intérpretes é aquela que vai além dos intérpretes jurídicos e formais do processo ao dar voz à sociedade e aos atores diversos que nela atuam. O cidadão, os grupos sociais ativos e a opinião pública são figuras elementares na democratização da interpretação constitucional através de um protagonismo interpretativo extremamente necessário.

Os intérpretes da Constituição devem ser analisados em sentido amplo, abarcando todo aquele que vive sob a tutela da norma, ou seja, “o destinatário da norma é participante ativo, muito mais ativo do que se pode supor tradicionalmente, do processo hermenêutico” (Häberle, 1997, p. 15).

Não há assim um monopólio nas mãos dos juristas e dos órgãos estatais, ao contrário, há uma diversidade de compreensões potenciais e necessárias, já que é o cidadão comum o principal destinatário dos direitos fundamentais constitucionais, de modo que a Corte Constitucional precisa incluir as organizações, os grupos e os indivíduos direta e/ou indiretamente afetados pela norma.

Para Häberle (1997), a produtiva vinculação de novos atores na interpretação constitucional é capaz de tornar os direitos fundamentais mais substantivos e efetivos ao expandir o espaço interpretativo não só nos tribunais, mas também em outros ambientes sociais e plurais. Assim, a democracia seria concretamente possível a partir da mediação entre sociedade e Estado.

Por uma ciência da experiência, Häberle (1997) propõe uma teoria constitucional cuja lente é focada na contribuição possível das ciências sociais, a partir da análise jurídica como informadora e como mediadora, para além da sua função hermenêutica. Além dos órgãos julgadores, fiscalizadores e formuladores do interesse público,

existem requerentes e requeridos do processo constitucional, pareceristas, peritos, representantes de interesses públicos, associações, partidos políticos, parlamentares, grupos sociais organizados, cidadãos, imprensa, leitores, escolas, associações de pais, pedagogos e doutrinadores que são participantes em potencial da interpretação constitucional.

A comunidade política não é passiva e inerte diante das decisões da Corte Constitucional, ao contrário, é ativa e formuladora de demandas constitucionais. Não há um protagonismo solitário dos partidos políticos, uma vez que o cidadão comum também participa da política em seu cotidiano. Brecht (2002) também acredita na força política dos cidadãos e, por meio do teatro épico, didático e dialético, deseja emancipar os sujeitos passivos e meramente contemplativos, tornando-os conscientes, propositivos e transformadores sociais.

Segundo Häberle (1997), não se trata de desconsiderar a importância dos órgãos estatais para a interpretação, mas de ampliar o rol de agentes processuais e interpretativos, pois todos os integrantes da sociedade são intérpretes em potencial da realidade pluralista constitucional. O legislador é destacado pelo autor, na medida em que o processo político e de revisão contribui para a criação e fortalecimento de uma realidade constitucional, trazendo ganhos hermenêuticos capazes de integrar literalmente o texto constitucional. “Interpretação é um processo aberto. Não é, pois, um processo de passiva submissão, nem se confunde com a recepção de uma ordem” (Häberle, 1997, p. 30).

Na contramão da subsunção do fato à norma, Häberle (1997) compreende a interpretação constitucional como um espaço multiportas de possibilidades diversas. A teoria e a prática são colocadas em constante dialética, na medida em que os juízes, mesmo que preconizam a imparcialidade, estão inseridos em um contexto social concreto. Não se trata de mero livre arbítrio isolado da sociedade, pois não se deve esquecer o caráter público e aberto do processo constitucional. “Quanto mais amplo for, do ponto de vista objetivo e metodológico, a

interpretação constitucional, mais amplo há de ser o círculo dos que delas devam participar” (Härbele, 1997, p. 32).

Por meio da sociedade aberta dos intérpretes da constituição, Häberle (1997) não nega a unidade constitucional, ao contrário, acredita que tal unidade só é legítima e democrática se der voz a uma pluralidade ativa de potenciais intérpretes. “A integração, pelo menos indireta, da ‘*res publica*’ na interpretação constitucional em geral é expressão e consequência da orientação constitucional aberta no campo de tensão do possível, do real e do necessário” (Härbele, 1997, p. 33). As tensões sociais e a vida privada dos cidadãos não são objetos de fácil compreensão, são sujeitos com existências complexas, com necessidades diversas, com vulnerabilidades interseccionais múltiplas que não podem ser invisibilizadas como meros números processuais. A vida cotidiana e a vida política refletida na mediação dos sujeitos plurais-reais não podem ser excluídas da ciência constitucional.

Sobre o conceito de povo para Häberle (1997), importante destacar a acepção substancial que o autor confere ao termo, sendo uma análise menos quantitativa e mais qualitativa e plural. Povo não é apenas a totalidade de votantes e sim o grupo de sujeitos que possuem interesses e compreensões necessárias ao processo constitucional. Sendo assim, a participação do povo na hermenêutica constitucional é substrato direto e consequente do direito fundamental à cidadania. A democracia do cidadão “está muito próxima da ideia que concebe a democracia a partir dos direitos fundamentais e não a partir da concepção segundo a qual o Povo limita-se apenas a assumir o lugar do monarca” (Härbele, 1997, p. 38).

A sociedade somente é livre, aberta e democrática quando as vozes plurais dos sujeitos possuem lugar de existência ao lado do sujeitos constitucionais corporativos e oficiais, caso contrário, a ordem liberal democrática desejada por Häberle (1997) se reduzirá a mera fantasia. A interpretação isolada da juíza e do juiz não mais se sustenta, pois as vozes plurais podem e devem ser constitucionalmente observadas. A

esfera pública e os seus potenciais intérpretes são sujeitos políticos e ativos do processo constitucional democrático.

Em suas conclusões acerca das consequências da sociedade aberta dos intérpretes na hermenêutica constitucional, Häberle (1997) defende a relativização da hermenêutica constitucional jurídica a partir da diversidade de justificativas e de compreensões do texto e da realidade constitucional para a consistente descoberta do próprio direito. São ilimitadas e infinitas as possibilidades hermenêuticas oferecidas pela pluralidade de integrantes da esfera pública, são complexas as tensões sociais antecedentes à instauração processual e são espontâneas e não disciplinadoras as manifestações políticas dos cidadãos, assim os métodos jurídicos precisam ser diversos.

Os constitucionalistas devem se portar como mediadores da esfera pública e do texto constitucional. Há possíveis formas de participação no controle de constitucionalidade que não podem ser excluídas arbitrariamente do processo constitucional. Não há como desvincular, segundo Häberle (1997), o direito à cidadania e à participação democrática, a ampliação dos sujeitos processuais das demandas constitucionais e a Constituição material. Para falar em democracia “torna-se imperioso que a leitura da Constituição se faça em voz alta e à luz do dia, no âmbito de um processo verdadeiramente público e republicano, pelos diversos atores da cena institucional – agentes públicos ou não” (Coelho, 1998, p. 158).

Os destinatários dos direitos fundamentais não podem ser lançados à compreensão única e universalizante dos juízes, é preciso dar visibilidade aos que vivenciam os direitos e deveres na pele. Coelho (1998) afirma que os sujeitos que não são participantes ativos do processo e da aplicação da lei constitucional não podem ser submetidos politicamente à sua força normativa e nem mesmo à coisa julgada. Na medida em que sujeitos plurais são habilitados a participar do jogo hermenêutico constitucional, a ordem jurídica e política nacional tende a se aproximar dos preceitos decoloniais e difusos de reconhecimento das vozes até então marginais.

A Santa Joana dos Matadouros e os direitos fundamentais

A peça épica escolhida para pensar a concretude e a efetividade dos direitos fundamentais e da dignidade da pessoa humana foi *A Santa Joana dos Matadouros* (1931), de Bertold Brecht. Situada historicamente na Grande Depressão e recessão econômica norte americana, a dramaturgia escancara a precarização, a desigualdade, o sofrimento e a desumanização dos operários dos frigoríficos de carne de Chicago.

Demitidos em larga escala e enxotados das fábricas na fome e na miséria, os empregados eram tratados pelos magnatas da carne como coisa descartável, inútil e destituída de qualquer valor e proteção jurídica. Como única alternativa de acolhimento e de mínimo vital, os necessitados procuravam o auxílio e a caridade dos “Boinas Pretas”, exército religioso, aliado oculto dos industriários, que apaziguava a revolta dos injustiçados, com sopas e a promessa da fartura divina após a morte.

Ganha força neste enredo a personagem Joana Dark, uma mulher alienada da barbárie e crueldade capitalística e alheia às questões sociais que afligiam o seu próprio tempo. Joana fazia parte do grupo político-religioso “Boinas Pretas” e foi dele expulsa quando começou a contestar o uso da fé e da religiosidade como forma de domesticação e de silenciamento. O despertar crítico da protagonista é logo confrontado pelas lideranças religiosas: “não te metas! Quem muito pergunta ouve muitas respostas. [...] Desaparecerás na sujeira! Porque é com sujeira que se fecham as bocas dos que perguntam sem prudência” (Brecht, 2009, p. 36).

A fala de um dos sujeitos assujeitados pelas indústrias da carne nos ajuda a compreender o descarte social das minorias tão bem enunciados nesta obra: “aqui estamos com as nossas mãos que são pás, com os nossos lombos que são carros de transporte, e queremos vender as mãos e o lombo e não há comprador” (Brecht, 2009, p. 32-33). Já a fala de um dos magnatas, dono do poder de mando e desmando social, também nos ajuda a compreender o lugar onde o ser humano é colocado diante do desejo de lucro: “eu tenho compaixão, mas pelos bois. O ser

humano é ruim.” (Brecht, 2009, p. 49). Ao ser chantageada por um dos empresários, Joana não hesitou em manifestar sua recusa:

Joana: Se os Boinas Pretas aceitarem o seu dinheiro, muito bem, mas quanto a mim fico entre os que esperam nos matadouros até que as fábricas abram os portões, eu vou comer o que eles comem, se for neve, será neve, e quero que o trabalho deles seja o meu trabalho porque também eu não tenho dinheiro e não tenho outra maneira de ganha-lo, pelo menos honesta, e se não houver trabalho que não haja também para mim. [...]. (Brecht, 2009, p. 115).

O desfecho da trama não é nada esperançoso, leve e amistoso. Os operários seguem sem emprego, sem salário, sem direitos e sem dignidade, o “Boinas Pretas” segue em suas pregações religiosas em prol da aceitação “inevitável” da desgraça e do sofrimento terreno pelos pobres e miseráveis e os industriários da carne seguem suas práticas hegemônicas, lucrativas e desiguais de opressão dos excluídos. Já Joana, ao habitar as ruas e sua hostilidade, é agredida pelos soldados por apoiar a central sindical, a greve e a luta dos desempregados e por isso tem sua saúde fragilizada, vindo a óbito. A manipulação da verdade é uma ação que permeia toda a peça e assim é feito em seu final. Após a morte, os “Boinas Pretas” distorcem a voz e a vida de Joana, indicando publicamente que a causa do seu falecimento foi uma pneumonia.

Uma peça da década de 40 se mostra tão atual para repensar a Constituição Federal de 1988 e a efetividade contemporânea dos direitos fundamentais nela previstos, bem como a concretude ou a ficcionalidade do princípio da dignidade da pessoa humana, princípio este considerado fundamento da República Federativa do Brasil e do Estado Democrático de Direito. Azevedo (2002) apresenta a dignidade da pessoa humana em duas acepções: como capacidade de percepção, reconhecimento e diálogo com o outro e como capacidade de se autodeterminar. Já Silva (1998) destaca o valor supremo desta mesma dignidade

em uma acepção ampla, a qual abarca não só a ordem jurídica, mas também a ordem econômica, social, política e cultural.

As Constituições posteriores à Segunda Guerra Mundial, ao nazismo e ao fascismo romperam com a tradição positivista do Direito e passaram a elencar princípios e direitos fundamentais norteadores de todas as normas infraconstitucionais, a fim de evitar o uso das leis como base e legitimação da barbárie. A dignidade humana passou a ser, então, compreendida como um superprincípio intrínseco e inegociável e a condição humana como um critério fundante da materialização de direitos. “Isto porque todo ser humano tem uma dignidade que lhe é inerente, sendo incondicionada, não dependendo de qualquer outro critério, senão ser humano” (Piovesan, 2004, p. 5).

Há uma ética nos direitos e liberdades fundamentais e uma relação direta com a vida digna e com a integridade física e moral dos sujeitos. Para Marmelstein (2014), os direitos fundamentais são normas jurídicas de hierarquia constitucional voltadas para a materialização da dignidade humana e/ou para a limitação dos poderes instituídos. As liberdades públicas liberais e as prestações estatais positivas em direitos individuais, coletivos, sociais, políticos e de solidariedade precisam de um agir efetivo do Estado e do cidadão e não apenas de uma formalização textual e retórica.

Há uma relação direta entre o princípio da dignidade da pessoa humana e o mínimo existencial, já que a desigualdade social não é uma invenção literária e sim uma realidade brutal do cotidiano brasileiro. Liebl e Demarchi (2018) defendem que o Estado é obrigado a intervir e prover as condições necessárias para que os direitos sociais básicos e as condições respeitáveis de vida tenham sua efetividade material. Educação, saúde, alimentação, trabalho, moradia, transporte, lazer, segurança, previdência social, proteção à maternidade e à infância e assistência aos desamparados não são meras palavras, são valores constitucionais supremos.

Sem a ampla criticidade e participação ativa dos cidadãos e sem o

envolvimento político sério e ético das autoridades e órgãos estatais, a Constituição não passa de uma fábula manipulada por ideologias e interesses pessoais, uma ficção bem distante da vida real. Joana Dark nos dá uma aula sobre a falácia que envolve os direitos fundamentais e a dignidade da pessoa humana, nos mostra como os poderes e os interesses capitalísticos hegemônicos se sobrepõe aos ideários de igualdade, liberdade, fraternidade e cidadania, previstos no texto constitucional.

Considerações Finais

Com a estranheza e o distanciamento do teatro épico brechtiano, o espectador antes contemplativo e inerte diante da vida que se apresenta no palco agora se vê lançado ao espanto crítico e lúcido das contradições sociais. Através da narrativa dos personagens, o público também se torna protagonista da cena. A identificação ator/espectador do teatro aristotélico dá lugar ao confronto inevitável da plateia diante precarização da vida e das desigualdades, intencionalmente, impostas pelos detentores da máquina estatal e pelos magnatas do capitalismo em seus privilégios hegemônicos reinantes.

Alargar os sujeitos intérpretes da Constituição para ouvir as diversas vozes afetadas pelos processos constitucionais amplia sobremaneira o círculo de cidadãos ativos e partícipes do Estado Democrático de Direito. A Lei Fundamental propagadora dos princípios e dos direitos fundamentais deve ser objeto de interpretação por vários agentes, não apenas pelas partes formais do processo e pelas autoridades públicas. Somente a interpretação constitucional pluralista e cidadã será capaz de tornar as normas jurídicas menos distanciadas das tensões sociais e das opressões que existem fora do texto legal.

A dignidade de Joana Dark em *A Santa Joana dos Matadouros* (1931), de Bertold Brecht, é desrespeitada em todas as suas dimensões, assim como a dignidade dos operários dos frigoríficos de carne nortes americanos, despejados arbitrariamente na Grande Depressão de 1929. Uma

peça épica recheada de fatos históricos que se assemelham aos dilemas capitalísticos e políticos reais que continuam a se repetir nos dias atuais. A miséria, a fome, o desemprego, a violência contra as minorias e a desigualdade social não são características meramente teatrais e literárias, são escolhas conscientes de um Estado pouco comprometido com a dignidade da pessoa humana e seus direitos fundamentais expressos no diploma constitucional.

Referências

BRECHT, Bertold. **Diário de Trabalho**, volume 1: 1938-1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertold. **A Santa Joana dos Matadouros**. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

COELHO, Inocêncio Mártires. As ideias de Peter Härbele e a abertura da interpretação constitucional no direito brasileiro. **Revista de Informação Legislativa, Brasília-DF**, v. 35, n. 137, p. 157-164, 1998. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/343>. Acesso em: 26 mai. 2022.

DA SILVA, José Afonso. A dignidade da pessoa humana com valor supremo da democracia. **Revista de direito administrativo**, Rio de Janeiro-RJ, FGV, v. 212, p. 89-94, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rda/article/view/47169/45637>. Acesso em: 10 jan. 2024.

DE AZEVEDO, António Junqueira. Caracterização jurídica da dignidade da pessoa humana. **Revista da Faculdade de Direito**, São Paulo-SP, USP, v. 97, p. 107-125, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67536>. Acesso em: 20 dez. 2023.

HABERLE, Peter. **Hermenêutica constitucional** – A sociedade aberta dos intérpretes da constituição: contribuição para a interpretação pluralista e procedimental da constituição. Tradução de Gilmar Ferreira Mendes. Porto Alegre: safE, 1997.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LIEBL, Helena; DEMARCHI, Clóvis. A efetividade da dignidade da pessoa humana através dos direitos sociais. **Revista da ESMESC**, Santa Catarina-RS, Escola Superior da Magistratura, v. 25, n. 31, p. 85-106, 2018. Disponível em: <https://revista.esmesc.org.br/re/article/view/185>. Acesso em: 24 fev. 2024.

MARMELSTEIN, George. **Curso de Direitos Fundamentais**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Vida e Obra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PIOVESAN, Flávia. Direitos humanos, o princípio da dignidade humana e a Constituição brasileira de 1988. **Revista do Instituto de Hermenêutica Jurídica**, Belo Horizonte-MG, v. 1, n. 2, p. 1-16, 2004. Disponível em: <https://ojs.editoraforum.com.br/rihj/index.php/rihj/article/view/377>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e Crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

Institutos jurídicos evidentes em *Senhora*, de José de Alencar

Erica Carine Lima Zafalon¹

O romance *Senhora*, publicado pela primeira vez em 1875, é uma obra fascinante, e narra as dimensões sociais frente ao retrato da Corte da sociedade carioca no século XIX, com especial atenção ao cenário da emancipação feminina apresentada pelo romancista.

Trata-se de um romance urbano, que narra a existência do casamento visto como uma transação comercial numa sociedade vivenciada de aparências, em que o dinheiro era utilizado para comprar o amor e a suposta felicidade.

Notoriamente, José de Alencar abordou, na referida obra, questões delicadas e vigentes ao seu tempo. *Senhora* foi publicada dois anos antes de sua morte, retratando o *modus vivendi* da sociedade brasileira, com especial atenção a burguesia, em que o indivíduo era valorizado em decorrência de seus dotes físicos e financeiros, numa sociedade de aparência.

Temas como amor, riqueza, pobreza, ostentação, poder, casamento por dinheiro, desprezo, ódio e desilusões igualmente são trabalhados na narrativa dos personagens.

Em *Senhora*, o leitor sente-se transportado para alguma capital Européia, embora a trama seja desenrolada no Brasil, o que possibilita a visualização da vida dos protagonistas junto à elite carioca no século XIX, muito semelhante à moda francesa, em que o matrimônio passa a ser visto como modo de ascensão social.

1 Mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista UNESP/IBILCE. Advogada especialista em direito de família e sucessões. E-mail: advocacia.ERICA@gmail.com.

A análise dessa obra merece ser visualizada sob o aspecto jurídico, pois fascinantemente foi escrita antes do surgimento do primeiro Código Civil Brasileiro, sancionado somente em 1.916. Este, por ser inspirado no liberalismo econômico, dava grande ênfase à proteção patrimonial, trazendo em seu bojo regras atinentes ao Direito de Família e Direito das Sucessões.

No entanto, no enredo, mesmo antes do aparecimento do primeiro Código Civil, foram descritas inúmeras situações vinculativas ao Direito de Família e das Sucessões.

Neste contexto, pode-se afirmar que o romance de José de Alencar é uma antecipação das mudanças e necessidades de balizamentos legais da sociedade, quarenta anos antes da existência do primeiro Código Civil, que passou a regulamentar as questões de cunho familiar.

Desta forma, apresenta-se no presente nítida a intersecção entre Literatura e Direito, proporcionando o conhecimento sobre a influência da relação entre a cultura, os costumes, os valores éticos e morais e a construção normativa.

Institutos jurídicos evidentes em *Senhora*

José de Alencar aborda direta ou indiretamente no romance diversos institutos jurídicos, gerando propositadamente um debate incidental sobre determinadas situações, que contribuem para uma melhor análise histórica dos institutos do Direito e da sociedade.

A Literatura, dessa forma, torna-se a melhor alternativa para conhecer a historicidade dos institutos jurídicos, nesse sentido explica Sirotti:

Embora a literatura seja uma narrativa orientada principalmente pela imaginação e por experiências pessoais do escritor, ela está inserida em um universo de valores culturais que, em maior ou menor escala, acabam se refletindo nos temas e na forma de sua obra (Sirotti, 2015, p. 75).

No universo cultural da literatura se pode visualizar o emprego da norma jurídica em diferentes espaços de tempo, permitindo ao leitor a interpretação da norma frente à narrativa ficcional apresentada.

Em inúmeros momentos da narrativa em *Senhora*, observa-se que José de Alencar faz uso de situações coexistentes com o Direito, sendo evidente a familiaridade do Autor com as normativas, haja vista sua formação jurídica.

Dentre os Institutos Jurídicos permeados à obra, tem-se: casamento, reconhecimento de paternidade, herança, sucessão testamentária, tutela, regimen dotal e restituição de dote, o que se passa a demonstrar:

Instituto do casamento

Em *Senhora*, Emília conhece Pedro Camargo, estudante de medicina que a pede em casamento: “Quando moça D. Emília Lemos teve inclinação por um estudante de medicina, que dela se apaixonara. Certo de que seu afeto era retribuído, Pedro de Sousa Camargo, o estudante, animou-se a pedi-la em casamento” (Alencar, 1979, p.71).

Emília e Pedro casam-se mesmo contra a vontade dos familiares de Pedro Camargo: “entretanto o casamento fora celebrado na matriz do Engenho Velho, em segredo, mas com todas as formalidades; pois os noivos eram maiores, e haviam requerido as dispensas necessárias” (Alencar, 1979, p.72).

O estudante de medicina era filho do Lourenço de Sousa Camargo, fazendeiro e detentor de muitas posses, este que abominou o casamento e determinou que buscassem o filho para que se desfizesse a união havida entre o casal.

Para definir a natureza jurídica do casamento, os juristas e doutrinadores apresentam três teorias, quais sejam: teoria institucionalista, teoria contratualista e teoria mista ou eclética.

Para a teoria institucionalista, “o casamento é uma instituição social”, (Tartuce, 2016, p. 48), sendo totalmente contrária a ideia de contrato. Para

a teoria contratualista, o casamento “constitui um contrato de natureza especial, e com regras próprias de formação” (Tartuce, 2016, p. 48) e, para a teoria mista ou eclética, “o casamento é uma instituição quanto ao conteúdo e um contrato especial quanto à formação” (Tartuce, 2016, p. 48).

Em *Senhora*, pode-se afirmar que Alencar adotou a teoria contratualista, em especial para retratar a relação matrimonial havida entre Aurélia e Fernando, haja vista que, a obra foi estruturada em capítulos compostos por termos jurídicos que remetem à percepção do casamento como uma relação negocial entre as partes, atinente à esfera contratual, quais sejam: O preço; A quitação; A posse; O resgate

Em outro momento, quando Fernando Seixas após pensar sobre a oferta do dote a aceita, assina uma declaração no ato do pagamento que demonstra indubitavelmente a relação contratual obrigacional havida entre as partes:

Recebi do Ilmo. Sr. Antônio Joaquim Ramos a quantia de vinte contos de réis como avanço do dote de cem contos de réis pelo qual me obrigo a casar no prazo de três meses com a senhora que me for indicada pelo mesmo Sr. Ramos; e para garantia empenho minha pessoa e minha honra. (Alencar, 1979, p. 45).

Importante constar que embora haja a visão mercantil do casamento na obra, o intuito de Alencar foi o de contestar tanto os valores trazidos pela sociedade burguesa à época, bem como das normas como reflexo do empoderamento masculino, patriarcal e hierarquizado.

Herança

No romance Aurélia torna-se afortunada em decorrência do recebimento da herança de seu avô paterno, Lourenço Camargo: “- Está rica então? – Apareceu-lhe de repente uma herança... Creio que dum avô. Não me souberam bem explicar; o certo é que possui hoje, segundo me disseram, cerca de mil contos” (Alencar, 1983, p. 28).

Entende-se por herança “o conjunto de bens, positivos e negativos, formado com o falecimento do *de cuius*. Engloba também as dívidas do morto” (Tartuce, 2016, p.38).

Alencar foi detalhista ao apresentar a questão da herança de Aurélia ao descrever no romance que no testamento haveria uma relação de todos os bens de Lourenço Camargo: “ao testamento juntara o velho uma relação detalhada de todo o seu possuído, escrita de próprio punho, com várias explicações relativas a alguns pequenos negócios pendentes” (Alencar, 1979, p.102).

Reconhecimento de paternidade e sucessão testamentária

Em *Senhora*, Emília e Pedro embora tenham sido forçados manterem-se afastados um do outro, ainda continuaram a promover encontros escusos, e desses adveio o nascimento da jovem Aurélia, “a esse tempo já lhe havia nascido também uma filha que se chamou Aurélia, por ter sido este o nome da mãe de Pedro Camargo, infeliz rapariga, que morrerá com vergonha de seu erro” (Alencar, 1979, p.74).

Afastado de sua amada por longos anos e forçado a contrair matrimônio com uma jovem, “era a filha dum rico fazendeiro da vizinhança. Tinha ela completado quinze anos” (Alencar, 1979, p. 73).

Pedro Camargo opondo-se a vontade de seu pai Lourenço, se esconde em um rancho: “desceu à estrebaria; selou o animal; pôs na garupa sua maleta; e partiu, mas não para a fazenda vizinha. Foi ter a um rancho, onde contava demorar-se o tempo preciso para dar alguma direção à sua vida” (Alencar, 1979, p. 75).

No entanto, Pedro Camargo vem a falecer de febre cerebral: “Pedro Camargo foi acometido de uma febre cerebral, e sucumbiu no rancho aonde procurara um abrigo, longe dos socorros e quase ao desamparo (Alencar, 1979, p. 75).

Após o óbito de Pedro, Lourenço de Sousa Camargo procura reconhecer Emília como cônjuge de seu filho e Aurélia como sua neta.

Somente foi possível que Lourenço Camargo chegasse até a nora e à neta porque Pedro Camargo deixou uma maleta no rancho em que faleceu, e dentro dessa continha fotografias da esposa D. Emília e dos filhos, a certidão de casamento e a de batismo dos filhos havidos do matrimônio, e uma carta que deixara ao pai, Lourenço Camargo.

Alencar não apresenta na obra a existência de certidão de nascimento dos filhos havidos do casamento de Emília e Pedro, embora no ano de 1875 já existissem os ofícios do registro civil, conduzindo ao leitor a ausência do reconhecimento voluntário de paternidade por parte de Pedro Camargo.

Observa-se que Alencar traz na narrativa evidência e prova da relação matrimonial e dos filhos havidos desta, de modo a permitir ao leitor a análise do contexto jurídico daquele momento da obra, qual seja, ausência de reconhecimento da filiação e a necessidade do reconhecimento da legitimidade da prole na qualidade de herdeiro necessário de Pedro Camargo e, conseqüentemente de Lourenço Camargo.

Neste sentido, Alencar lança duas discussões jurídicas que se desenrolam no decorrer da narrativa, sendo a primeira a necessidade de reconhecer Aurélia como filha de Pedro Camargo, já pré-morto, e, por conseguinte, a sucessão de Aurélia na qualidade de representante deste na ordem de sucessão para constituí-la como herdeira universal da herança de seu avô, Lourenço Camargo.

O Reconhecimento da paternidade pode ocorrer de duas formas, voluntariamente ou por provocação judicial. No Código Civil de 1916 havia a previsão expressa no artigo 357, que preconizava ser possível o reconhecimento voluntário do filho ilegítimo ou no próprio termo de nascimento, ou por meio de escritura pública, ou ainda por testamento.

No mesmo sentido, o Código Civil de 2002, no artigo 1.609, manteve a previsão com a exclusão do termo ilegítimo, possibilitando o reconhecimento da paternidade.

Em *Senhora*, consta na narrativa que Lourenço Camargo teria deixado uma escritura pública nomeando Aurélia como sua herdeira. E no

desenvolver, Alencar indica o falecimento de Lourenço Camargo e dois dias após este, o óbito D. Emília, mãe de Aurélia, ficando a jovem órfã, ocasião em que aparece a figura de D. Firmina, que leva a órfã para sua casa.

Após tais episódios, a protagonista torna-se herdeira universal de seu avô, mediante sucessão testamentária. *Senhora* aborda em sua narrativa o instituto da sucessão testamentária, eis que o avô de Aurélia a institui com herdeira por meio de testamento, reconhecendo-a como sua neta, filha de Pedro Camargo.

Caso Lourenço Camargo não houvesse feito o reconhecimento voluntário da paternidade por parte de Pedro Camargo antes de seu óbito, o direito sucessório de Aurélia restaria prejudicado, salvo se provocado o judiciário para que houvesse o reconhecimento judicial da filiação.

É de extrema notoriedade a afinidade de Alencar com temas relacionados ao Direito, tanto se faz verdade que, o Autor descreve a abertura do testamento por Aurélia somente após o falecimento de Lourenço Camargo, justamente porque a abertura da sucessão se dá por ocasião do evento morte.

No âmbito jurídico a transmissão da herança após o evento morte pode ocorrer por duas vias, seja pela sucessão legítima, que é aquela em que se respeita a ordem trazida pela própria lei para o recebimento da herança, sem a presença de um testamento (*ab intestato*), ou pela sucessão testamentária, onde se acata a vontade do autor da herança quanto à distribuição de seus bens declarada em testamento.

Na análise do romance, observa-se a presença da utilização da sucessão testamentária e também do efeito desta, a título universal, ao passo que, Aurélia se tornou a única herdeira da fortuna de seu avô declarada em testamento.

Alencar ainda, ao final da narrativa, em “O Resgate”, novamente apresenta o instituto do direito sucessório, fazendo com que o leitor tome conhecimento acerca da existência de um testamento cerrado realizado por Aurélia em favor do seu grande amor, Fernando Seixas:

A moça desprende-se dos braços do marido, correu ao toucador, e trouxe um papel lacrado que entregou a Seixas. – O que é isto, Aurélia? – Meu testamento.

Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituía seu universal herdeiro. – Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite: disse Aurélia com gesto sublime (Alencar, 1979, p. 219).

Observa-se, do quanto exposto, que Alencar foi extremamente fiel às normas ao escrever o romance, estimulando o leitor a uma análise completa da situação e a uma compreensão jurídica do cenário da sociedade burguesa da época.

Tutela

O instituto da tutela visa prover a administração de bens patrimoniais de um menor, diante da perda do familiar dos pais, ausência ou de morte destes, trazendo proteção ao indivíduo, de modo a garantir que seja representado de forma digna, adequada e eficaz, e por pessoa idônea.

Na tutela, tem-se a figura do tutor, e este tem como função direcionar o tutelado e administrar o patrimônio deste, protegendo-o, zelando pelo seu bem estar, criação e educação:

O tutor sob a inspeção judicial (CC, arts. 1.741 e 1.746), deverá reger a pessoa do pupilo ou tutelado, assistindo-o ou representando-o; velar por ele, dirigindo sua educação; defendê-lo; prestar-lhe alimentos e administrar seus bens, sendo que em alguns atos de administração ficarão na dependência de autorização do juiz (Diniz, 2007).

Aurélia no decorrer da ficção literária, estando órfã e sendo detentora de muitas posses, tem por nomeado um tutor, irmão de D. Emília, sua mãe, chamado de Senhor Lemos.

Quando já nomeado tutor de Aurélia, Lemos fora convocado pela jovem para efetivar a negociar de seu casamento com Fernando Seixas, independente do preço:

Tomei a liberdade de incomodá-lo, meu tio, para falar-lhe de objeto muito importante para mim. – Ah! Muito importante? ...repetiu o velho batendo a cabeça. – De meu casamento! Disse Aurélia com maior frieza e serenidade (Alencar, 1979, p.18).

No romance, são evidentes os traços de manipulação da protagonista em face de seu tutor, convencendo – o a realizar todas as suas vontades, muito embora Lemos tenha conhecimento da responsabilidade assumida perante o juiz de órfãos, desempenhando de forma adequada o encargo.

Regime de bens

No Código Civil de 1.916 havia previsão expressa dos seguintes regimes de bens: regime de comunhão parcial de bens, regime de comunhão universal de bens, regimen dotal e regime de separação convencional de bens e separação obrigatória de bens. No entanto, com a entrada em vigor do Código Civil de 2.002, o regimen dotal perdeu sua eficácia, sendo revogado ante seu desuso.

Atualmente encontram-se vigentes na legislação os regimes de: comunhão parcial de bens, comunhão universal de bens, participação final nos aquestos e o da separação convencional de bens, além dos casos previstos em lei em que se aplica o regime da separação obrigatória de bens.

No romance, Alencar apresenta o regime de casamento de Aurélia e Fernando como sendo o da separação de bens, sem mencionar que seria na modalidade obrigatória ou legal, fazendo com que os leitores acreditassem que a decisão houvera sido tomada visando à proteção patrimonial de Aurélia:

- Os termos da proposta devem ser estes; atenda bem. A família da tal moça misteriosa deseja casá-la com separação de bens, dando ao noivo a quantia de cem contos de réis de dote. Se não bastarem cem e ele exigir mais, será o dote de duzentos... – Hão de bastar. Não tenha dúvida. – Em todo o caso, quero que o senhor compreenda bem o meu pensamento. Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até metade do que possuo não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar. (Alencar, 1979, p.22).

Contudo, Alencar provocou nos leitores juristas da época uma análise completa da obra para averiguação do real motivo pelo qual se optou por tal regime, pois a bem da verdade, Aurélia além de ser tutelada e contar com 18 anos quando decidiu se casar com Fernando Seixas, sendo menor de idade à época, era ainda, órfão de pai e mãe.

Tais motivos eram suficientes para que Aurélia e Fernando obrigatoriamente contraíssem matrimônio sob a égide do regime de separação de bens, como bem ensina Wald, com fundamento no Código Civil de 1916:

Não existe liberdade plena de escolha do regime, pois a lei obriga, em certos casos, as partes a casar no regime da separação. É o que ocorre com os que casam com infração dos impedimentos estabelecidos no art. 183, XI a XVI, do CC (menores que não tenham obtido o consentimento de quem de direito, homens menores de 18 e mulheres menores de 16 anos, viúva, ou mulher que anulou o casamento ou teve declarado nulo e casa de novo antes de decorridos dez meses depois da viuvez ou da sentença, tutor ou curador que casa com tutelada ou curatelada antes de findar a tutela ou curatela e antes de terem sido prestadas as respectivas contas, juiz ou escrivão que casa com viúva ou órfão sob sua jurisdição, salvo licença especial). O mesmo regime se aplica a órfão de pai e mãe, aos que dependem de autorização para casar e aos que, por ocasião do casamento, tenham alcançado, o marido a idade de 60 anos, e a mulher a de 50 anos (art. 258 do CC) (Wald, 2000, p.119-120).

O discurso jurídico abordado por Alencar no romance foi absorvido pelo legislador e inserido no Código Civil de 1916, que manteve a mesma normativa ao abordar as hipóteses de separação obrigatória de bens, mais uma demonstração do quanto a Literatura contribui diretamente para a construção legislativa.

Além disso, *Senhora* foi publicada com o objetivo de criticar a sociedade burguesa da época, a fim de impulsionar uma reflexão efetiva acerca dos valores sociais que eram praticados.

Regimen dotal e da restituição do dote

Aurélia realiza a compra de sua felicidade mediante robusta oferta de dote a Fernando Seixas por intermédio de seu tutor, senhor Lemos, que fica responsável por ajustar o casamento nos moldes suplicados por sua tutelada, expondo o Autor diretamente a questão do dote no romance:

- Os termos da proposta devem ser estes; atenda bem. A família da tal moça misteriosa deseja casá-la com separação de bens, dando ao noivo a quantia de cem contos de réis de dote. Se não bastarem cem e ele exigir mais, será o dote de duzentos... – Hão de bastar. Não tenha dúvida. – Em todo o caso, quero que o senhor compreenda bem o meu pensamento. Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até metade do que possuo não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar. (Alencar, 1979, p.22).

No decorrer da narrativa, Fernando Seixas demonstra o interesse no dote ofertado, mesmo sem saber quem era a noiva, com total desconhecimento de suas reais características. Posteriormente, Fernando conclui a negociação com o senhor Lemos, mediante o recebimento adiantado de vinte contos de réis à vista:

- O Sr. Ramos mantém a proposta que me fez anteontem em minha casa? Perguntou Seixas. Lemos fingiu que refletia. – Um dote

de cem contos no ato do casamento, é isto? – Resta-me conhecer a pessoa (Alencar, 1979, p. 42).

O regime dotal tratava-se do conjunto de bens, chamado de dote, que era transferido pela mulher ou por alguém que a representasse em favor do marido como condição pré-estabelecida ao casamento.

O sistema jurídico à época do romance era patriarcal e imbuído de preconceitos, a ponto de comercializar o matrimônio por meio do dote, cabendo ao homem a escolha de sua futura esposa conforme a proposta ofertada, sem se pautar no amor.

Consagrado o matrimônio com a oferta, aceite e pagamento do dote, Fernando onze meses após ter convolado núpcias e cansado das humilhações lançadas por sua amada, expõe sua irresignação em permanecer ao lado de Aurélia, requerendo seu resgate por meio da devolução do dote. À época do romance ainda não havia sido editado o primeiro Código Civil brasileiro, que traria em seu bojo normativas, quanto à dissolução da sociedade conjugal e a restituição do dote, ademais, a regulamentação do casamento civil ocorreu primeiramente por meio do Decreto 181, de 24-1-1890, segundo Wald:

A regulamentação do casamento civil foi feita pelo Decreto n. 181, de 24-01-1890, de autoria de Rui Barbosa, em virtude do qual ficou abolida a jurisdição eclesiástica, considerando-se como único casamento válido o realizado perante as autoridades civis. O decreto permitiu a separação de corpos, com justa causa ou havendo mútuo consenso, mantendo, todavia, a indissolubilidade do vínculo e utilizando técnica canônica dos impedimentos (Wald, 2000, p. 21).

Alencar usou de sua obra para demonstrar pleno conhecimento quanto às regras de indissolubilidade do vínculo matrimonial à época, basta observar na narrativa a tentativa de restituição do dote por parte de Fernando, a fim de demonstrar a redenção e regeneração do personagem, o que era o maior desejo de Aurélia para perdoá-lo do passado.

Aurélia ao ver que o amor de sua via encontrava-se regenerado e que estava a abominar as hipócritas regras sociais, exalando o seu amor que nunca houvera desaparecido de seu coração, suplica a Fernando que o passado seja extinto.

Considerações finais

A Literatura contribui diretamente para o crescimento jurídico, à medida que nem sempre o Direito consegue oferecer as respostas necessárias e enquadrá-las nas normativas codificadas.

Inter-relacionar a Literatura e o Direito é permitir aprendizado vasto e maior compreensão sobre o saber que se busca aprimorar, mormente neste momento, em que essa relação encontra-se em estado de efervescência, ainda que com poucos grupos de pesquisa.

No caso em comento, é possível concluir que José de Alencar destacou, em *Senhora*, uma abordagem interdisciplinar, munindo-se de recursos da crítica literária e da teoria jurídica com o intuito de expandir o conhecimento sobre os problemas relacionados às relações familiares e às deficiências da época a partir da literatura.

Com a inserção da Literatura como verdadeira aliada à interpretação jurídica, o estudo do Direito consegue conquistar novas formas de raciocínio e de conhecimento, aptas a auxiliar o aplicador da lei frente aos impasses cotidianos presentes na sociedade, porém com uma visão mais crítica.

Notoriamente, José de Alencar procurou abordar, na referida obra, questões delicadas e vigentes ao seu tempo. *Senhora* foi publicada dois anos antes de sua morte, retratando o *modus vivendi* da sociedade brasileira, com especial atenção a burguesia.

A análise dessa obra merece ser visualizada sob o aspecto jurídico, mormente às normas de Direito de Família, pois fascinantemente o romancista conseguiu atribuir soluções jurídicas aos seus personagens, prevendo um cenário normativo que apareceria somente em 1916.

Portanto, com esta intersecção esclarecida entre as áreas, o leitor passa a ter uma visão inovadora do romance, conduzindo-o a uma leitura mais reflexiva e consciente dos institutos jurídicos e da influência dos romances literários sobre eles, haja vista que, o Direito tem como base disciplinar a convivência social.

Referências

ALENCAR, José de. **Senhora**. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de direito civil brasileiro**. 22. ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

SIROTTI, Raquel Razente. **A literatura como nova possibilidade para o ensino jurídico brasileiro: a questão das introduções históricas**. Revista Espaço Acadêmico, n. 170, julho/2015.

TARTUCE, Flávio. **Direito civil**. 11. ed. rev e atual. Rio de Janeiro: Forense, 2016.

WALD, Arnoldo. **O novo direito de família**. 13. ed. São Paulo: Saraiva, 2000.

Direito à liberdade e à privacidade no romance “1984”

Emanuelle Moura Quintino¹

Os direitos à liberdade e à privacidade estão protegidos na Constituição Federal de 1988 e nas principais legislações internacionais, dado que o exercício desses direitos é essencial para promover a dignidade da pessoa humana. Nessa perspectiva, esta pesquisa demonstra como esses direitos foram percebidos na literatura, a partir do romance “1984”, de George Orwell, relacionando essas noções literárias com uma visão jurídica, através da interpretação jusliterária.

Dentro desse contexto questiona-se: Qual o *status* dos direitos à liberdade e à privacidade no ordenamento jurídico? Como os direitos à liberdade e à privacidade foram abordados no romance “1984” e qual a relação entre tais conteúdos?

Justifica-se essa pesquisa como uma obra de cunho social, a fim provocar reflexões profundas sobre a importância do direito à liberdade e à privacidade e para proporcionar uma melhor compreensão desses direitos através do livro “1984”. Além disso, busca apresentar uma visão crítica sobre esses temas, proporcionando uma visão humanística do direito, em defesa da dignidade humana.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar e compreender os direitos à liberdade e à privacidade na perspectiva da obra literária “1984”, através de um entrelaçamento de ideias. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivos específicos: a) identificar a importância dos direitos à liberdade e à privacidade, através dos seu *status* jurídico; b) aprofundar sobre a obra “1984” relacionando a perspectiva literária com os direitos à liberdade e à privacidade.

¹ Mestranda do PRODIR/UFS. Advogada. Especialista em Advocacia Cível (FMP). E-mail: emanuellemquintino@gmail.com.

A metodologia utilizada nesta pesquisa é a abordagem qualitativa, na medida objetiva compreensão aprofundada dos estudos jusliterários e dos direitos à liberdade e à privacidade em “1984”, e epistemológica, considerando que a investigação ocorre de modo interdisciplinar, porque utiliza o conhecimento de diferentes ciências, como o direito, a literatura e a filosofia, interligando esses temas através de uma visão subjetiva (Carneiro, 2013), tendo em vista que a interpretação jusliterária envolve uma visão pessoal do pesquisador, que, ao realizar a abordagem, imprime a sua visão singular ao escolher os tópicos examinados, dentro das diversas possibilidades.

Quanto ao método utilizado é o dedutivo, considerando que esta pesquisa parte de uma formulação geral e, em seguida, desce ao particular (Pasold, 2018). Este trabalho, nesse sentido, parte de concepções gerais sobre os direitos à liberdade e à privacidade, para, somente depois relacioná-los com a obra literária “1984”.

Além disso, esta pesquisa possui aportes fenomenológicos, tendo em vista que a pesquisa fenomenológica proporciona a consciência dos problemas universais, através de uma reflexão filosófica (Husserl, p. 2000). Isso ocorre porque o estudo do direito com a literatura envolve questões humanísticas, que vão além de uma visão puramente jurídica.

Outrossim, foram utilizados na obra o conceito de liberdade a partir do pensamento filosófico de Emmanuel Kant (2019) e o conceito de privacidade por Hyman Gross (1967) e José Afonso da Silva (1989).

Os direitos à liberdade e à privacidade: *status* jurídico

O direito à liberdade e à privacidade são considerados direitos fundamentais, dispostos de forma expressa no art. 5º da Constituição Federal (CF), o primeiro está presente no caput e nos incisos II, IV, VI, IX, XIII, XV e XVII do mencionado dispositivo, como a liberdade de pensamento, de consciência, de crença, de religião, de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, de trabalho, de

locomoção, de associação, de reunião, entre outros, e o segundo está assegurado nos incisos X e XI do referido artigo, em proteção à intimidade, à vida privada e da casa, local de maior intimidade do indivíduo (Brasil, 1988, *online*).

Ademais, os mencionados direitos são considerados direitos humanos, pois estão assegurados pelos principais documentos internacionais, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1948, *online*), a liberdade nos artigos 1º, 2º, 3º, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29 e 30 (que protege a liberdade de opinião, de expressão, de pensamento, de voto, de expressão cultural, de reunião, de associação, do desenvolvimento da sua personalidade, de locomoção, de religião, de casamento, entre outros) e privacidade no art. 12, a Convenção Americana Sobre Direitos Humanos (OAS, 1969, *online*), a liberdade nos artigos 1º, 2º, 5º, 6º, 7º, 8º, 12, 13, 15, 16, 17, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 63 e 77 e a privacidade nos artigos 11 e 12, o Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos (Unicef, 1966, *online*), a liberdade nos artigos 1º, 2º, 5º, 7º, 8º, 9º, 10º, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 41 e 47, e a privacidade nos artigos 17 e 18.

Para Kant (2019, p. 97/98), a liberdade está relacionada à autonomia da vontade, a qual é exercida pelo homem enquanto ser racional, obedecendo às leis imutáveis, ainda que de modo particular não seja uma vontade livre, ou seja, não se trata de exercer uma vontade sem limite algum, pois, segundo ele, isso seria um absurdo (Kant, 2019, p. 100). Para o mencionado autor, a liberdade pressupõe vontade, que deve direcionar o agir respeitando às leis universais, imperativo categórico (essa lei universal deve ser seguida independente das circunstâncias) e de acordo com o princípio da moralidade, “pois, vontade livre e vontade submetida a leis morais são uma e a mesma coisa” (Kant, 2019, p. 100). Explica que isso não quer dizer que a vontade age sempre segundo essas leis morais, “mas que agiria assim se a sua razão controlasse devidamente as inclinações empíricas” (Kant, 2019, p. 100), caso contrário não seria possível fazer livremente atos errados.

Diante disso, Kant (2019, p. 109) reconhece que a liberdade é agir de acordo com a lei natural (jusnaturalismo, que pode ser entendida como uma espécie de lei divina que orienta a razão humana), então, segundo ele, existe esse fenômeno maior que determina o que é certo e o que é errado, sendo a base de todos os fenômenos, pois é “impossível pensar uma razão que com a sua própria consciência *recebesse* de qualquer outra parte uma direcção a respeito dos seus juízos, pois que então o sujeito atribuiria a determinação da faculdade de julgar, não à sua razão, mas a um impulso” (Kant, 2019, p. 102).

Nesse sentido, Kant (2019) entende que para que o ser humano, ser que ao mesmo tempo é racional e afetado pelos sentidos, “queira aquilo que só a razão lhe prescreve como dever, é preciso sem dúvida uma faculdade da razão que *inspire* um *sentimento de prazer* ou de satisfação no cumprimento do dever” (Kant, 2019, p. 120), e, consequentemente, “que haja uma causalidade da razão que determine a sensibilidade conforme aos seus princípios” (Kant, 2019, p. 120). Segundo o referido autor, somente é possível compreender esse pensamento, de como a razão pura deve ser, a partir da experiência, dado que “é-nos totalmente impossível a nós homens explicar como e por que nos interessa a *universalidade da máxima como lei*, e, portanto, a moralidade” (Kant, 2019, p. 120), mas é possível explicar o motivo pelo qual o ser humano se interessa por ela, porque ela foi concebida da própria vontade, como inteligência, “e, portanto, do nosso verdadeiro eu” (Kant, 2019, p. 121).

Ademais, Kant esclarece que é possível existir um imperativo categórico, a partir da ideia de liberdade, que motiva a necessidade desse pressuposto para o uso prático da razão, porque “pressupondo a liberdade da vontade de uma inteligência, a consequência necessária é a *autonomia* dessa vontade como a condição formal que é a única sob que ela pode ser determinada” (2019, p. 121). Deste modo, a vontade é diferente de desejo, assim, todo ser que age a partir do referido conceito de liberdade é “verdadeiramente livre, quer dizer, para ele valem todas as leis que estão inseparavelmente ligadas à liberdade, exactamente como

se a sua vontade fosse definida como livre em si mesma e de modo válido na filosofia teórica” (2019, p. 102).

Vale ressaltar o seguinte pensamento de Kant (2019):

O homem, e, duma maneira geral, todo ser racional, *existe* como fim em si mesmo, *não só como meio* para o uso arbitrário desta ou daquela vontade. Pelo contrário, em todas as suas ações, tanto nas que se dirigem a ele mesmo como nas que se dirigem // a outros seres racionais, ele tem sempre de ser considerado *simultaneamente como fim*. (2019, p. 72)

Para Kant (2019, p. 88-89), isso acontece em razão da dignidade do homem, enquanto ser racional, precisa favorecer a sua expectativa de felicidade, assim como porque a sua essência não pode ser alterada pelas relações externas, o que traduz um valor absoluto do homem, sendo desta forma que ele deve ser julgado por qualquer pessoa.

Já a privacidade é definida por Hyman Gross (1967, p. 35-36) como a condição da vida humana na qual o conhecimento sobre uma pessoa ou sobre os assuntos de sua vida íntima é limitado, assim, o mencionado autor descreve a privacidade como o controle do conhecimento sobre os assuntos pessoais de uma pessoa. José Afonso da Silva (1989) definiu a privacidade de uma forma parecida com o autor anterior, como sendo “o conjunto de informação acerca do indivíduo que ele pode decidir manter sob seu exclusivo controle, ou comunicar, decidindo a quem, quando, onde e em que condições, sem isso poder ser legalmente sujeito” (Silva, 1989, p. 183).

Vale ressaltar que os direitos à liberdade e à privacidade não são direitos absolutos, como todos os direitos fundamentais, de acordo com Norberto Bobbio (2004, p. 14-16), podem sofrer restrições diante de uma justificativa válida, pois existem direitos que são antinômicos, ou seja, a sua proteção não pode acontecer de forma paralela, porque a sua realização integral impede a realização plena de outro. Segundo o referido autor, “Quanto mais aumentam os poderes dos indivíduos,

tanto mais diminuem as liberdades dos mesmos indivíduos” (Bobbio, 2004, p. 15).

Nesse sentido, o direito à liberdade possui restrições, em ponderação com outros direitos, quando há uma colisão entre eles. Tal direito pode ser restringido em colisão com o direito à vida, pela proibição do aborto, com o direito à saúde, pela proibição da eutanásia, como à honra, pela limitação da liberdade de expressão, entre outros e o direito à privacidade, pode ser afastado por motivo de segurança própria ou de outras pessoas, como em flagrante delito, em desastre ou para prestar socorro, entre outros.

Com isso, a partir dessas considerações sobre os direitos à liberdade e à privacidade, assim como dos mencionados conceitos utilizados sobre eles, será abordado no próximo capítulo sobre o tratamento desses direitos no livro “1984”, de George Orwell.

Análise jusliterária do romance “1984”: liberdade e privacidade

O romance “1984”, de George Orwell, trata de um mundo distópico, em que o personagem principal, chamado Winston, vive em uma sociedade totalmente controlada pelo Estado, representado pelo “Partido”, na qual a população permanece, o dia inteiro e em quase todos os lugares, sob uma vigilância ostensiva, por meio de um objeto chamado “teletela”, que não pode ser desligada e é capaz de transmitir imagens, captar quaisquer movimentos e sons, até mesmo de um sussurro muito discreto (Orwell, 2009, p. 13). Diante disso, será feita uma análise da referida obra literária para abordar sobre os direitos à liberdade e à privacidade, considerando que o jurista Dworkin (2005) ensinou que a literatura ajuda em uma melhor compreensão do Direito.

No decorrer do livro percebe-se a ostensiva violação dos direitos à liberdade e à privacidade, ao passo que é possível identificar a importância desses direitos, principalmente pelo sentimento de apatia e falta de esperança que transmite o personagem principal, Winston, que

descreve “Você era obrigado a viver – e vivia, em decorrência do hábito transformado em instinto”, causado pela privação desses direitos, verifica-se a ausência de dignidade a que ele é submetido. Como na maioria dos lugares possui a “teletela”, não existe privacidade para a população, que ainda é lembrada disso através de pôsteres colados por toda parte com um rosto destacado por olhos escuros e um bigode negro junto com a frase “O grande irmão está de olho em você” (Orwell, 2009, p. 12). Além do uso da “teletela”, o partido também vigiava a população através de patrulhas policiais que bisbilhotavam pelas janelas (p. 13).

O direito à liberdade, no romance “1984” foi violado em suas diversas formas. Destaca-se o fato do personagem chamado Emmanuel Goldstein ser considerado “o Inimigo do Povo” porque denunciava a ditadura do Partido, reivindicava a paz e “defendia a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa, a liberdade de reunião, a liberdade de pensamento [...]” (Orwell, 2009, p. 23). Além disso, o referido personagem tinha um rosto característico do povo judeu (Orwell, 2009, p. 22), o que pode sugerir implicitamente que o Partido tinha intolerância religiosa, pois os judeus são associados à sua religião. Em todos os meios de comunicação a imagem de Goldstein é o tempo inteiro ridicularizada, suas teorias são refutadas e expostas ao escárnio, tudo isso para estimular medo e ira, ódio e desprezo de forma automática nas pessoas (Orwell, 2009, p. 24), uma forma de reprimir as pessoas de reivindicarem esses direitos.

Na referida obra, dentro do direito à liberdade, a sua forma mais violada é a liberdade de expressão. As palavras são retratadas como uma ameaça ao Partido, por isso eles inventaram uma técnica chamada “duplispensamento”, cujo significado é “a capacidade de abrigar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias e acreditar em ambas” (Orwell, 2009, p. 252). Nesse sentido, em utilização dessa técnica de controle da sociedade é através do lema do Partido “guerra é paz [...] liberdade é escravidão [...] ignorância é força” (Orwell, 2009, p. 14), em um novo vocabulário chamado “Novafala”, onde o termo “vidaprópria”

significa ao mesmo tempo “individualismo e excentricidade” (Orwell, 2009, p. 103).

O personagem Winston sentia um absoluto desamparo pelo simples ato de escrever um diário (Orwell, 2009, p. 17), tendo em vista que isso poderia vir a ser considerando pensamento-crime, sujeito à pena de morte (Orwell, 2009, p. 40). Essa sanção seria imposta a todos que pensassem de forma contrária ao Partido, em privação da liberdade de pensamento, mas para configurar esse crime não se restringia a atitude de pensar, necessariamente, contra a existência do partido, mas ao estilo de vida que ele impõe, pois o ato de desejar o próprio cônjuge ou qualquer outra pessoa era considerado pensamento-crime (Orwell, 2009, p. 86).

Deste modo, também não existe liberdade para casar-se, pois só era possível casar-se com alguém com a autorização do Partido (Orwell, 2009, p. 84), que verificaria a existência de algum tipo de atração física pelo casal e caso isso fosse identificado o casamento seria negado, pois o Partido tentava aniquilar todo impulso sexual. O sexo era apenas um meio para conceber filhos, chamado “dever para com o partido” (Orwell, 2009, p. 85), tudo isso era feito para “impedir que homens e mulheres desenvolvessem laços de lealdade que eventualmente pudessem escapar de seu controle” (Orwell, 2009, p. 83), para impedir o amor, pois o único amor deveria ser o Grande Irmão (Orwell, 2009, 312). Por isso, a devassidão não preocupava muito o Partido, desde que fosse rápida, não causasse alegria e fosse realizada com mulheres necessitadas que só emitissem desprezo (Orwell, 2009, p. 83).

Ademais, existe o “rostocrime”, para que todas as feições das pessoas sejam controladas, “qualquer coisinha podia ser sua perdição. Um tique nervoso, um olhar inconsciente de ansiedade, o hábito de falar sozinho – tudo que pudesse causar a impressão de anormalidade, de que tinha uma coisa a esconder” (Orwell, 2009, p. 79). Ademais, os membros do partido são obrigados a usar o tempo inteiro uniformes iguais, homens e mulheres, que foi adotado porque simbolizava trabalhadores manuais

(Orwell, 2009, p. 254), como mais uma forma de impedimento das pessoas expressarem a sua personalidade. A personagem Júlia sonhava em poder usar um vestido, meias de seda e sapatos de salto alto, para poder expressar a sua feminilidade ao amado Winston, porque com o uniforme era composto por calça, para que todos fossem vistos como “iguais”, camaradas do partido, então, usar coisas diferentes, como um perfume ou maquiagem era um ato criminoso (Orwell, 2009, p. 172).

Outrossim, “1984” denuncia a ausência de liberdade à expressão cultural e expõe o benefício da contemplação do belo através da arte para a formação do caráter humano, mostra como os objetos e a música podem ser usados para exprimir valores e fatos históricos. O personagem Winston visita uma loja e fica admirado com a beleza de um pedaço de vidro pesado, “cor-de-rosa e espiralado que lembrava uma rosa ou uma anêmona do mar” (Orwell, 2009, p. 116) e o compra, indicando que fora seduzido pelo objeto principalmente em razão da sua aparente inutilidade (Orwell, 2009, p. 117), o que traz a reflexão de que o ser humano tem necessidade de coisas sem que elas precisem ser meramente práticas, assim como o ser humano tem a capacidade de amar as pessoas sem que elas sejam um mero instrumento útil. Fica evidente como o Partido busca incutir em tudo uma utilidade, até nas relações humanas, ou seja, nada deve ter valor por si mesmo.

Outros fatores relacionados à liberdade de expressão cultural, que chamam atenção do personagem Winston, na mencionada obra, é quando o vendedor da loja em que ele estava lhe apresenta um quarto rico em objetos históricos, alguns desses objetos retratados são dois quadros na parede, uma bela cama de mogno e uma estante de livros, provocam-lhe a sensação de privacidade/intimidade, de estar “completamente sozinho, totalmente seguro, a salvo de toda vigilância (Orwell, 2009, p. 118). Winston observa que um dos quadros retrata uma imagem real do passado da sua cidade, contém uma igreja que foi destruída, o que demonstra que os personagens não podem exercer a liberdade de exercer uma religião (Orwell, 2009, p. 119-121).

Por fim, o mencionado livro frisa a importância da liberdade cultural para conhecer a história através da arquitetura, tendo em vista que os prédios novos do governo do Grande Irmão não transmitem isso, em comparação com a arquitetura do período anterior à revolução (Orwell, 2009, p. 120).

Considerações finais

A partir desta pesquisa foi possível compreender como os direitos à liberdade e à privacidade possuem importância para assegurar a dignidade humana, tendo em vista que eles possuem *status* de direitos fundamentais e de direito humanos, estando assegurados de forma expressa da Constituição Federal e nas principais legislações internacionais, e apesar disso, não são ilimitados, pois devem encontrar restrições para garantir o exercício de outros direitos de igual importância, em uma ponderação no caso concreto.

A liberdade e a privacidade são direitos severamente violados no romance “1984”, o primeiro considerando que os personagens do livro não possuem autonomia da vontade, sendo impedidos de utilizar a razão, segundo o conceito de liberdade Kantiano, e o segundo porque eles não podem limitar os assuntos de sua vida privada de forma alguma, estando esses sob o controle legal do Grande Irmão. Assim, percebe-se como esses direitos são essenciais para o ser humano expressar a sua personalidade e individualidade, quando usados em respeito aos direitos das outras pessoas, tendo em vista que cada indivíduo é único no mundo e tem diferentes anseios, precisando expressar-se, seja através do pensamento, da fala (linguagem), expressão facial, modo de vestir-se, culturalmente, entre outros. Portanto, verifica-se que o objetivo do Grande Irmão, na obra 1984, é desumanizar as pessoas para que elas sejam instrumento dos seus fins, pois não existe felicidade nos personagens, eles apenas sobrevivem sem liberdade e sem privacidade.

Referências

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho; Apresentação de Celso Lafer. Nova ed. 1909. 7ª reimpressão. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 30 set. 2023.

CARNEIRO, Maria Francisca. **Reflexões sobre a epistemologia jurídica contemporânea no Brasil**. Revista do Instituto do Direito Brasileiro (RIDB), Ano 2 (2013), n° 4, 2777-2790, ISSN: 2182-7567.

DWORKIN, Ronald. **Uma questão de princípio**. 2 Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GROSS, Hyman. **Privacy and Autonomy**, Nomos, N.Y.U. L. REV. 34, 1967.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2000.

KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Textos filosóficos, 7. EDIÇÕES 70, LDA, Lisboa, 2019.

OAS. **CONVENÇÃO AMERICANA SOBRE DIREITOS HUMANOS**. San José, Costa Rica, 1969. Disponível em: <https://www.oas.org/juridico/portuguese/treaties/b-32.htm>. Acesso em: 14 jun. 2024.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Paris, 1948. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/portuguese?LangID=por>. Acesso em: 14 jun. 2024.

ORWELL, George. **1984**. Tradução Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. Posfácios Erich Fromm, Bem Pimlott e Thomas Pychon. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

PASOLD, Cesar Luiz. **Metodologia da pesquisa jurídica: teoria e prática**. 14. Ed. rev., atual. e ampl. Florianópolis: Empório Modara, 2018.

SILVA, José Afonso da. **Curso de direito constitucional positivo**. 5.ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1989.

UNICEF. **Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos**. Nova Iorque, 1966. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/pacto-internacional-sobre-direitos-civis-e-politicos>. Acesso em: 15 jun. 2024.

O direito à literatura na construção do ensino jurídico¹

Stella Marys Sales de Souza²

Antonio Sá da Silva³

A qualidade do ensino jurídico no Brasil tem sido bastante discutida nas últimas décadas, inclusive pelo papel que os juristas têm, seja na construção do Estado democrático de direito, seja ainda no aperfeiçoamento do sistema republicano. Nesse contexto, importa observar a complexidade desse debate, dados os desafios de reestruturação do nosso modelo de ensino.

Fazendo frente a isto, na forma de revisão de literatura, tentaremos compreender aspectos históricos, culturais, políticos e metodológicos do ensino jurídico no Brasil; após uma contextualização histórica da fundação dos cursos jurídicos no país, faremos uma breve análise do que tem sido chamado de “crise do ensino jurídico” (Silva, 2023, p. 264 e segs.), isto para em seguida perguntar se a proposta de reforma desse ensino, especialmente nas perspectivas de J. Boyd White e Martha C. Nussbaum, podem contribuir nesse ambicionado processo de reconstrução.

Não deixaremos de abordar, num diálogo com Antonio Candido a propósito de ser a literatura um verdadeiro direito humano, a necessidade de uma tutela constitucional do direito à cultura, nele incluindo o direito constitucional da literatura: aquele que possa assegurar o

¹ Trabalho produzido no âmbito das pesquisas do projeto Escolhas Trágicas e Justiça Poética, projeto de pesquisa Teorias da Justiça, do Direito e da Decisão Judicial, sob a coordenação do Prof. Antonio Sá da Silva.

² Bacharela pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: stellamaryssales@gmail.com

³ Doutor pela Universidade de Coimbra, Portugal. Professor na Universidade Federal da Bahia. E-mail: antoniosa@antoniosa.com.br

direito fundamental de qualquer pessoa ter acesso ao livro e a outras formas de narrativa humana, dada a capacidade dessa forma de expressão promover nossa emancipação em relação ao mundo e ajudar a florescer nossas habilidades reflexivas e funcionais.

A criação dos cursos jurídicos no Brasil

Conforme ensina Venâncio Filho (2011, p. 1-12), o Brasil se alcançou sua independência política, mas em pleno século XIX não havia na colônia algo que se pudesse chamar de uma “cultura jurídica”: dada a inexistência de instituições de ensino superior no país; dado que a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, desde 1.290, era uma das poucas existentes no mundo desde 1.290; dado ainda que as relações do novo país com Portugal eram as mais promissoras, etc., aquela Escola era o destino natural dos jovens brasileiros que ambicionavam a profissão jurídica e a carreira política, tal como fartamente documentado por historiadores⁴.

Importante ainda dizer que se de início Coimbra era o destino quase incontroverso da elite nacional, mesmo depois do início dos primeiros cursos jurídicos brasileiros em 1828: aquela Escola subsistiu, por muito tempo, no nosso imaginário social, constituindo uma forte opção, algo que se pode constatar inclusive do testemunho literário de Machado de Assis: se é certo que a prestigiada Faculdade de Leis é apenas uma entre outras opções na Europa, como José Dias diz a Bentiho no plano de dissuadir sua mãe de metê-lo logo no seminário para esquecer Capitu (Assis, 2016, capítulos XXV e XXVI), nem mesmo a ironizada monotonia das exposições escolásticas dos lentes fizeram com que Brás Cubas desistisse dos estudos conimbricenses, renunciando ao prestígio social que seu diploma de licenciado lhe conferiria (Assis, 2016, capítulos XVII, XX e XXIV).

⁴ Para um panorama geral e excelentes fontes históricas sobre este assunto, ver SILVA; COELHO, 2010, p. 19-80.

O privilégio do acesso à Casa que também já foi a de Camões, de Eça de Queiroz, de Tomás António Gonzaga, etc., todavia, estava restrito a homens brancos e economicamente afluentes, como destaca Rocha (2022, p. 42-51); de acordo com este autor, durante o período do Estado-nação o acesso institucional e a centralidade da cultura jurídica se expressavam como manifestações concentradas em uma elite política e intelectual (Silva; Coelho, 2010, p. 76 e segs.).

Nesse sentido, Venâncio Filho (2011, p. 28) acentua que os interesses do Estado nacional, presentes nas disputas sócio-políticas da Assembleia Constituinte de 1823, resultaram na aprovação, em 1826, na criação dos primeiros cursos jurídicos do Brasil: os de Olinda e de São Paulo. E com essa expectativa de promover uma cultura jurídica e um corpo normativo adequados ao país recém-independente...; entretanto, a inspiração didático-pedagógica, na origem e de acordo com Venâncio Filho (2011, p. 1-12), outra não foi que não a do ensino jurídico português; o Estatuto do Visconde da Cachoeira, primeiro regulamento acadêmico, é considerado inclusive quase uma cópia do modelo de ensino português pré-pombalino (Silva; Coelho, 2010, p. 36 e segs.). Outros cursos foram criados e muitas reformas foram implementadas ao longo dos séculos, sendo certo ainda que os problemas, as ambições e as frustrações experimentadas, aqui, refletiram de um certo modo as que antes foram experimentadas por lá.

Uma grande controvérsia acerca do ensino jurídico diz respeito ao método de ensino. É que na sua origem, séculos XII e XIII, predominou o que se conhece como a escolástica: no advento do código justinianeu, prevaleceu o denominado discurso da autoridade, subjacente na dialética aristotélico-tomista onde o professor (lente) lia o texto, esclarecia as controvérsias, expunha suas conclusões e os alunos anotavam (Silva; Coelho, 2010, p. 27 e segs.); no período da modernidade, iluminado pelo discurso da razão cartesiana, o método prevaLENcente foi o lógico-dedutivo, seja em sistemas normativo-legalistas como o francês (Naves, 1995, p. 443-454), seja ainda naqueles cujo sistema era de natureza

normativo-doutrinário ou conceitual como o alemão (Wieacker, 2004, p. 491-524).

A crise do paradigma normativista do ensino e aprendizagem do Direito

Foi este o denominado paradigma normativista do ensino jurídico que desde meados do século XX tem sido alvo de intensas críticas, tanto por razões metodológicas enquanto tais, como por supostas omissões político-ideológicas atribuídas aos defensores de tal modelo; nesse combate destacam autores americanos como os do realismo jurídico, dos *Critical Legal Studies* e da *Law and Economics*; italianos como os do *L'uso Alternativo del Diritto*, espanhóis como os do *Jueces para la Democracia*; portugueses como aqueles ligados ao sociólogo Boaventura de Sousa Santos; como brasileiros, irmanados no que se convencionou chamar, no início dos anos 90, de Movimento Direito Alternativo (Silva, 2016, p. 538-572).

Mossini (2010, p. 76-78) afirma que a discussão sobre a crise do paradigma normativista no ensino e aprendizagem do Direito tem lugar em meio às transformações sociais, políticas e tecnológicas que orientam a contemporaneidade; nesse contexto, entre a pretensão de ciência e demandas impostas pela renovação dos estudos culturais e sociais aplicados, o ensino e a prática jurídica passam a ter seus pressupostos tradicionais fortemente questionados, os quais segundo Marques Neto (2001, p. 49) estavam desde décadas assentados no modelo normativista de direito.

Por normativismo se entende aquela concepção de direito que se fundamenta exclusivamente em normas, sejam elas legais, conceituais, etc (Silva, 2023, p. 33 e segs.). Este foco do ensino em normas, como se fossem entidades autossubsistentes, faz com que Lyra Filho (1980, p. 6) aponte a necessidade de transformação e reavaliar de pressupostos metodológicos subjacentes desse modelo dito dogmático, repensando

o currículo vigente para focar em soluções para as demandas postas aos novos juristas; para o autor, somos incitados a refletir tanto sobre os alicerces ideológicos, como sobre a natureza epistemológica que sustenta o paradigma ali vigente.

A crítica do autor, aparentemente, continua atual, de modo que a revisão dos projetos pedagógicos e institucionais é indispensável aos cursos nacionais de Direito; neste sentido, parece imperativo que a educação jurídica se reorienta num sentido transdisciplinar, seja para atender às novas demandas sociais e políticas que têm sido postas aos juristas, seja ainda para promover uma perspectiva humanística da formação jurídica.

O movimento Direito e Literatura

O que sinalizamos acima parece possível. Com efeito, James Boyd White, enquanto precursor do *Law and Literature Movement*⁵, promoveu uma grande transformação na maneira como a educação jurídica pode ser entendida e praticada; o autor (1985, p. 1-71) afirma que o direito, mais que sua sua dimensão normativa, é antes de tudo uma prática cultural e linguística que se beneficia imensamente da literatura para sua plena realização; a interação entre os diferentes campos da cultura facilita a compreensão, seja dos cânones normativos, seja ainda das narrativas jurídicas, dos ritos processuais e das instituições judiciais.

Numa outra fronteira, não especificamente jurídica mas ético-política, Martha C. Nussbaum afirma, por um lado, a indispensabilidade das humanidades na (Nussbaum, 2015, p. 110 e segs.), mas por outro,

⁵ Por movimento Direito e Literatura (*Law and Literature*), entende-se uma dimensão dos estudos de Direito e Cultura (*Law and Culture*), constitutiva de um *corpus* de trabalhos da nova geração de autores que tentam encontrar possíveis relações do Direito com a Literatura; entre eles, J. Boyd White é considerado o responsável por nos anos 70 reabilitar esta procura, considerando que autores do realismo jurídico americano, como Benjamim Cardoso, etc., já pelos anos 40 do século XX, muito a propósito ensaiaram essa interseção dos estudos jurídicos e estudos literários.

na qualidade do juízo que fazemos das ações das pessoas, inclusive no processo de tomada de decisão pelos tribunais (Nussbaum, 1995, p. 79 e segs.). De acordo com a classicista estadunidense, num mundo cada vez mais plural, tornou-se imprescindível desenvolver a simpatia sua capacidade de nos fazer ver o mundo com os olhos da outra pessoa, de melhorar nossa imaginação de outros mundos possíveis; isto é o bastante para afirmar que são os poetas, não os juristas, economistas e políticos, os melhores árbitros da vida pública.

Inspirada antes de tudo na racionalidade narrativa, desde sua seminal e inaugural *Fragility of Goodness* onde defende que Platão se equivocou em expulsar os poetas de sua cidade ideal e lhes negar um estatuto filosófico, admite no limite a necessidade de procurarmos fora do direito a solução para os denominados casos trágicos com os quais lidamos. Mas as possibilidades de diálogo do Direito com a Literatura são vários, entre eles destacando aquela focada no estudo do direito testemunhado em obras literárias (Direito *na* Literatura), na busca de inspiração para a interpretação jurídica na interpretação literária (Direito *como* Literatura), bem como no estudo do direito positivo de proteger o leitor, regula os direitos do autor, etc. (Direito *da* Literatura). Essas dimensões estabelecem bases para uma abordagem interdisciplinar que transcende as fronteiras convencionais da experiência jurídica.

Deste modo, a observação das obras literárias que incorporam elementos jurídicos serve à compreensão das dinâmicas assentadas por tramas literárias envolvidas de julgamentos, disputas e questões éticas. Assim, White (1985, p. 109-163) também comunica a forma como os escritores refletem, por vezes sensivelmente, as críticas aos dilemas jurídicos narrados; defende que a literatura oferece uma lente crítica para analisar o discurso jurídico, permitindo aos juristas do foro explorarem as dimensões normativas, humanas e retóricas.

Neste sentido, importa às narrativas literárias, como instrumentos interdisciplinares, revelar as complexidades e nuances das experiências

que o direito positivo busca regular. Além disso, o autor desafia o paradigma pedagógico-normativista vigente, propondo uma educação integrada por conhecimentos de diferentes disciplinas, adequados tanto à formação técnica, sem prejuízo da sensibilidade às realidades sociais e culturais às quais as personagens do processo estão mergulhadas.

O direito da literatura e o direito da educação

Tanto o direito à cultura e à literatura como o direito à educação, elevados à categoria de direitos fundamentais, são autônomos entre si; todavia, podem aqueles ser fundamentados na exigência deste, no sentido de que o acesso à literatura pode melhorar a qualidade da educação (Silva, 2023, p. 272 e segs.). É que dada sua capacidade de promover o florescimento das capacidades humanas de ser e de atuar, a presença das artes no currículo de Direito contribui para a formação de outras competências, além daquelas relacionadas com o conhecimento do direito positivo e da prática jurídica: as dimensões social, política, argumentativa, filosófica, etc.

Nesse sentido, Cunha Filho (2000, p. 34) aponta a necessidade de identificar as lacunas da formação jurídica, significativas o bastante para limitar a compreensão sistêmica do direito, o desempenho profissional e a visão de mundo dos juristas; acredita que a diversificação da aprendizagem ajudaria o jurista a lidar com questões complexas, solucionáveis, apenas, mediante construção multidisciplinar de respostas para tais problemas; isto é o que seria possível chamar de uma atuação inovadora do direito.

O pensamento jurídico culturalmente interseccionado permitiria integrar a teoria e a prática do direito, de modo que tão importante como é conhecer o sistema jurídico, nele incluindo a legislação, a doutrina, a jurisprudência, etc., será ler Adélia Prado, Ailton Krenak, Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Gregório de Matos, Guimarães Rosa, Machado de Assis, etc., pois tais textos nos oferecem uma imagem

enriquecedora da realidade, da tarefa da justiça e dos limites de nossas práticas cotidianas no foro.

A literatura é uma importante aliada da democracia, afirma Nussbaum (2015, p. 108-144), uma vez que cultiva a imaginação moral, descortina novos desafios, fomenta o diálogo e explora a multiplicidade de olhares.

O Estado brasileiro, de acordo com o estabelecido na Constituição de 1988, tem o dever de fomentar o amplo acesso aos bens culturais, sendo possível falar de um direito fundamental à cultura, passível de ser arranjado em três categorias: o direito de participar na formulação de políticas para o setor, de criação cultural e de fruição cultural (Silva, 2007, p. 36-39).

Pioneiro entre nós nesta discussão, Candido (2002, p. 79) reflete sobre a importância da literatura na promoção dos direitos humanos, inclusive porque além de nos humanizar, pode servir de instrumento de conscientização, de resistência às injustiças e de mudança social; neste sentido é que irá considerar a própria literatura como um direito humano enquanto tal (2011, p. 171-193): ela constitui uma necessidade universal que não deve ser negligenciada, sendo certo que o sujeito, quando dela é privado, têm violado direitos básicos e corre sério risco de ver fragmentada a sua personalidade:

(...) Focalizar a relação da literatura com os direitos humanos de dois ângulos diferentes. Primeiro, verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos. (...) Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todas possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre

cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incommunicáveis, dando lugar a dois tipos incommunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável (2011, p. 188 - 193).

Igualmente nesta direção, diz Moreira (2003) que “Cultura é ordinária. Cultura é igual feijão com arroz. É necessidade básica. Tem que estar na mesa. Tem que estar na cesta básica de todo mundo”. Ela é algo orgânico em nossas vidas, de modo que diante da complexidade da vida, de dilemas morais sérios, exigências cada vez mais plurais, o livro é amigo que nos fala de longe, ajuizar melhor de nossas escolhas, obter novos conhecimentos para tomar melhores decisões; tem razão Candido, neste sentido, ao dizer que devemos pensar os direitos culturais, neles incluído o direito à literatura, como um direito fundamental e diante do qual Estado, cidadão e sociedade não podem declinar.

Considerações finais

O ensino jurídico no Brasil, ao passo em que enfrenta dificuldades e desafios, coloca-se diante da premência de uma abordagem transdisciplinar, especialmente através da inserção da literatura nos currículos, inclusive os de direito; tal recurso nos parece, depois deste percurso, justificado inovar e enriquecer os estudos, face aos limites da abordagem normativista; diferentes habilidades do profissional, tais como a de compreensão do caso, de expressão, de narrativa processual e de escolha jurídica podem melhor desenvolvidas quando se desenvolve nossas capacidades de imaginação.

Nada disto, entretanto, está isento de imensos desafios, visto que é indispensável superar resistências de toda ordem, sejam as de natureza política e institucionais, sejam ainda aquelas que se encontram

no plano individual; contudo, apesar dos obstáculos, as oportunidades que essa integração oferece são vastas e promissoras em termos de inclusão, sobretudo que reconhecer a multiculturalidade do nosso tempo sequer é uma escolha: converteu-se numa exigência e da qual dependem as excelências ética e jurídica dos profissionais do direito.

As controvérsias sobre este assunto não são poucas, não sendo possível explorá-las aqui, basta apenas reconhecer os limites do que aqui sugerimos. É necessário inclusive que se diga que o que estamos dizendo é apenas uma entre outras alternativas ao modelo normativista, visto que correntes funcionalistas e assumidamente contrárias à abordagem humanística (Silva, 2016, p. 551 e segs.), têm a transdisciplinaridade como um caminho inevitável, porém oferecendo respostas inteiramente diversas... talvez inclusive até mais convincentes hoje diante das demandas que a sociedade tem posto aos tribunais, bastando ver, por exemplo, como que o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), para ficarmos só por aí, tem orientado as escolas de magistratura a incluírem na formação dos novos juízes conteúdos de análise econômica do direito, inteligência artificial, etc.

Referências

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. **Todos os romances e contos consagrados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Petrópolis: Vozes, 2016.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a Formação do Homem. In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2002. p. 79.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

LYRA FILHO, Roberto. **O Direito que se ensina errado**. Brasília: Centro Acadêmico de Direito da UNB, 1980.

MOREIRA, Gilberto Passos Gil. TV CULTURA. **Gil Ministro da Cultura em Paraty**. Roda Viva 2003. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Qeb2L3oZpzc>. Acesso em: 05 maio de 2024.

NEVES, A. Castanheira. **Digesta**: escritos acerca do direito, do pensamento jurídico, da sua metodologia e outros. Coimbra: Coimbra Editora, 1995, v. 2º. p. 443-454.

NUSSBAUM, Martha. **Sem fins lucrativos**: por que a democracia precisa das humanidades. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ROCHA, Julio Cesar de Sá da. Faculdade Livre de Direito da Bahia, elites políticas e a primeira República: noções investigativas iniciais. In: **Faculdade de Direito da UFBA: 130 Anos de Contribuição Social**. ROCHA, Julio Cesar de Sá da; MINAHIM, Maria Auxiliadora; CASTRO, Celso (Orgs.). Salvador: Editora Lexis, 2022.

SILVA, Vasco Pereira da. **A cultura a que tenho direito**: direitos fundamentais e cultura. Coimbra: Almedina, 2007.

SILVA, Antonio Sá da. **Destino, humilhação e direito**: a reinvenção narrativa da comunidade. Tese (Doutorado em Ciências Jurídico-Filosóficas) – Faculdade de Direito, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016. v. II.

SILVA, Antonio Sá da. **Teoria e prática em Direito e Literatura**. Salvador: EDUFBA, 2023.

SILVA, Antonio Sá da. O direito constitucional da literatura: reflexões sobre os argumentos de Cícero em Defesa do Poeta Arquias e sobre os fundamentos filosóficos do direito à educação. In: COELHO, Nuno Manuel M. S. Coelho; TROGO, Sebastião. **Direito, Filosofia e Arte**: ensaios de fenomenologia do conflito. São Paulo: Rideel/UNIPAC: Juiz de Fora, 2012.

SILVA, Antonio Sá da; COELHO, Nuno Manuel M. S. Coelho. **O ensino do direito no nosso tempo**: história, diagnósticos e exigências éticas para uma educação jurídica de qualidade no Brasil. Salvador: Juspodivm, 2010.

VENÂNCIO FILHO, Alberto. **Das Arcadas ao Bacharelismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WHITE, James B. **The Legal Imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

Preâmbulo constitucional: simbólica jurídica a partir de Clarice Lispector

Nathalia Caroline da Silva Costa¹

Não é incomum a redução dos significados de literalidade e do simbólico nos seus aspectos mais notórios de modo a pressupor a sua incomunicabilidade: a primeira como objetiva e tangível, portanto o que existe de fato; a segunda, em contraposição, como o subjetivo e intangível, o que existe somente no campo do inventado e da abstração; fenômenos que, de tão distintos, divergem e caminham em direções opostas. No entanto, o simbólico também pode comunicar a realidade, assim como a literalidade codificada pode exprimir o abstrato.

A comunicação entre o literal e o simbólico permeia a sociedade desde os tempos mais antigos, de modo a observar nos símbolos a oportunidade de comunicação, não sendo diferente com o Direito, marcado em seu núcleo pela simbólica jurídica e, dessa forma, indissociável da sua forma-símbolo. Ainda assim, muito da simbólica jurídica direciona-se aos símbolos desenhados, esculpidos, pintados, que também são manifestações, mas não as únicas. A leitura do Direito e das demandas sociais por meio dos símbolos não permeia o rígido e imutável, é paradoxal por expressar, através do intangível, o tangível. Portanto, a comunicação entre o literal e o simbólico não somente é possível como indissociável por sua própria natureza.

O Direito como fonte normativa de organização social e resolução de conflitos pressupõe a existência de uma sociedade plural e, apesar da sua composição objetiva, é cabível refletir a tangibilidade da fonte

¹ Mestranda do PRODIR/UFS. Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1853-0343>. Advogada. E-mail: anathaliacosta.contato@gmail.com.

normativa por compor uma comunicação entre o estabelecido e o objetivado, entre o codificado e o coletivo, de acordo com o tempo e o espaço vivido pelo corpo social.

A partir da releitura jusliterária do elemento fantástico extraído do conto “A Mensagem”, de Clarice Lispector, este artigo tem como escopo pensar a Constituição Federal de 1988 como casa comum normativa, alicerçado em aportes semióticos, visando contribuir com a ampliação dos horizontes hermenêuticos ao jurista leitor. Além da presente introdução, o artigo conta com dois capítulos de desenvolvimento. O primeiro busca diferenciar a compreensão literal e simbólica da expressão artística literária e seus reflexos na hermenêutica jurídica a partir da jusliteratura; o segundo aborda a simbólica jurídica tendo como base aportes semióticos para pensar o território ao observar a Constituição Federal como “casa comum normativa” e realiza a leitura da função diretiva do preâmbulo constitucional a partir da releitura jusliterária do elemento “casa” e dos personagens do conto.

Direito e literatura: entre a literalidade e o simbólico

O Direito, a partir das bases principiológicas instituídas pela Constituição Federal de 1988, deve caminhar em harmonia com o preceituado nesta Carta em seu preâmbulo visando assegurar, entre outros objetivos constitucionais, “[...] o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos [...]” (Brasil, 1988). Dessa maneira, o Estado transita entre o que se é e o que pretende ser, pautado em um regime de governo democrático em que “todo poder emana do povo” (Brasil, 1988).

Certa forma, o Direito atinge a sua efetividade no ato de tornar concreto e ordenado o caminho para o alcance desses objetivos. É na literalidade que a expressão jurídica pode reafirmar a sua solidez, no entanto, é na condição humana que o Direito encontra razão de ser.

Uma sociedade e, posteriormente, um Estado, precedem a sua organização em direitos e deveres, portanto, é na fluidez da existência humana e suas necessidades para uma vida não apenas digna, mas em acesso ao bem-estar, que o Direito encontra o seu norte, não cabendo a extrema rigidez constitucional, nem a flexibilidade excessiva a ponto de gerar instabilidades constitucionais, mas o sustentáculo entre o fixo e o mutável, sem excessos. Nota-se que a busca pela justiça e a sua manifestação também reside em observar as confluências possíveis entre o que se movimenta e o estático, o sólido e o fluido, a literalidade e o simbólico.

O Direito e a Literatura se encontram e dialogam a partir da *jusliteratura* sob enfoque hermenêutico, tornando possível pensar e enxergar realidades sociais e individuais:

As relações entre direito e literatura, os chamados estudos *jusliterários*, visam trazer abertura ao ensino-aprendizagem do direito contemporâneo na medida em que fomentam um constante diálogo entre as narrativas artísticas, culturais e a ciência jurídica. Neste campo de investigação, busca-se analisar como as dimensões artísticas e literárias instigam a racionalidade jurídica interferindo na dinâmica perceptiva e sensitiva do direito. Nesse aspecto, a hermenêutica jurídica cada vez mais reconhece a potencialidade da leitura literária para a ressignificação de chaves interpretativas do direito pelos juristas (Alves; Santos, C.; Santos, M., 2023, p. 114).

O desafio não é apenas deixar evidente o quanto essa ciência pode ser analisada e refletida por meio da arte literária em espaços jurídicos desinteressados em perceber a relevância temática, como também notar o manifestado na realidade social e o seu ordenamento por meio da literatura fantástica e do estranho que, em sentido figurado, desaguardam no universo simbólico. Quanto a essa última e prolongada resistência, Gabrielli (2002, p. 32) relaciona esse fato a uma “tendência cultural que poderia ser definida como um horror à estranheza derivado daquele

culto da familiaridade detectado por dois dos maiores intérpretes dos fundamentos de nossa cultura: Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre”.

É preciso ressaltar que o conceito do termo “simbólico” não é exaustivo e a sua definição ideal “dependerá do campo teórico em que esteja sendo aplicada” (Mota, 2016, p. 182). Isto posto, o simbólico retratado no presente estudo não é remissivo ao entendimento da “[...] legislação simbólica como sendo a falta de eficácia – obstáculo à consolidação do texto normativo – e efetividade – teleologia para a qual foi criada a norma” (Mota, 2016, p. 184), mas como lente interpretativa para pensar aspectos da realidade social diante de releituras jusliterárias e aportes semióticos que propiciem ampliação hermenêutica ao jurista leitor para pensar o Direito de forma crítica por meio da observação das diversas formas de comunicar e examinar a conjuntura.

Dessa forma, é possível pensar o culto da familiaridade no campo jurídico como barreira para uma maior difusão e acepção da simbólica jurídica como intrínseca ao Direito e determinante à sua aplicabilidade. Nesse sentido, Bittar (2020, p. 21-23) expõe que “as profissões do Direito estão profundamente marcadas por símbolos. Mas, curiosamente, estes mesmos símbolos são, na maioria das situações, de desconhecimento dos profissionais do Direito”. É cabível observar, portanto, que a simbólica jurídica também constrói a materialidade do Direito.

A narrativa fantástica foi teorizada por Tzvetan Todorov (1939-2017), no entanto, Silva (p. 160, 2020) atenta para as transformações do fantástico ocorridas desde então e o define como “[...] a constante vacilação que existe entre o real e o imaginário em questão. Mais do que isso, a literatura fantástica coloca o ser em questão, discute a irrealidade da realidade e provoca reflexões que vão além da discussão sobre a incursão do sobrenatural no mundo empírico”, nessa perspectiva abrem-se as portas do universo simbólico apresentado pelas narrativas na tessitura de subjetividades em que a arte, segundo Bittar, “é capaz de instaurar um novo mundo de compreensões, um universo à parte,

considerando o transfundo do universo objetivo, sobre o qual a arte opera criativamente” e conclui que a arte, a partir da sua linguagem própria, tem seu potencial de transformação que infere na capacidade, entre outros citados pelo autor, de expressar, interpretar e avaliar “conceitos, sensibilidades e sensações fundamentais para exprimir questões ligadas à luta e conquista dos direitos, às formas de injustiça, ao exercício da cidadania, e ao protesto ante à violação de direitos humanos” (2020, p. 25-26).

É possível reconhecer através da prática do jurista leitor um outro caminho para a relação humanista entre o Direito e quem o opera. Alves, Santos, C. e Santos, M. (2023, p. 122) reconhecem, nessa prática, que “o engajamento e a proatividade do jurista sobre o olhar cultural têm como viés propulsor a humanização e concretização do direito através dos estudos jusliterários” e percebem na linguagem cultural referências essenciais para a ampliação hermenêutica do Direito. É possibilitado ao jurista leitor, através da ampliação hermenêutica também trazida pela jusliteratura, a elaboração de novas perspectivas e o aprofundamento nas existentes.

Note-se o Direito como a busca de ser firme, não estático - para que não se torne um instrumento de poder autoritário; e a arte como um caminho hermenêutico, não reducionista - para que não seja suprimido o seu expansivo potencial comunicador de realidades. Ao observar a narrativa clariceana, Helena (1997, p. 90) revela que há um território em expansão, investigado pela crítica literária em oposição ao positivismo, ao tratar “o questionamento da divisão falaciosa entre, de um lado, a concretude e o critério de verdade visível e, de outro, o mundo intangível do silêncio, do recôndito [...]”, dessa forma demonstra não ser benéfica a ideia de incomunicabilidade entre o literal e o simbólico.

O conto de Lispector, intitulado “A Mensagem”, traz a casa como elemento fantástico e o sentimento de angústia como elo de conexão entre uma moça e um rapaz que percebem a casa como “aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de

sentido, aquela coisa vinda do passado” (2020, p. 42). Se faz relevante a compreensão de que o simbólico presente na escrita de Lispector “[...] remonta ao pressuposto de que, ao escrever e pensar, lidamos com a representação das coisas e, não, com as próprias coisas. O símbolo estaria, portanto, sendo aí tomado como via de acesso ao real, mediação entre os seres e o mundo através da linguagem” (Helena, 1997, p. 95), logo, o simbólico não carece de cientificidade pois também pode ser veículo que lê e comunica a realidade.

Nesse sentido, ao notar a “[...] ausência de fronteiras rígidas entre o discurso jurídico [...] e as narrativas literárias, frutos da criatividade imagética de escritores e poetas” (Pêpe, 2016, p. 2), o diálogo entre a ciência jurídica e Literatura rompe com o aspecto da rigidez que afasta o Direito da sua humanização.

A constituição como “casa comum normativa” e a função diretiva do seu preâmbulo

É habitual que se pense o Direito reduzido à dimensão material, também conhecida como “saber físico”. No entanto, esse campo do saber é também composto pela dimensão imaterial ou “saber abstrato”, tendo em vista a sua concepção alicerçada na busca pelo justo e na efetividade da justiça. São pontos distintos que encontraram, na teoria do Direito, “espaços respeitáveis de discussão”, em que o saber físico seria o “sensível, visível, fático, experimentável, conteudístico, e a ele corresponde o ordenamento positivo”; e o plano da abstração seria o “racional, invisível, deôntico, filosófico” e, no que tange sua compreensão e aplicação, “se integram, cultural e intelectualmente, no contexto vivenciado” (Menezes, Lima e Costa, 2019, p. 21-22). Se faz relevante a percepção de que ambos, ainda que se tratando de planos distintos do saber jurídico, são aspectos complementares para a compreensão e construção do Direito, sendo a dicotomia complementar supracitada como dilatadora às condições hermenêuticas.

A literalidade e o simbólico dialogam a partir dos seus pontos de conexão e divergência. No fenômeno jurídico, o codificado pode estar ou não efetivado no campo prático ou pode, ainda, se encontrar no meio do caminho entre o objetivo de alcançar e o seu efetivo alcance, de modo a ser possível estabelecer um diálogo entre a representação da casa, presente no conto de Lispector aqui analisado, e o Estado como casa-território. Ao tratar sobre território, Haesbaert (2004, p. 3) observa que não há como desvincular o sentido de território como sendo, concomitantemente, funcional e simbólico, e tece distinções como sendo, dentre elas, o reconhecimento da funcionalidade do território como processos de dominação e recurso (“controle físico; produção; lucro”) e a sua perspectiva simbólica como o “princípio da multiplicidade” e “abrigo, lar, segurança afetiva” (2004, p. 5). Nesse sentido, o presente estudo questiona o momento em que o lar pode não significar segurança e a potencialidade do meio do caminho significar o “entre-espaços” do Direito: o dever-ser jurídico teria uma linha de chegada ou seria um caminhar sem fim?

No que tange o entre-espaços, o lugar-não-lugar, Santaella constata o espaço como “um lugar praticado, um cruzamento de forças motrizes” (2007, p. 174), portanto, à força motriz cabe o movimento e o seu desenvolvimento, assim como o preâmbulo induz o movimento direcionado ao alcance dos valores que fundamentam a República Federativa do Brasil como um Estado Democrático de Direito. O dever-ser no Direito, instituído no ponto de início da Carta Maior, infere ao preâmbulo constitucional a concomitância dos seus reflexos de significação diante da sua função diretiva, suporte e fundamento para a extensão do corpo do texto promulgado: a direção a ser trilhada e a sua finalidade, o percurso e o destino final. A respeito dessa função, José Afonso da Silva destaca:

[...] parte-se da compreensão de que quando o Preâmbulo da Constituição de 1988 – tido como referencial nesta digressão – va-

le-se do verbo “assegurar” e, mais, “assegurar o exercício” de direitos e valores, apresentam-se com destacada função de garantia dogmático-constitucional, além de inequívoca função pragmática, com efeito imediato de prescrever ao Estado uma ação em favor da efetiva realização dos valores, com conteúdo específico, em direção aos destinatários das normas constitucionais que têm a esses valores conteúdo específico. O preâmbulo possuirá, pois, inegavelmente nítida função diretiva (Silva, 2010, p. 25).

A fundamentação de uma identidade cultural transcrita no corpo do texto constitucional permite o diálogo jusliterário do Direito como linguagem, do espaço narrativo entre o dito e o não dito presente nesse campo do saber, o material e o imaterial, o literal e o simbólico. Não é incomum perceber a validação e a reafirmação da ciência jurídica a partir do predominante enfoque ao positivismo e ao método cartesiano, no entanto, consta na própria historicidade do fenômeno jurídico as suas manifestações por meio dos símbolos.

Referente à simbólica jurídica, Franca Filho (2011, p. 24) constata que “nem sempre as manifestações jurídicas foram necessariamente manifestações exteriorizadas por palavras, mas por símbolos, gestos, cores, metáforas, rituais, liturgias, pinceladas ou traços”. Destarte, o Direito mantém constante diálogo com o universo simbólico e o universo do discurso normativo, tendo a constituição e a cultura como parâmetros essenciais para observar esse diálogo, observada a movimentação da cultura para “manifestar o signo sobre o justo e o injusto”, restando a conclusão de que “a semiótica fundamenta o jurídico” (Bittar, 2020, p. 33).

Pensar a constituição como algo vivo constroi a ideia de movimento, pautada em temporalidade e preenchida de historicidade. Assim sendo, a Constituição Federal do Brasil de 1988 é, inicialmente, um diálogo em movimento que estabelece contato com os cidadãos que habitam ou transitam nesse país casa-território, consta da prática como jurista leitor e aos operadores do Direito o movimento que permite impulsionar a humanização do Direito em prol da sua concretização.

A desconsideração da inerência do simbólico como determinante ao Direito induz à construção do saber jurídico como uma casa sem bases sólidas para a sua edificação:

O Direito é um fenômeno social de alto nível de implicação simbólica. Na medida em que o Direito se institui, se convencionam, é que a dimensão simbólica não é irrelevante, mas sim determinante, para o Direito.

[...]

Por isso é que não se pode ocultar que as linguagens participam das práticas do Direito, e, nesta linha de raciocínio, tudo aquilo que concerne à justiça (definir o ‘lugar’ da justiça, ‘falar’ a justiça, ‘representar’ a justiça, ‘interpretar’ a justiça, ‘consagrar’ a justiça, ‘julgar’ segundo a justiça, ‘impor’ a justiça, ‘aplicar’ a justiça, entre outras), e não obstante o tempo histórico, de alguma forma, sempre esteve associado a ‘símbolos’, ‘representações’, ‘atos’, ‘fórmulas’, ‘ritos’, ‘cerimônias’, ‘julgamentos’, espelhando que a dimensão simbólica acompanha a história da justiça. Por isso, para o Direito tem sido relevante a forma tanto quanto o conteúdo dos atos de justiça, desde os romanos até hoje (Bittar, 2020, p. 49-50).

Bittar constata a arte como aquela “carregada de sentido”, cabendo unir o seu amplo poder simbólico à “pedagogia da sensibilidade na educação em direitos humanos”, por exemplo (2020, p. 316-317). Assim, observa-se nas artes literárias um abundante caminho de ampliação hermenêutica interdisciplinar.

A Constituição Positiva é reconhecida por Carlos Ayres Britto, ex-ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), como “o mais onivalente repositório de valores jurídicosdemocráticos. A casa normativa deles, por excelência” (2012, p. 87). Assim, a Constituição Federal pode ser percebida como casa comum normativa no que concerne a atribuição de direitos e deveres constitucionais individuais e coletivos, assim como o país pode ser percebido como casa-território habitada pelo cidadão

brasileiro natural ou naturalizado, manifestando o diálogo entre o literal e o simbólico para pensar o Direito.

A Constituição como casa comum é a ideia de casa normativa partilhada em que está inserida a sociedade. Dessa forma, é preciso a constante manutenção do cuidado para que não seja esvaziado de sentido o horizonte diretivo em que se pauta o preâmbulo constitucional, para que este não seja convertido à utopia.

Lispector, em “A Mensagem”, retrata a evidente conexão entre os dois personagens principais por meio de um sentimento comum: a angústia por não sentir satisfatória a realidade tal como é posta, e encontram determinado pertencimento social por meio da confluência. Assim, enxergavam no mundo despropósitos que foram transformados em normalidade e dela discordavam: “[...] não eram doidos de se entregarem sem mais nem menos ao mundo feito [...] para o mundo dos viciados, para o mundo já criado [...] eles também achavam que os outros queriam caçá-los, não para o sexo, mas para a normalidade” (2020, p. 36-37). Em momento posterior, se deparam com o elemento animado e percebem que era, também, angustiado. Naquele instante, se os jovens falassem, a casa desabaria, mas foi mantida como estava diante do silêncio que fizeram. A construção secular “[...] já estava esvaziada de sentido, [...] vinda do passado” e, então, eles suplicaram por um futuro distinto do presente (2020, p. 42).

É comum a representação da casa como um ambiente seguro para os que nela habitam, assim deve ser observado o que dispõe o preâmbulo a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988: a investigação e a consequente efetividade do que preceitua a presente Carta Maior. É necessário o rompimento com a barreira construída como científica quando essa se mostra desumanizadora, pois, note-se: o Direito pertence às ciências humanas, embuti-lo de domínio técnico e marginalizar a relevância do seu caráter humanístico é esvaziá-lo de sentido, tendo em vista não existir Direito sem uma sociedade para ser tutelada. Bittar (2020, p. 26) considera o universo simbólico e estético

como “fonte de irradiação de conteúdos e de expressão de sentimentos e percepções de alto valor simbólico para a representação social da justiça e da injustiça”.

A casa é, “em diversos contos o *topos* da literatura fantástica” e comunica “[...] um “conselho de continuidade” do passado, uma verdade que frustra e muda a vida dos jovens, que a partir desse encontro tornam-se adultos. Eles, que ansiavam por um futuro diferente, chegaram à conclusão de que não podem mudar o futuro” (Silva, p. 160; 164, 2020). Ao pensar o preâmbulo constitucional e a sua função diretiva, torna-se fundamental a compreensão de que a sua atuação não deve ser decorativa, mas efetiva. É no constante desenvolvimento do compromisso estatal com os fundamentos da República Federativa do Brasil e da participação ativa da sociedade partindo, por exemplo, de uma possível insatisfação frente ao que concebe como injusto, que novos significados de justiça e reparação podem vir à tona. O que é justo para uma sociedade terá o seu significado preenchido de sentido se os membros que a compõem forem ouvidos e que seja manifestado na prática, tendo como exemplo a efetividade das políticas públicas. É possível que o jurista leitor perceba a expressão social manifestada por meio da literatura e como vem a somar no que tange à humanização do Direito.

Considerações finais

A investigação por novos modelos hermenêuticos, neste estudo, é constatada como uma busca por leituras que, em alguns casos, nunca deixaram de existir, mas podem ter sido por um longo período de tempo evidenciados como opostos ao conhecimento científico e à ciência jurídica em especial. Não à toa, tem-se observado a humanização do Direito como essencial e de necessária atenção no presente.

A incomunicabilidade entre o crucial rigor técnico jurídico e as leituras sociais que dialogam com a ciência jurídica simulam uma suposta ruptura científica que, na prática, demonstram complementaridade,

não oposição. Dessa forma, observou-se a leitura simbólica de elementos fantásticos na literatura como a disponibilidade de um amplo espaço de investigação da realidade social, que também dialogam com o campo dos fatos e não anulam a cientificidade em uma análise, mas a contemplam em completude.

Conforme observado, a jusliteratura surge como um caminho de ampliação hermenêutica ao jurista leitor ao permitir a elaboração de novas perspectivas e o aprofundamento das existentes. Assim, a leitura da Constituição Federal de 1988 como casa comum normativa destaca proveitosa aplicabilidade para fins didáticos no ensino do Direito, por exemplo, como também promove uma comunicação com o jurista leitor distinta do habitual. Os jovens do conto “A Mensagem”, de Lispector, sentem angústia diante do que observam como errado no mundo e, nesse aspecto, é possível traçar um paralelo com o signo do justo e do injusto, tendo em vista a semiótica como aquela que também fundamenta o Direito.

Por sua vez, é possível que resida no inabitual a necessária e distinta leitura para pensar e materializar o que ainda não foi feito na direção do que dirige o preâmbulo constitucional. A presente narrativa de Lispector, em releitura jusliterária, dialoga com o que na sociedade anseia por não transferir à normalidade o signo do injusto. Ademais, permite a didática leitura da casa como aquela que permeia significados que envolvem estabilidade e segurança e momentos que o estável pode transitar para o esvaziamento de sentido. O corpo do artigo investiga o diálogo possível entre opostos e permite o questionamento: tem-se caminhado para o que comunica o preâmbulo constitucional?

A efetividade do exercício dos direitos sociais e individuais, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a justiça, entre outros, direcionam à harmonia social. Por sua vez, o apreço pelo familiar tende a gerar resistência ao estranho, no entanto, a ideia de oposição para os aspectos observados neste estudo se mostrou ilusória, dada a existência da dimensão simbólica como determinante ao Direito, tornando

possível a análise da dimensão do simbólico para pensar o preâmbulo da Constituição Federal de 1988 em uma perspectiva jusliterária.

Referências

ALVES, Míriam Coutinho de Faria; SANTOS, Carlos Alberto Ferreira dos; SANTOS, Márcio dos. Os estudos jusliterários e a humanização do direito. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 39, p. 113-125, 2023. Disponível em: <https://ufs.emnuvens.com.br/interdisciplinar/article/view/v39p113>. Acesso em: 03 maio 2024.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. **Semiótica, Direito & Arte**: entre teoria da justiça e teoria do direito. Almedina Brasil, 2020.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Distrito Federal, Senado, 1998.

FRANCA FILHO, Marcílio Toscano. **A Cegueira da Justiça**. Diálogo Iconográfico entre Arte e Direito. Fabris Editor, 2011.

BRITTO, Carlos Ayres. **O humanismo como categoria constitucional**, 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2012.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. **ITINERÁRIOS-Revista de Literatura**, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2652>. Acesso em: 02 maio 2024.

HÄBERLE, Peter. Constituição “da Cultura” e Constituição “Como Cultura”-um Projeto Científico para o Brasil. **Direito Público**, v. 13, n. 72, p. 9-32, 2016. Disponível em: <https://portal.idp.emnuvens.com.br/direitopublico/article/view/2846>. Acesso em: 16 maio 2024.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/download/52673370/haesbaert_dos_multiplos__territorios.pdf. Acesso em: 22 maio 2024.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

MENEZES, Joyceane Bezerra de; LIMA, Martonio Mont’Alverne Barreto; COSTA, Adriano Pessoa da. Análise epistemológica da responsabilidade civil na

contemporaneidade. **Revista Brasileira de Direito Civil**, v. 21, n. 03, p. 17-17, 2019. Disponível em: <https://rbdcivil.ibdcivil.org.br/rbdc/article/view/463>. Acesso em: 16 maio 2024.

Mota, Kaio César da Silva, Constituição simbólica: a discrepância entre o simbolismo constitucional e sua ineficácia normativo-jurídica. **Revista Digital Constituição e Garantia de Direitos**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 179–207, 2016. DOI: 10.21680/1982-310X.2016v9n1ID10329. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/constituicaoegarantiadedireitos/article/view/10329>. Acesso em: 02 maio 2024.

LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. In: **A legião estrangeira**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 101-117.

LISPECTOR, Clarice. A mensagem. In: **A legião estrangeira**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 32-47.

PÊPE, Albano Marcos Bastos. Direito e literatura: uma intersecção possível? Interlocuções com o pensamento waratiano. **ANAMORPHOSIS: Revista Internacional de Direito e Literatura**, v. 2, n. 1, p. 5-15, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5771535.pdf>. Acesso em: 16 maio 2024.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SILVA, José Afonso da. **Comentário contextual à Constituição**. 7ª ed. São Paulo: Malheiros, 2010.

SILVA, Taynan Leite da. O fantástico angustiante de Clarice Lispector no conto A mensagem. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 158-173, abr./jun. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53344>. Acesso em: 22 abr. 2024.

SBIZERA, José Alexandre Ricciardi. **Arte e direito: o lugar da literatura na formação do jurista crítico-sensível**. Orientador: Luis Carlos Cancellier de Olivo. 2013. 208 fls. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas. Programa de Pós-Graduação em Direito. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=110053. Acesso em: 22 abr. 2024.



IV PARTE

Imaginários mítico-épicos

A pulsão da errância em *South America Mi Hija*

Gisela Reis de Gois¹

É preciso destacar como é frequente em narrativas épicas a presença dos deslocamentos. Seja por questões bélicas como na *Ilíada* e *Odisséia* ou por questões comerciais como em *Os Lusíadas*, entre outros motivos, o desejo da errância parece fazer parte do processo de transformação do herói ou heroína da épica. Mônica Martinez (2013) afirma que a primeira narrativa de viagem surgiu com Homero e que só três séculos depois Heródoto deu continuidade com o relato das jornadas dele.

A pesquisadora ressalta ainda que esse fascínio pelo movimento não se dá apenas no Ocidente e cita Matsuo Bashô como exemplo de narrador de viagens no Japão medieval. Em *South America Mi Hija*, a jornada favorece o alcance não apenas da cidadela de Machu Picchu, mas também a retomada das narrativas sobre as mulheres sul-americanas e uma nova consciência para as protagonistas, reforçando a ideia de catábase presente no poema, como pode ser observado no recorte a seguir. Em geral, ela é frequentemente encontrada em textos literários e é o termo dado à jornada convencional do submundo dentro do poema. Algumas das experiências mais populares do submundo são Odisseia, Eneida e Divina Comédia.

[...]
 these days and nights on el buso
 investigative poetry
 this meditation to understand
 this journey into the daughter

1 Doutora (CIMEEP – UFS), ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8568-9382>. E-mail: gisela-reis@hotmail.com

this journey to remember
 [...]

(Doubiago, 1992, p. 59)²

De acordo com Michel Onfray (2009), existem dois princípios que regem a humanidade: um baseado no fluxo, a pulsão nômade, e outro baseado no estatismo, o desejo pelo sedentário. Eles podem ser observados, por exemplo, nas narrativas genealógica e mitológica na função de pastor e de camponês, como na história de Caim e Abel. Mas o anseio pelo movimento manifesta-se de diversas maneiras. Uma delas são os grupos errantes que de tempos em tempos são impelidos a se tornarem sedentários: judeus, ciganos, entre outros. Esses povos não costumam agradar a uma sociedade cristã e capitalista. Segundo Onfray (2009), um dos motivos para a segregação dessas populações seria a dificuldade em controlá-los, já que não estão sempre vinculados ao sedentarismo de um determinado espaço e tempo.

Michel Maffesoli (2001) e Zygmunt Bauman (1998) asseveram esse mesmo posicionamento. O primeiro afirma que a errância é um aspecto fundador das sociedades que aparece também na duplicidade de cada indivíduo – a saber, a pulsão nômade e sedentária. Entretanto, o Estado moderno tenta suprimir esse desejo pelo deslocamento por causa da dificuldade em dominar o contingente humano. O segundo afirma que cada sociedade produz uma categoria de indivíduo que representa um perigo para ela. A liberdade é usada como um dos critérios de identificação: quanto mais ordem, menos livre é o sujeito; quanto mais livre ele é, menos ordem e menos controle são exercidos sobre ele.

2 [...]

estes dias e noites no ônibus

poesia investigativa

esta meditação para entender

esta jornada para a filha

esta jornada para lembrar

[...]

Entretanto, isso não significa que a manifestação do nomadismo está restrita apenas às manifestações excluídas do Estado. A pulsão da errância também está presente na mobilidade, seja por causa do trabalho, do consumo, do turismo e das viagens ou até mesmo os êxodos causados por dificuldades econômicas. Mesmo algumas tradições religiosas são baseadas na iniciação pela viagem: “Não esqueçamos que a própria palavra existência (*ek-sistênci*a) evoca o movimento, o corte, a partida, o longínquo. Existir é sair de si, é se abrir a um outro, ainda que através de uma transgressão” (Maffesoli, 2001, p. 31-32).

***Ek-sistênci*a**

Maffesoli aponta que a errância encontra diversas maneiras de ser exercida, seja de modo coletivo ou individual, mas se trata sempre de um fenômeno inconsciente e silencioso, um movimento contra a imobilização profissional, ideológica, afetiva que passou a ser vista como progresso, mas “pode ser sintoma de um fechamento, e, portanto, em um certo prazo, ter um efeito mortífero” (2001, p. 25). Consequentemente, formas diversas são usadas para pôr em prática a pulsão da errância, seja em aventuras esportivas ou existenciais, no turismo e em viagens e até nas aventuras sexuais e no aumento no número de divórcios e novos casamentos.

A pulsão da errância está inclusive na resistência contra a funcionalidade dentro da sociedade, ou seja, contra a noção de que cada indivíduo deve fazer parte de um processo na divisão de trabalho vinculado unicamente à produtividade e ao consumismo. A errância estaria, então, aliada a questões imateriais que não podem ser contabilizadas com cifras, ao contrário do progresso infinito que é pautado nas sociedades capitalistas modernas, em que os indivíduos passam a se sentir seguros ao estarem presos em suas residências, desejando e acumulando riquezas e observando a miséria alheia.

Esse embate entre a errância e o estatismo aparece em *South America Mi Hija* de diversas formas. Uma delas trata-se de um assalto de que são vítimas as personagens, e a filha corre à procura dos ladrões para pegar os pertences de volta, e a mãe preocupada reflete que nada que foi levado é importante a não ser a filha: “*Did I forget to tell her/ our things are not important?/ What will she do, what will they do/ if she catches them?/ The images of hell rise within me./ Persephone*” (Doubiagio, 1992, p. 111)³. Essa atitude em valorar experiências e conhecimento ao invés de apenas valorizar o que pode ser comprado surge também quando o eu-lírico/narrador reflete sobre o desejo da mãe – a vontade de comunicar-se – e da filha – o desejo de viajar a Paris, ter um namorado. Apesar de imaginar que a filha espera utilizar as férias e o dinheiro para usufruir de carros, jantares etc., a mãe acredita que a experiência na América do Sul venha agregar mais tanto à filha quanto ao relacionamento das duas. Portanto, observa-se um posicionamento pautado na aquisição do imaterial (descobrir-se e enxergar o outro) ao invés do consumismo apenas:

[...]

Inside she dreamed

boys, islands, suntan, bikinis.

She dreamed sports cars, dinners by candlelight, boys

with money. Oh she dreamed

Europe for which she worked

all summer, every check

into the bank.

[...]

I wanted her to know

the Third World, I wanted us

to know America, my last shot

as Mom. Europe and men, I said,

3 Quinze minutos, meia hora. Mais longo./ Eu esqueci de dizer a ela/ nossas coisas não são importantes?/
O que ela vai fazer, o que eles vão fazer/ se ela os pegar?/ As imagens do inferno surgem dentro de mim./ Perséfone

*dinners, cars and wine
can wait.*
(Doubiago, 1992, p. 24-25)⁴

Contudo não ser capaz de participar do mecanismo consumista, segundo Bauman (1998), não é bem visto pela sociedade. Os “consumidores falhos” podem ser criados e anulados pelo corpo social. São eles os desempregados, que se tornaram uma categoria crescente com a racionalização e a evolução tecnológica usadas nos empregos. Esse contingente serve como propaganda inversa para que a sociedade encare o consumo abundante como marca de sucesso e, conseqüentemente, como condição para a felicidade. Isso significa que, mesmo alcançando certas aquisições, a pessoa nunca terá satisfação porque novos padrões de consumo continuarão sendo criados. Dessa forma, a atitude da mãe em proporcionar à filha uma viagem que não se pautasse exclusivamente na capacidade de consumir, mas numa retomada das narrativas históricas e míticas de mulheres silenciadas, representa uma vontade de proporcionar uma experiência enriquecedora no nível pessoal.

Outra forma pela qual a pulsão da errância se manifesta é o viajante, e ele aparece no poema épico *South America Mi Hija*. O turista e o viajante diferem-se quanto ao modo como encaram as ideias

4 [...] Por dentro ela sonhava garotos, ilhas, bronzeados, biquínis. Ela sonhava com carros esportivos, jantares à luz de velas, garotos com dinheiro. Ah! ela sonhava com a Europa pela qual ela trabalhou todo o verão, cada cheque no banco
[...]
Eu queria que ela conhecesse o Terceiro Mundo, eu queria que conhecêssemos a América, minha última chance como Mãe. Europa e homens, eu disse, jantares, carros e vinho podem esperar.

preconcebidas sobre o mundo. O último, por um lado, busca entrar no desconhecido, sem intenções preestabelecidas. Para isso, é preciso evitar viajar a um lugar para constatar o que foi ensinado sobre ele. O turista, por outro lado, observa pessoalmente uma cultura com imagens e juízos de valor reduzidos às leituras sobre ela ou impõe a leitura de um lugar a referenciais de outro. Isso ocorre devido ao fato de ele apenas “tocar” na superfície da civilização que ele visita. Onfray chama essa atitude perante o diferente de “posição do missionário”:

Quando um padre branco chega em missão a um país africano e condena em função dos escritos bíblicos e dos Evangelhos. Essa atitude persiste em muitos turistas que apreendem hoje uma civilização ou uma cultura com os referenciais de seu espírito pré-fabricado e encerrado nos limites de seu tempo, de sua época e de seus caprichos (2009, p. 57-58).

Bauman, por outro lado, ainda assinala a diferença entre o turista e o vagabundo, mesmo que ambos tenham em comum o deslocamento. O primeiro viaja por escolha, está simultaneamente dentro e fora do lugar que decidiu conhecer, pois ele visita sem pertencer e sem criar conexões com o espaço e a cultura. Assim, tão facilmente chega, pode simplesmente partir porque o local não mais oferece diversão ou outro parece ser mais atraente e excitante. Pelo mesmo motivo ele pode ter partido do lar: a rotina não proporcionava sensações ou diversão como ele desejava. Enquanto isso, o vagabundo não tem escolha quanto a movimentar-se ou estabelecer-se em um único lugar. Ele é desenraizado e deslocado por outras forças. “Os vagabundos, porém, sabem que não ficarão por muito tempo, por mais intensamente que o desejem, uma vez que em lugar nenhum em que parem são bem-vindos: [...]” (Bauman, 1998, p. 117).

De acordo com Onfray, o viajante passa por estágios, são eles: antes, entremeio I, durante, entremeio II e depois. A viagem começa no “antes”, com a leitura de mapas, atlas, entre outros, mas, segundo esse

pensador, nada favorece mais a vontade de deslocamento do que a literatura. “A leitura age como rito iniciático, revela uma mística pagã” (Onfray, 2009, p. 26). Já no segundo estágio, ocorre o início da viagem de fato, com o girar da chave na porta até o local de destino.

Durante a viagem, o indivíduo pode encarar o local de duas maneiras: como turista ou como viajante. Encarar a diversidade do mundo a partir do olhar preestabelecido do missionário eurocêntrico, como no primeiro, ou perceber a multiplicidade de povos e culturas através de um olhar instintivo, da inocência: “[...] o abandono das opiniões sobre o espírito dos povos, a recusa do olhar egocêntrico e missionário, mas também livrar-se dos preconceitos sobre a forma da viagem” (Onfray, 2009, p. 60). Além disso, o turista e o viajante diferem-se quanto ao trajeto escolhido; segundo o pesquisador, o viajante faz experiências iniciáticas que questionam a identidade que está desvinculada da rotina e da existência cotidianas.

Impulso à jornada em *South America Mi Hija*

Levando-se em consideração os aspectos apresentados, entende-se que a jornada proporciona uma oportunidade para se conhecer mais profundamente, um caminho rumo à subjetividade. Em *South America Mi Hija*, é possível ver como a viagem oferece a ocasião que as protagonistas precisam, para que mãe e filha se afastem de ideias preestabelecidas sobre quem elas são e se aproximem. Na citação a seguir, a mãe fala como é difícil distanciar-se das estruturas que a definem enquanto indivíduo para conseguir comunicar-se com a filha:

She has brought me this far
beneath this world

and still
I can't open
let fall

the structures of personality and time
my family, my culture

[...]

I can only parent
what I know

I can't parent
what will destroy
the only love I've known
My parent's love. Their
parents'
(Doubiago, 1992, p. 88)⁵

Onfray (2009) alerta ainda que as viagens feitas a dois, mas em que as pessoas não estão reciprocamente em um relacionamento amoroso, são mais proveitosas porque permitem a construção de uma amizade durante a jornada. O motivo seria que, em primeiro plano, o amigo serve como um aconchego do lar que ficou distante. Esse sentimento

5 Ela me trouxe até aqui
abaixo deste mundo

e ainda
Eu não consigo abrir
deixe cair
as estruturas da personalidade e do tempo
minha família, minha cultura

[...]

Eu só posso criar
com o que eu sei

Eu não posso criar
o que vai destruir
o único amor que conheci
O amor de meus pais. Dos pais
deles

se torna mais necessário em situações como ao lidar com a barreira linguística e a burocracia das fronteiras. Por outro lado, os percalços da viagem proporcionam uma aproximação entre os viajantes, uma vez que o cansaço, a fome, a sede, o calor, a falta de sono, entre outras coisas, devem ser superados entre os dois, um dando suporte ao outro: “A amizade, esse amor menos o corpo, gera um uso comum do tempo, do espaço [...] a força de um compensa a fraqueza do outro, a fadiga do primeiro convoca a resistência do segundo, a carência aqui induz à plenitude ali” (Onfray, 2009, p. 46).

Essa atitude de complementaridade pode ser observada em *South America Mi Hija*, mesmo que não se trate exatamente de amigos, mas familiares; de todo modo, não se trata de um casal. Na citação a seguir, as personagens completam a incerteza de uma com a resistência da outra. A mãe, ao perceber as dificuldades da viagem, pergunta à filha se ela não gostaria de encurtar a viagem; a filha, nesse momento, pede que elas descansem antes de tomarem uma decisão – depois elas decidem prosseguir, mesmo com dinheiro limitado: “*‘We’re too poor,’ I admit at last/ as everyone warned, to travel/ this way. ‘Honey, we can leave./ We still have enough/ to fly out of here./ Acapulco. Belize./ We’ll have fun. sun. palms./ [...] / ‘Let’s think,’ she sobs./ ‘Twenty four-hours. Let’s/ sleep’*” (Doubiago, 1992, p. 25)⁶.

A parceria e a completude de mãe e filha remetem ainda às imagens de sociedades matrilineares e agregam mais simbolismo ao poema épico, que trata do resgate de narrativas históricas e míticas sobre mulheres na América do Sul. Segundo Marija Gimbutas (2001), resquícios e artefatos de sociedades matriarcais na Europa antiga remontam frequentemente à Mãe Terra como túmulo e útero da humanidade. Imagem similar tem a deusa Terra na sociedade inca, Pachamama: “*The mother and mother-daughter images are present throughout Old Europe [...]*

⁶ “Somos muito pobres”, admito por fim/ como todos avisaram, para viajar/ deste jeito. “Querida, podemos sair./ Ainda temos o suficiente/ para voar para fora daqui./ Acapulco. Belize./ Nós vamos nos divertir. Sol. Palmeiras./ [...] / “Vamos pensar”, ela soluça./ “Vinte e quatro horas. Vamos/ dormir.”

The goddess is nature and Earth itself, pulsating with the seasons, bringing life in spring and death in winter” (Gimbutas, 2002, p. 159)⁷. Maffesoli (2001) ressalta ainda que as sociedades matriarcais eram mais atentas à pulsão da errância, ao já observarem o vitalismo e a mudança que a própria natureza tem, do que as sociedades patriarcais, que subjagam e controlam a natureza e a mobilidade do ser humano.

No estágio seguinte da viagem, “entremeio II”, segundo Onfray (2009), resta organizar as lembranças, quais lições foram adquiridas sobre os viajantes, sobre os outros e o mundo. Na última fase, “depois”, assim como na primeira etapa, volta-se à experiência com o texto, mas dessa vez aquele produzido pelo viajante. Apesar da diversidade de formas em que uma viagem pode ser recordada, o crítico acredita que apenas a escrita é capaz de resgatar os cinco sentidos da jornada. O poema e a prosa seriam as formas certas de proporcionar ao/à leitor/a a experiência vivida, e, quanto mais sinestésias e imagens forem oferecidas no texto, mais o real aparece de uma maneira delicada e fugaz. O registro do deslocamento em texto pode até não ser desempenhado por todos os viajantes, mas explica como a pulsão da errância manifesta-se tanto nos indivíduos quanto na multiplicidade de textos que retratam tanto histórias verídicas quanto ficcionais sobre viagens:

[...] a expressão de uma constante antropológica: a da pulsão do pioneiro, que está sempre à frente na procura do Eldorado. Entendendo-se que o Eldorado [...] é o símbolo de uma busca sem fim, a procura de si no quadro de uma comunidade humana, na qual os valores espirituais são a consequência da aventura coletiva (Maffesoli, 2001, p. 42).

O registro por escrito da viagem concretiza-se inclusive em *South America Mi Hija*; na contracapa do livro, é mencionado que a autora,

⁷ As imagens da mãe e mãe-filha são presentes por toda Europa Antiga [...] A deusa é a natureza e a própria Terra, pulsando com as estações, trazendo vida na primavera e morte no inverno.

Sharon Doubiago, fez a jornada com a filha, Shawn Doubiago, e que o livro, além de um apanhado do que ocorreu com elas na Colômbia, no Equador e no Peru, é uma tentativa de responder à pergunta “existem homens bons?” que a filha tinha feito. O questionamento podia ter sido respondido pessoalmente ou até com um texto referencial, mas a contrapartida veio em uma forma literária. Ou seja, foi a escrita do poema que implicou o “[...] nascimento da poesia e nascimento na poesia, [...] há um laço, um vínculo entre nascer, viver e escrever” (Brandão, R., 2006, p. 61).

A expressão vida escrita associa-se bem ao poema de Doubiago porque se refere à vida que é transferida para o texto. Mas não se trata de um processo criativo (auto)biográfico, nem da existência de similaridades entre a vida e a obra de determinado escritor/a. De acordo com Ruth Silviano Brandão (2006), são aspectos da existência de alguém que se tornam causas/estímulos/motivos para a escrita. A expressão representa ainda um vínculo recíproco entre o viver e o escrever. *South America Mi Hija* enquadra-se nesse conceito, pois a pergunta feita durante a viagem serviu como propulsor para a produção do livro, e este último ainda retoma o relacionamento entre mãe e filha.

Considerações finais

Nesse sentido, o poema épico surge como a tarefa final do herói ou da heroína: “Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...] retornar ao nosso meio transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu” (Campbell, 1997, p. 10). A ideia de divulgar uma “lição”⁸ pode parecer confusa a princípio, já que a proposição de *South America Mi Hija* oferece a visão de uma colcha de retalhos. A busca pela comunicação entre mãe e filha e o resgate das narrativas silenciadas de mulheres podem até ser “fios de cores diferentes ou vindos de peças

⁸ Não uso o termo com um sentido pedagógico, apenas me refiro à expressão usada por Campbell.

diferentes, de tecidos heterogêneos” (Brandão, R., 2006, p. 59), entretanto eles formam um todo em que as partes não são tão diferentes assim.

O argumento que vincula essas duas propostas é que a sociedade patriarcal no microcosmo do relacionamento entre mãe e filha distancia as duas – “*My mother told me many times/ as if a warning against the natural/ a woman must put her man first/ before her children. And you/ [...]*” (Doubiagio, 1992, p. 157)⁹ – e no macrocosmo da sociedade silencia as mulheres e suas histórias. As narrativas dessas mulheres são associadas à narração da viagem, formando um canto uníssono de várias vozes. *South America Mi Hija* usa estratégias para que de diversas formas o silêncio dessas mulheres ecoe, tal como diz determinado trecho do poema, que aqui reproduzo para enfatizar a abordagem: “*What isn’t experienced consciously/ can’t be remembered/ What isn’t spoken/ becomes the unspeakable* (Doubiagio, 1992, p. 88)¹⁰”. O poema traz à superfície as tragédias que ocorreram, na esperança de que uma consciência surja e evite a repetição no futuro.

Por fim, o impulso a jornada das heroínas, tanto as protagonistas quanto as personalidades históricas e míticas resgatadas, são um todo que representa a errância aliada a experiências imateriais que não podem ser contabilizadas com cifras, ao contrário do progresso infinito que é pautado nas sociedades capitalistas modernas. Essa experiência é, então, espelhada no leitor do épico ao nutrir a sua pulsão nômade através da leitura literária.

⁹ Minha mãe me disse várias vezes/ como um aviso contra o natural/ uma mulher deve colocar o homem dela primeiro/ antes dos filhos. E você/ [...]

¹⁰ (O que não é conscientemente experimentado
não pode ser lembrado
O que não é falado
torna-se o indizível)

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

DOUBIAGO, Sharon. **South America Mi Hija**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

GIMBUTAS, Marija. **The Living Goddesses**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINEZ, Mônica. Narrativas de viagem: escritos autorais que transcendem o tempo e o espaço. **Intercom-RBCC**, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 34-52, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1809-58442012000100003&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 10 out. 2020.

ONFRAY, Michel. **Teoria da Viagem: Poética da Geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

***Paraíso Perdido*: a épica no contexto da tradição judaico-cristã**

Isabela de Souza Oliveira¹

Introdução

O cenário político-religioso inglês, pós Reforma Protestante, foi caracterizado por rigorosos debates acerca de questões teológicas de um cristianismo em constante transformação. John Milton (1608-1674), conhecido por sua devoção religiosa, demonstrou ao longo de sua vida um interesse em expor sua perspectiva sobre os temas e ensinamentos cristãos. Sob esse olhar, não é surpreendente que o poeta tenha sido supostamente responsável pela escrita do tratado *De Doctrina Christiana*, publicado apenas em 1825, cuja autoria continua sendo objeto de debate até hoje. Apesar de seu profundo envolvimento com questões da fé, Milton expressou um desejo predominante de criar uma obra literária, preferencialmente na forma de uma narrativa épica. Por anos, antes de se dedicar de fato a essa tarefa, Milton contemplou diferentes temas e diretrizes. O autor indicou, em particular, o desejo de narrar um passado mítico nacionalista baseado nas lendas arthurianas antes de se concentrar em outro tema de seu interesse: a narrativa bíblica do Éden.

A intenção de Milton e sua ponderação quanto ao tema de sua obra literária estão registradas em alguns documentos sobreviventes, como no Manuscrito de Cambridge. Conforme expôs Allan H. Gilbert, a partir desse documento em especial, grande parte da crítica miltoniana deduziu que Milton abandonara a ideia de uma épica arthuriana em

¹ Doutoranda do PPGTHL/IEL-UNICAMP. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1784-7513>. E-mail: isabelades.oliveira@gmail.com.

favor de um drama de tema histórico ou bíblico. No entanto, “quando chegou a compor *Paraíso Perdido*, sua preferência voltou da tragédia para a épica, trazendo consigo um dos temas que havia proposto para uma tragédia.” (Gilbert, 1919, p.172, tradução nossa). Gilbert critica essa suposição, argumentando que o Manuscrito de Cambridge é uma miscelânea acidentalmente preservada que representa apenas uma parte da atividade do poeta. Para o crítico, o conteúdo do manuscrito “deve ser imaginado não como uma rejeição do épico em favor da tragédia, mas como tendo sempre em mente ambas as formas e temas adequados para elas, mas tendendo a dar predominância a temas adequados ao ‘verso heróico.’” (Gilbert, 1919, p.176, tradução nossa). Seja qual tenha sido a intenção e o processo de Milton até chegar à sua decisão final, aquilo que viria a ser seu principal legado toma a forma de um poema épico intitulado *Paradise Lost* (*Paraíso Perdido*).

A partir disso, o episódio bíblico do Éden será reimaginado por Milton como poesia épica. Com essa decisão, Milton incorpora não apenas os versículos bíblicos de Gênesis 2,4b-3,24, mas também referências a outras narrativas bíblicas e até mesmo gnósticas. Além disso, Milton considera as discussões teológicas de sua época juntamente com leituras teológicas e simbólicas dessa narrativa mitológica. Isto é, ao escrever o poema dentro do conflituoso contexto político e teológico inglês de sua época, Milton não está apenas interpretando a breve narrativa conforme escrita na Bíblia hebraica, mas também como essa narrativa era compreendida a partir de toda a sua rica tradição milenar de interpretações, simbolizações e exegeses.

Tais discussões de ordem primariamente teológica aparecem na épica de Milton através de falas, inclusive do próprio Deus, a respeito de questões como o sentido do livre-arbítrio e da presciência divina. Essas questões convergem para um problema maior e central na religião cristã, discutido principalmente nas teodiceias: por que existe o mal se Deus é bom? Essa questão aparece latente nos primeiros versos do poema, em que Milton expressa que a finalidade da narrativa é justificar os

meios de Deus aos homens. Além disso, levando em conta a fé cristã do autor, a qual se baseia em grande parte nas narrativas sagradas da religião, parece evidente que Milton intencionava recontar o mito bíblico do Éden a partir de uma perspectiva ortodoxa cristã.

Em sua recontagem da narrativa do Éden, Milton honra a tradição literária da épica ao construir uma narrativa que aborda aspectos tanto mitológicos quanto religiosos, em que a história humana é tecida com a influência de divindades. Este enfoque é similar à literatura homérica, que representa o paradigma canônico das epopeias ocidentais. Entre a épica de Milton e as épicas homéricas há diferenças formais de estrutura do gênero épico, como o fato de *Paraíso Perdido* ser composto em versos brancos, ao passo que os versos de Homero são escritos em hexâmetro dactílico. No entanto, a tarefa de Milton enfrenta desafios específicos relacionados à sua empreitada cristã, como aponta C. M. Bowra na obra crítica *From Virgil to Milton* (1945):

Em *Paraíso Perdido*, encontramos todos os elementos familiares da epopeia, como guerras, combates individuais, jornadas perigosas, belos jardins, construções maravilhosas, visões do mundo e do futuro, exposições da estrutura do universo, e cenas no Céu e no Inferno. No entanto, todos esses elementos são transformados de tal maneira que seu significado e até mesmo seu apelo estético são novos. A razão para isso é que Milton inseriu seu estilo épico em um tema que está fora da tradição épica principal. Ao escolher seu tema na Bíblia, ele teve que adaptar os elementos característicos da epopeia a um espírito e a uma tradição muito distantes de Virgílio. Antes dele, as melhores epopeias literárias haviam sido predominantemente seculares; Milton as tornou teológicas, e essa mudança de abordagem implicou uma grande alteração de temperamento e atmosfera. Os temas antigos são introduzidos com toda a sua dignidade tradicional, mas nas mãos de Milton, adquirem um significado diferente e contribuem para um fim diferente. (Bowra, 1945, p.196, tradução nossa)

Ao fazer uso da tradição épica para recontar uma narrativa bíblica que para o autor é indissociável das questões do cenário religioso e teológico cristão de sua época, Milton cria uma obra essencialmente poética que, no entanto, se propõe a racionalizar teologicamente certas questões paradoxais a respeito da existência do mal no mundo. A dificuldade de construir uma obra imaginativa a partir de uma perspectiva aparentemente ortodoxa do cristianismo e baseada em uma história reservada aos textos sagrados judaico-cristãos reside no fato de que essa obra é fundamentalmente interpretativa. Essa característica permite que seu significado seja completado pela perspectiva do leitor, que pode observar os personagens da narrativa sem necessariamente adotar um viés religioso. O paradoxo central da empreitada de Milton reside em sua tentativa de justificar a Deus enquanto, ao mesmo tempo, permite – e até mesmo incentiva, de forma consciente ou não – o fascínio por seu personagem supostamente adversário, Satã.

No poema, Deus é efetivamente transformado em um personagem que expressa verbalmente seu desígnio com a humanidade e parece refletir a perspectiva religiosa de Milton. A complexidade dessa representação pode ser vista como potencialmente controversa, mas não é a fala de Deus que coloca *Paraíso Perdido* à beira da heresia. Em vez disso, é a representação ambígua do mal, especialmente na figura de Satã, o adversário de Deus em uma jornada épica, que oferece tal divergência. Essa característica enigmática do anti-herói de Milton cria uma contradição que, em última análise, cabe ao leitor interpretar e definir.

A jornada do anti-herói

No enredo de *Paraíso Perdido*, Deus consagra o Filho frente a todos os anjos do Céu. Posteriormente, Satã se rebela junto com um terço dos anjos e, após uma guerra, são expulsos do Céu e caem no Inferno. Ali, reunidos, decidem que Satã deve empreender uma jornada para explorar o novo mundo de Deus com o objetivo de arruiná-lo. Satã deixa o

Inferno e atravessa o Caos até chegar à Terra. Eventualmente, o anjo caído tem sucesso ao tentar Eva a comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Ao retornar ao Inferno, Deus transforma todos os anjos caídos em serpentes.

Paraíso Perdido também acompanha Adão e Eva, descrevendo seus nascimentos, encontros com anjos, conversas e solilóquios. O poema ainda narra diálogos entre Deus e o Filho e profetiza o destino da humanidade conforme os eventos descritos na Bíblia cristã. Apesar disso, a jornada de Satã ocupa uma parte significativa da narrativa épica.

Além do papel de destaque de Satã, os cantos que narram a sua jornada são amplamente celebrados entre críticos e leitores. Isso pois, ao invés de interpretar a história com uma adesão à teologia implícita e, por vezes, explícita do poema, o leitor pode transformar o antagonista de Deus, da criação e do bem em um agente da liberdade em uma missão de caráter épico contra seu opressor tirânico. Em *Paraíso Perdido*, não fica claro quem seria o herói épico. A intenção ortodoxa de Milton sugere que o Filho ou Adão poderiam ocupar o papel de personagens benevolentes que assumiriam a posição do herói. No entanto, os elementos da poesia épica presentes na narrativa de Milton apontam para Satã como o personagem que mais se aproxima de um herói épico.

C. M. Bowra discute o conceito de poesia épica em *From Virgil to Milton*:

A poesia épica é, por consenso geral, uma narrativa de certa extensão que trata de eventos marcados por uma certa grandiosidade e importância, oriundos de uma vida de ação, especialmente de ações violentas como a guerra. Ela proporciona um prazer especial porque seus eventos e personagens reforçam nossa crença no valor das realizações humanas, na dignidade e na nobreza do ser humano. (Bowra, 1945, p.1, tradução nossa)

A dinâmica beligerante da jornada do herói é especialmente evidente na trajetória de Satã. No Canto VI de *Paraíso Perdido*, Rafael relata

a Adão a guerra do Céu cujos principais agentes envolvidos são Satã e o Filho. O desfecho deste conflito violento resulta na expulsão de Satã e dos anjos rebeldes do Céu para o Inferno. No entanto, apesar de o Filho emergir como vencedor ao expulsar os anjos transgressores, é Satã quem recebe maior destaque até então, sendo acompanhado de perto pelo leitor, que observa suas emoções humanas como amargura, medo, ressentimento e até remorso. Nos cantos iniciais, o leitor segue Satã, já caído, em sua jornada até a Terra em busca de vingança contra Deus e o Filho. Portanto, quando Rafael narra a guerra celestial, anterior à queda dos anjos, é Satã quem se destaca como o personagem familiar ao leitor. Apesar da derrota na guerra do Céu, a imagem grandiosa de Satã como guerreiro épico aparece ao leitor logo no Canto I e reflete sua caracterização como um agente central, e carismático, da ação na narrativa.

[...] Seu escudo pesado,
De etérea têmpera, maciço, largo e redondo,
Atrás lançado; a ampla circunferência
Sobre os ombros pendia como a Lua
(Milton, 1674, versos 283-286, tradução nossa)

A subversão moral em *Paraíso Perdido* reside no fato de que sua figura efetivamente heroica não é um defensor do bem, mas sim do mal. Satã, dotado de características profundamente humanas, apesar de sua intenção malevolente, ainda demonstra certa dignidade e nobreza, como é típico dos personagens épicos, conforme mencionado por Bowra. A possibilidade interpretativa deste poema épico de herói incerto permite que o leitor se fascine pelo que a poesia oferece de mais cativante. A representação do mal evoca uma contradição entre um tema pertencente à esfera sagrada institucional e o meio poético, que permite ao autor explorar o mal, transcendendo a problemática religiosa da desobediência a Deus para adentrar o domínio da poesia, onde a caracterização de Satã é vista por outras lentes.

Examinemos, a partir da influente perspectiva teórica de Joseph Campbell, como a jornada de Satã se assemelha à do herói épico. O autor cunhou o termo *monomito* para descrever o padrão recorrente da jornada do herói presente em grande parte das narrativas mitológicas. Na obra *O Herói de Mil Faces* (1949), Campbell descreve essa jornada como aquela em que o herói parte de seu ambiente familiar, enfrenta desafios sobrenaturais ao longo do caminho e retorna transformado, dotado de poder para beneficiar sua comunidade. Embora a teoria do monomito de Campbell tenha o potencial de simplificar, de maneira reducionista, o papel do herói na literatura épica ao tentar universalizá-lo em um formato único, sua influência significativa nos estudos épicos é inegável. Portanto, examinaremos como o Satã de Milton se encaixa no modelo geral do herói de Campbell e em quais aspectos o anjo caído se diferencia desse perfil proposto pelo teórico.

Em *Paraíso Perdido*, após serem banidos para o Inferno, os anjos rebeldes reúnem-se em conselho para deliberar sobre suas próximas ações. Durante este encontro, decide-se que Satã empreenderá uma jornada para encontrar a nova criação de Deus com o objetivo de corrompê-la. Ao chegar aos portões do Inferno, Satã encontra seu primeiro desafio, que consiste em transpor os guardiões dos portões, Pecado e Morte. Após descobrir que trata-se de seus próprios filhos, os três decidem não rivalizar entre si, reconhecendo Deus como o verdadeiro inimigo. Satã, então, deixa o Inferno, apenas para se deparar com o vasto abismo primordial. Com dificuldade, o anjo rebelde o atravessa, até que a própria personificação do Caos indica o caminho para a nova criação de Deus.

Na primeira fase da jornada mítica, designada por Campbell como “o chamado à aventura”, o herói desloca “seu centro espiritual de gravidade de dentro dos limites de sua sociedade para uma zona desconhecida” (Campbell, 2004, p.53, tradução nossa). Segundo Campbell, essa região é um lugar fatídico que pode ser representado de diversas maneiras, “contudo, é sempre um lugar habitado por seres estranhamente

fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, feitos sobre-humanos e delícias impossíveis.” (Campbell, 2004, p.53, tradução nossa). Dessa mesma forma, em *Paraíso Perdido*, o abismo é retratado como um oceano sem medidas e um lugar de desordem sem fim e anarquia perpétua. Esse é um espaço onde os elementos não criados estão eternamente em conflito entre si e onde habitam Caos, Noite, Orco, Hades, Demogorgon, Rumor, Acaso, Tumulto, Confusão e Discórdia.

A respeito desta fase da jornada do herói, Campbell afirma:

Uma vez atravessado o limiar, o herói move-se por uma paisagem onírica de formas curiosamente fluidas e ambíguas, onde deve sobreviver a uma sucessão de provações. Esta é a fase favorita da mito-aventura, que gerou uma literatura mundial de testes e provações miraculosas. O herói é secretamente ajudado pelo conselho, amuletos e agentes secretos do ajudante sobrenatural que encontrou antes de entrar nesta região. Ou pode ser que aqui ele descubra pela primeira vez que há um poder benigno em todos os lugares apoiando-o em sua passagem sobre-humana” (Campbell, 2004, p. 89, tradução nossa).

De maneira análoga, Satã encontra assistência, porém não das forças do bem, mas sim das forças do mal. Ele recebe auxílio de Pecado, Morte e do próprio Caos personificado. Além disso, a tentação para o anjo caído se apresenta, contrariamente, como uma tentação para o bem. Após deixar o Caos, Satã enfrenta a tentação de ascender aos céus através de uma escada facilmente acessível e desprotegida. O anjo caído é mais uma vez tentado para o bem ao ver Eva pela primeira vez, cuja graça quase o dissuade de prosseguir com seu plano.

Ademais, Campbell aponta uma outra característica dessa jornada: “As regiões do desconhecido (deserto, selva, mar profundo, terras alienígenas, etc.) são campos livres para a projeção de conteúdos inconscientes” (Campbell, 2004, p. 72, tradução nossa). Da mesma forma, a jornada de Satã através da confusão do Caos reflete seu estado

psicológico como pecador, afastado de Deus. Não apenas isso, mas o anjo caído é retratado como o mais baixo das criaturas. Sendo assim, apesar de suas dúvidas e dificuldades, Satã se afirma no mal e eventualmente persuade Eva a comer do fruto proibido, provocando a queda da criação. No entanto, ao retornar triunfante ao Inferno, Satã e todos os anjos caídos são transformados em serpentes.

No monomito de Campbell, o retorno da jornada é essencial:

Quando a busca do herói foi realizada [...] o aventureiro ainda deve retornar com seu troféu que transforma a vida. O ciclo completo, a norma do monomito, requer que o herói agora inicie o trabalho de trazer as runas da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou sua princesa adormecida, de volta ao reino da humanidade, onde o benefício pode reverberar na renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos. (Campbell, 2004, p. 179, tradução nossa)

Embora o retorno ao lar não seja uma constante em todas as narrativas mitológicas, o “retorno que enriquece a vida” parece estar inicialmente presente na volta triunfante de Satã ao Inferno. Contudo, rapidamente se revela que todos os rebeldes são transformados em serpentes. Assim, a jornada de Satã apresenta muitos elementos da jornada do herói descrita por Campbell, mas diverge desse modelo devido à influência ortodoxa cristã na narrativa. Ao retornar ao Inferno, Satã não traz consigo benefícios, mas sim maldição para todos. Essa subversão reflete a perspectiva cristã influenciando o arquétipo da jornada do herói. Contrariamente ao que seria esperado de um herói cristão, que deve ser moralmente virtuoso, Satã, ao contrário, traz o mal para toda a humanidade. Assim, seu destino na narrativa de Milton deveria, à primeira vista, expressar nada senão a justiça divina. No entanto, ao invés de grande parte do público moderno sentir-se vingado por esse ato de retaliação, o final de *Paraíso Perdido* é em parte decepcionante, pois interrompe a jornada do herói e a narrativa declina a partir desse ponto.

Críticos miltonianos discutiram os motivos pelos quais os últimos dois cantos de *Paraíso Perdido*, que narram o arrependimento de Adão e Eva e sua expulsão do Jardim, parecem não estar à altura dos demais. Uma possibilidade que deve ser considerada é justamente a perda de vigor épico-narrativo após o fim da missão de Satã. Nesse ponto, a questão teológica trazida por Milton entra em conflito com as expectativas do leitor em relação a uma narrativa épica. Embora a desobediência a Deus precise ser punida em uma épica cristã, a complexidade reside no fato de que essa mesma epopeia acabou, mesmo que inadvertidamente, transformando seu anti-herói em um herói épico.

O veículo poético e o fascínio do mal

Poetas e críticos comentaram a característica paradoxal do Satã de *Paraíso Perdido*. Entre os românticos ingleses, William Blake afirmou em *Casamento do Céu e do Inferno* (1790) que Milton estava inadvertidamente ao lado de Satã: “A razão pela qual Milton escreveu em grilhões quando falou sobre anjos e Deus, e em liberdade quando falou sobre demônios e o Inferno, é porque ele era um verdadeiro poeta e partidário do diabo sem o saber” (Blake, 1868, p. 6, tradução nossa). O teórico George Bataille compartilha da visão de Blake ao sugerir que a poesia constitui um espaço privilegiado para a representação do mal. Bataille aborda o fascínio pelo mal no sentido de um apelo sedutor da transgressão e demonstra em sua obra *A Literatura e o Mal* (1957) como essa temática se manifesta de maneira abrangente na literatura. Em *Paraíso Perdido*, Satã emerge como uma figura central desse fascínio.

Percy Shelley vai além em sua interpretação subversiva da representação do mal em *Paraíso Perdido* e afirma em sua obra *A Defence of Poetry* (1840) que, longe de ser uma representação do mal, em termos de moralidade, o diabo de Milton era superior ao seu Deus. Shelley afirma:

Nada pode superar a energia e a magnificência do personagem de Satã tal como expresso em *Paraíso Perdido*. É um equívoco supor que ele tenha sido concebido como a personificação popular do mal. Ódio implacável, astúcia paciente e um refinamento incessante de artifícios para infligir a mais extrema angústia a um inimigo, essas coisas são más; e, embora possam ser toleradas em um escravo, não podem ser perdoadas em um tirano; embora redimidos por muito que enobrece sua derrota em um subjugado, são marcados por tudo que desonra sua conquista no vitorioso. [...] Milton violou até certo ponto o credo popular (se isso for julgado uma violação) ao não alegar superioridade de virtude moral de seu Deus sobre seu Diabo. E esse audacioso descuido de um propósito moral direto é a prova mais decisiva do gênio de Milton. Ele misturou, como que os elementos da natureza humana, como cores em uma única paleta, e os organizou na composição de sua grande imagem de acordo com as leis da verdade épica; isto é, de acordo com as leis daquele princípio pelo qual uma série de ações do universo externo e dos seres inteligentes e éticos é calculada para excitar a simpatia das gerações futuras da humanidade. (Shelley, 1904, p.62-64, tradução nossa)

Contudo, não foram apenas os poetas românticos que comentaram sobre as representações de Deus e de Satã. Fora da tradição romântica inglesa, alguns críticos discutiram essa característica contraditória do poema. A Dra. Patricia A. Callahan reúne algumas dessas interpretações críticas:

[...] na metade do século XX, estudiosos como J. B. Broadbent (1960), William Empson (1965), John Peter (1960) e A. J. A. Waldock (1947) acrescentam críticas negativas contra Milton. Eles o criticam por uma caracterização inadequada de Deus como antipático, um mestre escolar tirânico e desinteressante [...]. Empson, o mais colorido e veemente entre os críticos, compara o Deus de Milton ao ditador Joseph Stalin da Rússia comunista, conhecido pela implacabilidade em destruir seus inimigos. (Callahan, 2009, p.48, tradução nossa)

Desde a publicação do poema, tem sido evidente um embate entre os valores ético-religiosos e a essência poético-literária da obra. Esse conflito perdura na contemporaneidade devido à contínua relevância da narrativa bíblica na cultura ocidental. Por outro lado, a perspectiva contemporânea tende a abordar o poema principalmente através de uma lente literária, às vezes desconsiderando sua significância religiosa. Além disso, a admiração pela figura de Satã vai além de sua jornada épica. Seu mal característico é central nessa percepção. A transgressão de Satã está associada a sentimentos de ressentimento, inveja e desejo de vingança, mas também está ligada à busca pela liberdade. Em *Paraíso Perdido*, o mal de Satã se manifesta primariamente como uma oposição a Deus. Portanto, para os leitores que se distanciam do aspecto teológico da narrativa, a repulsa por Satã como adversário de Deus e do Filho se dissolve. A característica sedutora de Satã indica, como destacou George Bataille em *A Literatura e o Mal*, que a transgressão e o mal têm um fascínio próprio.

A relação do leitor com o mal não é tanto moral ou anti-cristã, e sim uma questão de fascínio pela transgressão, conforme exposto por Bataille. Em *Paraíso Perdido*, Deus e Satã são, acima de tudo, personagens, e assim, resistem a uma racionalização dos papéis morais dentro de uma fé específica. Não é surpreendente, portanto, que em um poema épico, um personagem com sentimentos humanos em uma jornada penosa contra um adversário inatingível desperte tamanha admiração.

Considerações finais

Apesar da intenção teológica subjacente ao poema de Milton, que elabora camadas de especulação religiosa buscando justificar a existência do mal no mundo sem atribuir culpa a Deus, a imaginação poética não está restrita pelas mesmas barreiras éticas da religião. Assim, o distanciamento do leitor moderno revela outro aspecto da representação do mal no poema: o fascínio pela transgressão, predominantemente representado na figura e na jornada de Satã.

Consequentemente, o meio literário não endossa completamente a pretensão de ortodoxia de Milton. Isso ocorre pois Satã personifica o antagonismo moral dentro do contexto cristão, ao mesmo tempo em que desempenha o papel de protagonista em vários aspectos da narrativa. Portanto, o enaltecimento da jornada de Satã não é limitado pela natureza religiosa do seu tema. Os méritos da jornada do anjo caído, que evocam a trajetória tradicional dos heróis épicos, não estão fundamentados em teologia, mas trata-se de um mérito propriamente literário que está também ligado à representação poética do mal, a qual fascina o leitor.

Em conclusão, a característica sedutora de Satã cria um paradoxo e compromete a intenção ortodoxa cristã do poema de Milton. Da mesma forma, a jornada épica de Satã é comprometida pelos valores cristãos que o posicionam como um anti-herói fadado ao tormento e ao fracasso. No entanto, Imaginar poeticamente, e epicamente, a transgressão é enaltecer essa violação. Esse mal transcende os valores cristãos e as conotações negativas do cristianismo, justamente por estar no domínio da literatura, que carrega consigo todas as possibilidades.

Referências

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

BLAKE, William. **The Marriage of Heaven and Hell (A song of Liberty)**. Londres: Bernard Quaritch, 1868.

BOWRA, C. M. **From Virgil to Milton**. London Macmillan And Co Ltd, 1945.

CALLAHAN, Patricia A. **The Reader of Milton's "Higher Argument" in Paradise Lost**. Tese (Doutorado em *English*) – McNulty College and Graduate School of Liberal Arts, Duquesne University. 2009.

CAMPBELL, Joseph. **The hero with a thousand faces**. Princeton University Press, 2004.

GILBERT, Allan H. **The Cambridge Manuscript and Milton's Plans for an Epic**. University of North Carolina Press. Studies in philology, v.16, n.2, p.172-176, 1919.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015.

SHELLEY, Percy Bysshe. **A Defence Of Poetry**. Indianápolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904.

Divina Comédia: Inferno de Dante, intermedialidades entre épico e jogo

Ivanildo Araujo Nunes¹

O intuito do presente artigo é apontar o diálogo entre a obra épica “Divina Comédia” (1472), de Dante Alighieri e o game eletrônico *Dante’s Inferno* (2010). O texto é de âmbito literário, no entanto, na hodiernidade o texto é convertido para o campo das mídias digitais, este último foi desenvolvido pela *Electronic Arts*. O roteiro do game é centrado nos primeiros cantos dantescos: Inferno. O heroísmo, o cenário, o discurso e outros elementos são ressignificados demonstrando a transmedialidade da obra. O aspecto maravilhoso apontado na narração/lírica/imagética expõe o bestiário teológico que Dante idealizou ao elaborar seu *epos*. Abaixo podemos ver as imagens das duas obras.

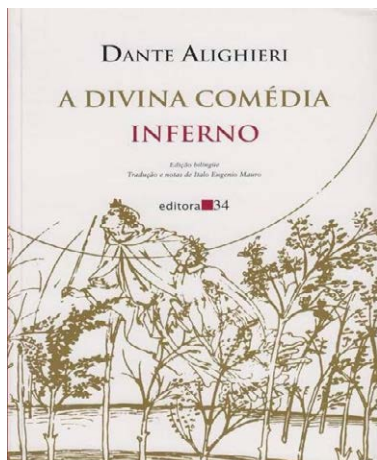


Imagem 1



Imagem 2

¹ Doutor pelo PPGI/UFS. Professor da Universidade Tiradentes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7927-5060>. E-mail: hd_ivan@hotmail.com.

A narratologia transmídia (*transmedia storytelling*) diz respeito a uma nova estética, que corresponde as infinitudes de mídias que vem surgindo. O pesquisador Henry Jenkins, debruçou sua atenção a multiplicidade de mídias e as modificações trazidas pelo uso dos meios digitais, que alteram o modo como os conteúdos circulam nos nossos dias. Em seu livro *Cultura da convergência* (2006), Jenkins, menciona esse processo em curso em nossas sociedades que “altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos” (Jenkins, 2009, p. 41). É isso que ocorre com a conversão do livro de Alighieri para o game.

Esse fluxo de conteúdos por diversas plataformas por meio da co-operação dos consumidores nos meios de comunicação que **Jenkins denuncia, não diz respeito a tecnologia, mas a um processo cultural, pois envolve aspectos sociais e hábitos de consumo. Ainda segundo ele**, a convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Devemos lembrar disto: a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final (2009, p. 43).

A convergência do épico de Dante para o jogo eletrônico, mostra que a mudança de plataforma destaca a atualidade do texto original e o quanto ele pode dialogar com um novo público, sobretudo, pela autonomia que o novo “leitor”, que pode controlar a trama, tendo em vista que de certa forma ele a experiencia. Os estudiosos comentam que, “vemos uma mudança de paradigma na mídia - a passagem de uma mentalidade regulada pela lógica da radiodifusão, que dominou todo o século XX, para outra em que o controle sobre a produção e a distribuição cultural...” (Ford, Green e Jenkins, 2015, p.32).

Jenkins também destaca que a narrativa transmídia se refere a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmídia é a arte da criação de um novo universo. (2009, p.49)

Na “internet” podemos ver uma miscelânea de convergências, áudios, vídeos, imagens, textos – múltiplos universos que por vezes dialogam entre si, ajustando-se aos consumidores. Somos bombardeados constantemente com novos modelos de mídias, releituras de textos, vídeos e um universo de adaptações de obras cristalizadas.

Isso ocorre com a *Divina Comédia*, e embora o universo “infernai” esteja presente no imaginário cristão, ele é tratado na epopeia a partir da perspectiva medievai do seu autor, Alighieri. Sua narrativa e lírica trouxeram características autorais ao cenário, de maneira que, anos mais tarde, gravuristas recriaram cenas do inferno dantesco, como foi o caso de Paul Gustave Doré (1832-1883). E assim como no jogo que atualizou a narrativa, ocorreram adaptações nos cenários dantescos, trazendo aspectos distintos, ratificando a convergência de plataformas.

Fundamentação teórica

Muitas obras literárias são adaptadas para outros tipos de mídias, o intuito é alcançar um novo público ou mostrar pontos dantes nunca explorados. Há discussões persistentes no âmbito cinematográfico acerca das adaptações literárias, nomes como André Bazin e Robert Stam ressaltam que esses diálogos entre mídias também trazem aspectos autorais, sobretudo pelas inserções que a obra recebe em outra mídia.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20).

Estúdios gamers em muito se assemelham aos estúdios cinematográficos, com elaboração de roteiro, trama, confecção de personagens, logística de publicidade e distribuição e por fim o consumidor. Logo,

quanto mais o consumidor está familiarizado com o conteúdo do jogo, mais afinidade ele terá, uma das razões para adaptação entre mídias ocorre por conta disso. Também se deve ter em vista que esses diálogos entre obras, além de ter um foco mercadológico, tem-se uma proposta de divertimento para o sujeito consumidor.

Outros aspecto relevante no que diz respeito ao universo dos games é que segundo Geloneze e Arielo, entre todos os setores midiáticos e de entretenimento da atualidade, a que possui maior faturamento é a de jogos eletrônicos. Isso ocorre, devido à grande complexidade e segmentação que essa indústria apresenta no mundo de hoje (2017, p. 152).

Para Jenkins, a ideia é que a publicidade seja convertida em entretenimento na era da convergência, integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia. Uma história transmídia desenrola-se, portanto, através de múltiplas plataformas de mídia on e offline, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida para a televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atrações de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. (Jenkins, 2009, p.138).

Outra teórica que explora as adaptações entre mídias é a professora Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2011), ela afirma que “a adaptação estimula o prazer intelectual e estético” (p.161). Isso se aplica muito bem a atmosfera gamer, que aborda a relação entre o jogador e as atividades interativas com fins definidos, conforme acentua o game designer Chris Crawford, em seu artigo “My Definition of ‘Game’”.

² Disponível em <http://www.erasmatazz.com/library/the-journal-of-computer/jcgd-vol-ume-4/my-definition-of-game.html>

A partir daqui ressaltaremos como a trama da epopeia se desenrola, tanto no original (livro), quanto na mídia (game).

A *Divina comédia* literária

A epopeia *Divina Comédia*, explora jornada de Dante aos reinos espirituais: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. O poeta, Dante é guiado pelo vate latino, Virgílio, no cenário infernal e no Purgatório, no Paraíso é guiado por Beatriz. Sim, o próprio autor se insere na obra, mas sua figura é experiencial diante da narrativa de alguém mais experiente que ele, Virgílio.

No âmbito literário tendo em vista o contexto religioso que é imbuída a épica, o autor como um homem do seu tempo, critica a nobreza, a religião, além das figuras empoderadas da época, conforme acentua o professor Carmelo Distante:

Como se vê, Dante põe no Limbo sem discriminação todas as correntes poéticas, filosóficas e científicas da idade clássica e do mundo árabe que tinham sido acolhidas pela cultura crista medieval, tornando-as justamente parte integrante desta. (2008, p.9).

Esse ecletismo conteudístico é apresentado no *epos* por meio do guia Virgílio, o autor da Eneida. Este poeta romano engendrou um modelo lírico/narrativo semelhante ao homérico que para a cultura medieval era algo espantoso, tanto que a *Divina Comédia* ao seguir o modelo virgiliano é reconhecida como uma espécie de quinto evangelho³. Virgílio não conhece os céus por ser pagão, mas explora a natureza humana e os os gozos terrenos que acometem a condenação:

E eu, a ele: “poeta, eu te imploro,
por esse Deus que tu não conheceste,

³ Papa Bento XV

pra fugir deste, ou mal pior que ignoro,
 que me conduzas lá aonde tu disseste.
 (ALIGHIERI, 2008, p.29)

O cenário cruento e bestial é repleto de violência, mas o protagonista não sofre, nem se utiliza da violência. Deve-se se ter em vista que há uma consciência cristã por parte do autor ao expor os sofrimentos dos outros pelos seus pecados. Dantes como uma figura humana, falível, narra as consequências dos erros ou pecados da humanidade, semelhante ao teatro vicentino que satiriza o social por meio do viés religioso.

Outro detalhe da obra literária, diz respeito ao aspecto criativo do poeta italiano ao recriar o lócus infernal. Abaixo uma das muitas representações imagéticas do inferno dantesco:

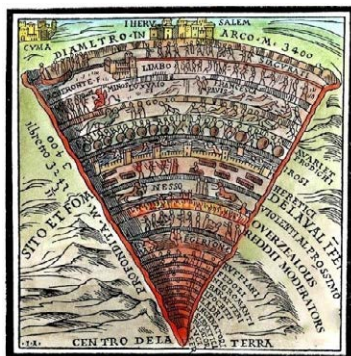


Imagem 3

Em cada círculo infernal ocorre os níveis de tormento, abaixo a lista de pecadores e dos níveis descritos na epopeia:

Círculo – lugar dos agnósticos, não batizados e cristãos não muito fiéis. Repleto de escuridão, porém, não há gritos de dor, somente suspiros e lamentos.

II Círculo – local dos adúlteros e luxuriosos, furacões e turbilhões açoitam as almas em tormento.

III Círculo – local daqueles que se entregaram a gula, ficam atolados no próprio vômito, além de estarem em um clima de frequente tempestade. Mesmo diante desse cenário, tem-se ainda Cérbero, o cachorro de três cabeças, que devora, mastiga e regurgita incansavelmente essa classe de pecadores.

IV Círculo – local dos mesquinhos e gananciosos, um cenário montanhoso que retrata aqueles que acumularam dinheiro para o próprio deleite.

V Círculo – local dos propensos a ira e aos rancorosos. Uma cachoeira de sangue fervente banha o Estige, os pecadores deste círculo ficam constantemente brigando entre si.

VI Círculo – neste local estão os pecadores hereges, aqueles que distanciaram a sua fé da teologia ortodoxa, o cristianismo. O local possui sepulturas abertas que queimam constantemente.

VII Círculo – neste círculo possui vales que trazem os pecadores que trataram o próximo com violência (rixosos e assassinos), os que utilizaram de violência em si mesmos (suicidas), e por fim, os que usaram de violência para com Deus (blasfemos).

VIII Círculo – neste local chamado Malebolge estão os defraudadores, adutores, sedutores, corruptos, hipócritas, ladrões, rufiões, adivinhos e os que praticavam simonia.

IX Círculo – O último nível do Inferno, chama-se Lago Cocite ou como “o lago das lamentações”, fica no centro da terra. Os traidores habitam esse círculo, estão lá Lúcifer, Judas, Brutus, entre outros.

O cristianismo como referencial para construção da epopeia, descreve o Inferno como local de tormento eterno (Apocalipse 20:10), onde o verme não morre, e o fogo não se apaga (Marcos 9.46), onde existem densas trevas; grande lamento e ranger de dentes (Mateus 22:13). Mas Dante vai além, e detalha um lócus circular e cônico invertido. Essa mudança criativa trouxe uma nova perspectiva no âmbito das artes, muitos pintores redefiniram o lócus infernal a partir do imaginário de Alighieri.

Agora veremos como a trama da Divina Comédia ocorre na mídia eletrônica.

***Dante's Inferno* (game)**

O Inferno é a primeira parte da epopeia, o game *Dante's Inferno* é focado neste lócus. A narrativa enfoca em seu prólogo as Cruzadas, um guerreiro chamado Dante, obstinado em nome da fé católica lacera em seu peito a cruz. Ora, as Cruzadas não são tratadas na *Divina comédia*, mas em outro épico contemporâneo a Dante, *Jerusalém libertada* (1581), de Torquato Tasso. O poeta foi transcodificado como um guerreiro, e com tal, sofre e se utiliza de violência.

No enredo do jogo, as batalhas religiosas iniciam na cidadela de Acre⁴. Em dado momento da batalha na cidadela, a personagem Morte surge para confrontá-lo. Após derrotá-la Dante, vai para Florença, Itália, lá encontra sua mulher sem vida, Beatriz.

A alma de Beatriz é levada, logo, o *player*/Dante, começa a lutar com os mortos que surgem em Florença, após isso, ele vai a um cemitério em busca da alma dela, começa a descer escadas até em um sombrio local, lá diante de Portais gigantescos (o Inferno), surge o poeta Virgílio e o guia em sua jornada.

Do círculo primeiro fui descendo
Ao segundo, onde o espaço se restringe,
E cresce a dor, em brados irrompendo.
(ALIGHIERI, 2008, p.49)

Conforme detalha na epopeia, assim ocorre no game, como podemos observar abaixo:

⁴ Também conhecida como: Cidadela em Akko, Akre, Saint Jean d'Acre.



Imagem 4

A motivação do épico é a mesma do jogo: ir ao encontro de Beatriz. Porém, o jogo explora as batalhas com demônios e o resgate de almas que acumulam pontos para o *player* (jogador) que assume o lugar de Dante. Lúcifer como vilão e raptor de Beatriz é o vilão final da trama. Trechos da epopeia surgem na tela diante de avanços no cenário, ou seja, o antigo adere ao novo, conforme enfatizou Hutcheon, a transcodificação “é algo novo e híbrido” (2011, p. 202).

As imagens abaixo, apontam o local ao qual o “jogador”, Dante está, pois, seus oponentes são legiões de demônios que recebem característica do tipo de pecado do círculo, tipo, no 3º Círculo, os vilões são os representantes da gula, com bocarras e dentes gigantescos. Já o 4º Círculo que estão os cobicçosos, trazem inimigos portando ouro, derrubando moedas.



Imagem 5



Imagem 6

Considerações finais

Embora sejam plataformas distintas, conforme ficou demarcado nas respectivas descrições da trama na Literatura e no Game, esses modelos artísticos trazem uma ruptura de padrões que dividem públicos. Deve-se ressaltar que *Dante's Inferno*, também se tornou uma animação em 2010, e atualmente está presente no *streaming* da *Amazon Prime*. Conforme acentuou Jenkins “o emergente paradigma da convergência presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas” (2009, p.33). Essas ações transmidiáticas nos convidam a vivenciar novas linguagens a partir da interação com artes/narrativas já cristalizadas.

Referências

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia: Inferno**. 15^a ed. tradução e notas por Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2008.

DISTANTE, Carmelo. “Divina Comédia: Inferno” **in Prefácio por Carmelo Distante**. São Paulo: Editora 34, 2008.

FORD, S.; GREEN, J.; JENKINS, H. **Cultura da Conexão - Criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Trad. Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2015.

GELONEZE, Fernando Ramos. **Uma breve análise sobre a Indústria de Jogos Eletrônicos e os Indie Games**. Revista Multiplicidade, São Paulo, v. 8, n° 7, p. 147-158, Novembro de 2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GAME:

DANTE’S INFERNO: the board game. 1nd. Electronic Arts: 2010.

IMAGENS:

1 - MEDIA AMAZON. Disponível em: < https://m.media-amazon.com/images/I/91upE9mcVyL_AC_UF1000,1000_QL80_.jpg > Acesso em: 23 junho. 2024.

2 - WIKIMEDIA. Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/c6/Dante%27s_Inferno.jpg > Acesso em: 23 junho. 2024.

3 - COREENERGETICS. Disponível em: < <https://coreenergetics.org.br/wp-content/uploads/2023/05/dantes-inferno-c1520-granger.jpg> > Acesso em: 23 junho. 2024.

4 - GREG SHOW. Disponível em: < <https://greghorrorshow.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/dantes-main.jpg> > Acesso em: 23 junho. 2024.

5- STATIC. Disponível em: < https://static.wikia.nocookie.net/dantesinferno/images/9/93/Circle_of_Hell-Gluttony_001.jpg/revision/latest?cb=20161208192236 > Acesso em: 23 junho. 2024.

6 - STATIC. Disponível em: < https://static.wikia.nocookie.net/dante-sinferno/images/9/92/Circle_of_Hell-Greed_001.jpg/revision/latest?cb=20161208192245> Acesso em: 23 junho. 2024.

Mito e metáfora em “Los recuerdos del porvenir” de Elena Garro

Maycon da Silva Tannis¹

A novela *Los Recuerdos del porvenir* (1963) / *As Lembranças do porvir* (2018) – Editora Arte e Letra, é a História do povo Ixtepec narrada em primeira pessoa pelo povo. Como primeiro elemento subversivo em relação à narrativa linear, Garro retoma algo da tradição da literatura espanhola que permite o autor/a dar voz a uma determinada coletividade. Não é nada de novo até mesmo dentro da tradição narrativa europeia que já admitia essa forma narrativa desde o medievo.

A forma de sua narrativa tem ainda um declive, pois não há homogeneidade em relação aos pontos de interlocução e referência do narrador: ora se tramita em “Nós” ora em “Eu”. O que poderia parecer um descuido, nos indica, na verdade, uma profunda e marcada situação: A narrativa atinge toda a população sem que a torne em si um indivíduo. A prosa de Garro rompe com um importante elemento da constituição básica do romance realista que estava estabelecido desde seu nascimento no século XIX: o sujeito autocentrado ou autodirigido. Esse primeiro rompimento já derruba uma característica fundamental do realismo ressaltada por Ian Watt: Seu enfoque em características formais (Watt, 2010, p.134). Isto é, a forma que é impressa a respeito do sujeito na versão europeia do realismo, se desfaz.

A princípio isto pode não parecer importante, pois como apresentarei mais a frente, existe um panorama histórico-literário que permite esse tipo de narratividade. A profundidade da mudança promovida

¹ Doutorando em Letras pelo PPGLCC/PUC-Rio. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8817-7369>. E-mail: ms.tannis@yahoo.com

por Garro é ter isso em uma dupla abertura contextual: internamente, onde se arrasam os elementos formais para reconstruir uma narrativa que dê conta de falar sobre a aridez, a violência e a incompletude que a existência latino-americana provém para os seus, mas também a externalidade do texto, isto é, a sua capacidade de subsumir o real a partir das formas que ele mesmo provém para a estética da autora. Essa segunda mudança nos permite fazer a distinção da prosa de Garro em relação ao outro momento do Realismo: se em sua versão europeia a narração permite a criação de um herói eticamente determinado, com capacidade de ação no mundo e dotado de certa ingenuidade em relação ao seu agir, em Garro a forma da narrativa aponta para a falência, ou incompletude, desse sistema, bem como a sua incapacidade de gerar um sujeito ontologicamente coerente. Pois a própria ontologia, criada na tensão entre as civilizações derrotadas e a barbárie da colonização, como colocaria Paz em o “Arco e a Lira” (2012, p. 61), não se fecha em um círculo, mas é sempre carregado de interrupções, reinícios, inconclusões. Tal como experimentou o México, sobretudo no período revolucionário, que sequer podemos dizer encerrado. Tal como experimenta a América Latina, sobre esta mesmo que não podemos falar sobre qualquer tipo de conclusão.

A isto se soma que, a ficção, enquanto lugar de tensão sempre disposto a romper com o isolamento, provocado pela existência de uma estrutura de Ser, que não escapa ao tempo, isto é, às limitações de sua própria ontologia. Em cada uma das suas realizações/atualizações feitas por cada um e, por todos os leitores também é lugar de exposição de uma distância de si mesmo. Essa distância já fora evidenciada por Heidegger como um assombreamento de si mesmo causado pela relação tensa entre a onticidade e a ontologia, nas palavras dele: “O onticamente mais próximo e conhecido é ontologicamente o mais distante, desconhecido e constantemente desconsiderado em seu significado ontológico” (Heidegger, 2015, p. 43). E isso se daria a partir do procedimento de uma retirada de si mesmo para dar conta, isto é, enxergar a si mesmo

como um outro para que se possa pensar sobre si. Para Paz, a virtude deste afastamento é a retirada de si para si, quase uma peripécia hegeliana, mas com a salvaguarda de romper com a tradição do sujeito autocentrado e com o sentido unívoco. No caso de Garro, essa distância ontológica se refere a uma imediação que se experimenta diariamente. Em seu livro é comum que os personagens vão perdendo o sentido em que eles se encontravam.

Ao contrário das propostas românticas opositoras ao modernismo, as tradições imputam um sentido onde a autenticidade não provém paz ou capacidade de agir no mundo, pelo contrário, ela é uma autenticidade do puro existir em uma história que não se realiza como elemento de desejo, mas apenas acontece. Estar ontologicamente distante, tal como fica exemplificado nos personagens de Garro, é sempre negar o ponto de onde provém sentido e abraçar o sentido ideológico da vontade. Esse elemento faz com que o real subverta seus elementos fundacionais, mais ainda, causa um certo desconcerto na virtuosa cadeia ontico-ontológica com a qual se costuma observar os quadros da América Latina.

No campo do romance, vemos que para a geração de 1870 se tornou inevitável, que as ações e os protagonismos das tramas tenham o seu desenvolvimento ficcional a partir dos sujeitos compostos por uma determinada profundidade que lhes permite operar em seu mundo, isto é, sofrer e promover ações. Em contrapartida com a proposição do sujeito que era então elaborado pela filosofia, o sujeito literário passa a ser autor de seu próprio mundo. Wolfgang Iser, em sua obra “O Ato de Leitura” (1999) questionou ainda que as condições de constituição do sujeito literário é quem permite ao leitor a realização da obra. Nesse sentido, o sujeito se torna ao mesmo tempo um elemento formativo e realizador da obra literária. Para Iser (1999, p. 81), as condições de constituição do objeto ficcional por serem estritamente individuais, isto é, por conta da peculiaridade de cada leitor, os atos de leitura (momento em que se promove uma primeira passagem à crítica), dá origem a uma leitura única e diferente da próxima apreciação feita por outrem.

As condições de constituição não se referem à própria obra, mas às estruturas mentais que coordenam a relação leitor - experiência estética, tais estruturas são sempre únicas e sua variabilidade permite uma multiplicidade de apreciações críticas. O leitor em Iser se mostra portador de um conjunto de ferramentas dispostas de um determinado modo que o permite interpretar de maneira única a obra de arte que se lhe mostra a partir da experiência estética. Esse objeto (*Gegenstand*²) gera no indivíduo uma formatividade única que varia somente de indivíduo para indivíduo, em que as condições de constituição se refletem em uma inúmera multiplicidade de interpretações individuais. A ficcionalidade em Iser se limita à ontologia em que esse indivíduo está colocado. Uma vez que essa realização se localizaria entre o objeto e o leitor, sem possibilidade de ultrapassar nenhum deles. Há uma herança hegeliana na compreensão de Iser sobre a arte e sua realização, pois ela se resume em uma existência limitada entre a atuação do objeto e sua ação no indivíduo.

Quando Garro traz para dentro desse sujeito, até então autocentrado, a coletividade de um povo, ela retira a segurança metafísica de existência desse sujeito uno. O sujeito em “Los Recuerdos del Porvenir” é um sujeito coletivo, ou melhor colocando, não é mais um sujeito, agora é uma coletividade que explicita de modo muito cru a sua relação ética em termos de elaboração ficcional, isto é, o seu imaginário. A coletivização do sujeito causa uma dupla fratura: por um lado vemos que o sujeito sempre esteve diluído em termos de ideologias e narrativas que têm a capacidade de subsumir-se nesse mesmo sujeito enquanto conceito de uma determinada ação. É interessante como algumas forças de manutenção da mobilização trágica do romance de Garro partem justamente das personagens que optam por agir segundo uma vontade particular, a consideração de Garro muda, a virtude coletiva se esmaece e se torna uma sombra de castigo e sentença:

² Aqui faço a separação entre Objekt (aquilo que está, a coisa) e Gegenstand (aquilo que se opõe a mim)

muy cierto que Julia no se daba nunca. Se le escapaba brillante y líquida como una gota de mercurio y se perdía en unos parajes desconocidos, acompañada de unas sombras hostiles. [...] Julia no andaba en este pueblo. No pisaba tierra. Vagaba perdida en las calles de unos pueblos que no tenían horas, ni olores, ni noches: sólo un polvillo brillante en el que desaparecía cada vez que él encontraba la mancha diáfana de su traje rosa (Garro, 1989, p. 107).

Nota-se ainda que a validação da trama não corresponde à virtude da coletividade. Em outras palavras, quando Julia resolve não aceitar as propostas e os desejos de Rosas, quem sofre o peso trágico da existência é ela e não a coletividade. O que nos indica que a passagem para um sujeito coletivo não possui um tom formativo, não é uma *Bildung*, pelo contrário, todos os valores que aparecem são sempre controversos e, toda exigência moral é motor do desastre e da tragédia. Garro consegue, por meio de sua ficção, adentrar em um elemento do real que foge às tentativas de teorização: a existência tensa entre legalidade e lei, e como esses elementos não chegam às pessoas senão sob a forma de tragédia. O elo entre legalidade e trágico reside no fato de que a esta não se interpõe como interruptor das más ações, ou sequer consegue fundamentar o cotidiano. A tensão da ocupação militar das terras Ixtepec e a realidade crescente da Guerra dos Cristeiros, acaba por movimentar a trama e evadir as ações das personagens antagonistas para longe de qualquer legalidade.

Quando a legalidade se imiscui, não vemos o caos, simplesmente, pelo contrário, a guerra é resultado da imposição da ordem. A tentativa de estabelecer a lei, na forma do Estado pós-revolução, isto é, se se puder falar de pós-revolução no México. Para as personagens de Garro tampouco há espaço para o vazio de ação deixado pela legalidade, quando pensamos que as esperanças de Isabel, personagem que busca uma mudança de vida e sair daquela região, sem, no entanto, se limitar a ser esposa:

No me voy a casar – contestó la hija. A Isabel le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar de matrimonio como de una solución le dejaba reducida a una mercancía a la que había de dar salida a cualquier precio (Garro, 1989, p. 22)

Isabel é a forma do próprio desejo, seu desejo de sair, de ser livre, de viver pelas suas próprias regras, motivam-na para um fim trágico e parado. Não há redenção, não há perdão, sendo mais preciso, existe sim a possibilidade de perdão, mas ela o nega. Isabel paga o preço por evadir-se da moralidade, onde se deve destacar a diferença entre comunidade e coletividade. O tempo aqui vai se tornando um imperativo da vontade, não do tempo, como apontaria Jameson (2013, p. 78), uma vez que a irrevogabilidade é a tragédia e não o tempo, como veremos, mas, devemos concordar com a análise de Jameson quando este localiza que o realismo não se baseia em regimes estéticos pré-estabelecidos, ao menos não como fora pensado na Europa. Isabel não quer aceitar os limites da comunidade, pois a comunidade é fechada e não permite uma vida fora de seus parâmetros. Mas não é uma luta anti-comunidade. Isabel encontra na sedução de Rosas a possibilidade de sair dali, mas não quer se casar. Ela se contorce contra a estrutura de poderes que define um futuro estreito. Mas seu erro não é não participar da comunidade, é impor sua vontade particular em um campo onde a força da existência é determinada pela coletividade. Não existe um todo que fala por todos, mas a consciência de si e para si que permite um tráfego na sociedade que passava pelas tensões da modernização sem que se perca o rosto nulo desta coletividade. Isabel ao não aceitar o destino se contrapõe à moralidade, mas na medida em que sua história caminha para o trágico, ela não volta, prefere queimar até o último vestígio a sua existência particular do que se subsumir em uma coletividade.

A condenação de Isabel é a unificação do Mítico com o Trágico: ela é condenada à imobilidade. Como tempo mítico, que não resolve suas

demandas e está condenado a se repetir, mas também como tragédia, que por ser o choque entre duas verdades, não possui uma resolução que não seja propriamente trágica. Seu final é também o final do tempo e da coletividade. Esta, rui internamente por conta de suas ações. Junto de Julia que se imiscuiu em sua passividade, Isabel unifica os dois gêneros e permite Garro dar aos seus leitores mais que uma linguagem para entender a situação do tempo, de Ixtepec, dos indígenas, mas também o tempo interminável e trágico da situação pós-colonial, que se arrasta sem resolução do fim do estado colonial espanhol até os nossos dias.

Garro faz ainda um movimento em que ao mesmo tempo em que se desloca a ação para uma coletividade que tem um determinado rosto, a sua identidade narrativa se preserva sob a forma de um singular coletivo que tem a capacidade de agrupar em si as mais variadas modalidades de tempo sob um conceito. Garro permite que o jogo do texto em que se formam as alteridades se constituam a partir de uma coletividade que experimenta sentimentos e emoções que vão se desvinculando de um corpo único, sem que se perca o efeito e o sentido original da emoção. A alteridade “Eu” e “Outro” dá espaço para “Nós” – Uma comunidade coerente – e “Outro” este sem identificação, sem rosto, apenas uma reunião de vontades particulares que exercem governança a partir da violência:

se decían gente del norte. [...] su presencia no nos era grata. Eran gobiernistas que habían entrado pela fuerza y pela fuerza permanecían. Formaba parte del mismo ejército que me había olvidado en ese lugar sin lluvias y sin esperanzas. Por su culpa los zapatistas se habían ido a un lugar invisible para nuestros ojos y desde entonces esperábamos su aparición, su clamor de caballos de tambores y de antorchas humeantes (Garro, 1989, p. 13).

O tempo em “Los Recuerdos del Porvenir” se liga posteriormente a todos os tempos possíveis do leitor que experimenta a vertigem da modernidade latino-americana e entrega ao leitor um tempo-metáfora

que pode se realizar coletivamente, ou ainda, de modo individual (como fica claro nos fatos narrados que ocorrem posteriormente à 1927). Essa contradição só pode acontecer por conta da metaforização do próprio tempo. Hans Blumenberg em seus *Paradigmas para uma Metaforologia* (1969), elaborou a circunscrição da metáfora em um campo que permite que as forças díspares e contrárias existam em uma tensão criativa, tanto quanto, sem ambições de acalmia, como se pressuporia a natureza conceitual do tempo. Tal elaboração do tempo descola o real no momento da sua realização no ato de leitura. Nesse descolamento se produz um novo sentido, algo maior e mais amplo, capaz de atuar diretamente na realidade, uma vez que detenha em si metáforas absolutas, se insere de maneira ativa no cenário a partir dos movimentos críticos em torno dele se entendermos a metáfora absoluta, como nos apresenta Blumenberg:

Si fuese posible mostrar que se dan tales “transferencias” que habría que llamar “metáforas absolutas”, la fijación y análisis de su función enunciativa, conceptualmente irresoluble, constituiría una pieza esencial de la historia de los conceptos (en este amplio sentido del término). [...] En general, la exhibición de metáforas absolutas debería permitirnos pensar de nuevo a fondo la relación entre fantasía y lógos, y justamente en el sentido de tomar el ámbito de la fantasía no solo como sustrato para transformaciones en la esfera de lo conceptual -en donde, por así decirlo, puede ser elaborado y transformado elemento tras elemento, hasta que se agote el depósito de imágenes-, sino como una esfera catalizadora en la que desde luego el mundo conceptual se enriquece de continuo, pero sin por ello modificar y consumir esa reserva fundacional de existencias (Blumenberg, 2003, p.44-45).

É possível explicar que a existência da metáfora como campo de pensamento, evidencie a incompletude de nosso pensamento. Pois ela se enraíza mesmo nas estruturas mais profundas do logos e a arqueologia do subsolo conceitual indica a necessidade de compreendermos

que mesmo os conceitos podem se formular a partir da comoção de forças da metáfora absoluta.

Ao unificar essas experiências de tempo, Garro cria uma metáfora explosiva capaz de conter todas as experiências dadas em um determinado tempo, que aqui denominaremos de tempo mítico, para uma determinada coletividade. E nesse sentido a própria linguagem se determina a partir de uma metacínética, isto é, o Tempo-Metáfora / o Tempo Mítico, explode e empurra e move outras metáforas na linguagem. E mesmo as digressões da “individualidade coletiva” deriva uma determinada metaforicidade: “En verdad no sé lo que pasó. Quedé afuera del tiempo... Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar, sin haber cantado nunca. (...) Allí estuve. Allí estuvimos todos: Don Joaquín, junto a la puerta, con la mano en alto (...); sus criados (...), doña Matilde (...) (Garro, 1963, p.144).

E de fato as atitudes não são colocadas em um plano abstrato: existem nomes, existem ações e erros. A coletividade não implica em uma perfeição ou pacificação do mundo. Sobre isto nos é interessante notar que mesmo que a coletividade da existência do povo Ixtepec não supera a condição *in media res* do humano. Isto se sobressai quando notamos que na segunda parte, o que determinamos em um primeiro momento como a parte mais política da história (já que aqui temos narrado a Guerra dos Cristeiros), pois a narrativa converge para uma linguagem mais trágica – onde podemos localizar na traição de Isabel, uma ação singular, de um indivíduo que é determinado pela coletividade de sua honra e decência, acaba por selar o destino de uma coletividade.

A Coletividade se choca novamente com a singularidade de seus sujeitos e com as escolhas individuais. Aqui poderíamos nos afastar e dizer que novamente a autora não traz nada de propriamente novo. De fato, a linguagem trágica não é algo necessariamente nova. Mas se pensarmos que esta estrutura trágica não se dá em conformidade com personagens que são invólucros de moralidades, mas são aqueles que têm a capacidade de subsumir o todo ao particular, eles são as motivações

por onde a história flui: Daí temos novamente que nos curvar diante do gênio de Elena Garro, uma vez que ela opera com lugares comuns à narrativa trágica ao ponto de podermos considerar evidências materiais do entrechoque de suas verdades, que fica evidenciada na Guerra dos Cristeiros, tanto quanto a morte e a impossibilidade de redenção que perseguem os personagens.

Agora, a genialidade não está no sentido, mas na forma com essa linguagem: quando esses sujeitos se emancipam e se pareiam aos seus leitores, isto é, a nós, não resta nada senão o trágico, pois a coletividade é sacrificada pela vontade. O ato bíblico de escolher Barrabás é uma voz média, mas sua vontade não é definida por essa mesma coletividade, mas pelos sacerdotes. Os personagens não fogem deste esquema: Eles são condenados pela vontade, no caso bíblico, pela vontade de outros, no caso elaborado por Garro: a simples vontade de emancipação. *Nota Bene*: Elena Garro vem de uma tradição revolucionária diretamente ligada, por conta de sua família, a Pancho-Villa.

O que nos permite elaborar que mesmo carregando o título que nunca quis, da iniciadora do Realismo Mágico, Elena Garro se mantém em seu próprio tempo. Assinalando as virtudes da continuidade da revolução mexicana, sem que este real se sobrepusesse a sua criação literária. Seu ímpeto mimético se baseia em realismo, sim, mas um realismo que pega os elementos e artefatos do real e da memória e os fazem atravessar o peso do próprio tempo.

E não se passa por isso sem experimentar a melancolia pois, o atravessamento se dá na imobilidade que o tempo mítico não se transforma ou se move, ele é: Algún día recordaremos: recordaremos”, se decía con la seguridad de que el origen de la fiesta, como todos los gestos del hombre, existía intacto en el tiempo, y que bastaba un esfuerzo, un querer ver, para leer en el tiempo la historia del tempo” (Garro, p.20-21).

Para Jorge Luiz Peralta:

La semántica de la inmovilidad se desenvuelve, como en forma de espiral, a partir de momentos claves de la narración. La llega-

da a Ixtepec de Hurtado es el primero de esos hitos. Y si bien el narrador lo describe como un acontecimiento positivo, no deja de advertir el signo irrevocablemente trágico que reviste (Peralta, 2006, p.339)

Devemos notar ainda que a mitologia e a literatura partem de um mesmo lugar tópico: a ficção. Sem que se confunda um elemento e outro, uma vez que a ficção literária, como temos tratado de modo recorrente neste artigo, é isenta de verdade e de mentiras. A ficção não mente, pois ela nunca pretendeu dizer a verdade. Na mesma medida em que ela não se desgruda totalmente da verossimilhança. A verdade atribuída ao ficcional funciona como um parâmetro que limita a invenção, tanto quanto regula a experiência do leitor em uma determinada auréola de funcionalidade ficcional. A possibilidade de reinvenção em cada leitor é infinita, pois como aponta Iser (1999, p. 68) as condições de constituição se referem ao leitor e suas estruturas mentais que preenchem o vazio que há entre a diferença e a verossimilhança presentes no romance. Na estrutura mítica, a ficcionalidade não se restringe ao real, mas a sua inferência religiosa ou didática tornam o mito um elemento com um fim determinado, ainda que sua estrutura se estabelece na conformidade a fins segundo uma forma .

A estrutura mítica, ao contrário do romance não tem progressão. Seus acontecimentos são estelares, isto é, se manifestam em uma determinada cena completa, sem fim, sem resolução. O mito não se encerra pois está condenado a uma imobilidade da repetição. O romance de Garro faz o penso entre as duas estruturas: Por um lado, seu protagonista coletivo vive o inferno da progressão rumo a um conflito civil, ao mesmo tempo em que as escolhas individuais fecham, se por assim dizer, a possibilidade de resolução em um sentimento trágico e melancólico. E desse lugar é que surge a interação entre as duas estruturas: a narrativa, ao se ver culminar em uma tragédia, evoca o sentido da imobilidade irresoluta do mito, e congela, magicamente,

toda a ação. No que devemos considerar a formulação de Garro: “Ese día mi suerte quedó echada. (...) El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras” (Garro, 1989, p. 254)

E ainda:

Así volvimos a los días oscuros (...) Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones pasadas: nada quedaba de sus lágrimas y duelos. (...) Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. (Garro, 1989, p.254)

Também os personagens estão presos na imobilidade:

En su tiempo inmóvil los árboles no cambiaban de hojas, las estrellas estaban fijas, los verbos ir o venir eran el mismo. Francisco Rosas detenía la corriente amorosa que hace y deshace las palabras y los hechos y nos guardaba en su infierno circular; (Garro, 1989, p. 254)

E novamente retornamos à compreensão de Peralta:

Las imágenes de inmovilidad y negrura dominan las páginas finales de Los recuerdos del porvenir. Los revolucionarios son asesinados, a pesar del intento de Isabel de salvar a su hermano, y la joven queda convertida en piedra. Si alguna vez fue ilusión de un “nuevo tiempo”, Isabel es ahora un cuerpo petrificado, una memoria inmóvil que contempla con amargura la trágica sucesión de la Historia. (Peralta, 2006, p.349)

Garro executa uma inversão da inversão. Ela faz o tempo e a mobilidade da tensão surgida entre História e Mito, se condensarem nos movimentos de imagem suprassumida do tempo-metáfora. Jameson compreende há um duplo movimento entre a Narração e a Descrição, a primeira é motivada pelo impulso de narrar, por em movimento, a

busca que sempre tomamos como antiquada, a busca pela verdade, essa verdade agora é a necessidade de compreendermos e nos localizarmos no mundo. Ser-no-mundo é uma tarefa árdua na modernidade, pois o mundo deixa de ser par opositivo do sujeito para se tornar um desafio da crítica, a tradição de escrutínio do mundo erguida desde a publicação dos *Spleen* de Baudelaire, se baseia na mesma busca via estética de compreender e estar no mundo.

A narrativa surge a reboque, uma vez que ela permite se apropriar do mundo a medida em que o deglute e o recria, em outras palavras, a narrativa vai criando o mundo a medida em que o vai subsumindo em suas realidades estéticas. Jameson nos dota de um segundo impulso, agora visto por ele como negativo, a descrição. A descrição interrompe o ciclo hermenêutico da narrativa. Ele tem razão ao elaborar que esta descrição é necessária para interromper a presentificação do real no texto. De modo que ela funcionaria como elemento de interrupção, ao mesmo tempo que obrigaria o leitor a não se convencer sobre a veracidade do que está lendo. A descrição insere um campo imagético onde antes se constituía uma medida de conhecimento autêntico. De nada valeria, para o leitor, ter uma narrativa totalmente fora de sua realidade, ele apenas substituiria uma por outra. A interrupção da descrição o obriga a suprasumir os dois elementos em relação ao seu próprio tempo e obra, leitor e autor se colocam em um mesmo plano: o real.

No caso de Garro há ainda uma segunda guinada: a medida que suas metáforas de tempo coadunam com a situação da América Latina, mais propriamente da História Mexicana, não podem se resolver, pois as realidades e as condições de constituição do leitor não se baseiam em um mundo ornado e resoluto, mas em realidades díspares que ora negam oram provocam suas existências. A *clef-de-la-vontue* de Garro é justamente inserir na metáfora explosiva, isto é, naquela que tem a capacidade de mover e comover outras metáforas e conceitos com a sua realização, elementos da descrição. A metáfora ganha o real e o real é completamente exposto pela metáfora. A genialidade de Garro é fazer

com que haja uma salvaguarda suprassumida para o leitor. A imobilidade da tragédia formulada entre vontade e a coletividade é congelada em um frame que só pode ser descrito, mas o que se descreve? Um retrato crítico do mundo que cerca o leitor, mas que dele o mesmo se apercebe e se afunda cada vez mais em realidades. O real, a partir da inversão da inversão proposta por Garro é colocado em uma moldura remanescente: ela não louva o acontecido, pois o passado não cessa de passar, também não é apenas um objeto estético de tristeza e melancolia. É uma imagem cruel e inexorável a qual todos comungamos e sobre a qual devemos nos deter: o real.

E com isso rearrumando e recriando a própria linguagem. Se todo o real é racional, como queria Hegel, a razão é como nos mostra Garro, metáfora, não só como figura de linguagem, mas como um elemento explosivo que vai movendo e comovendo outras metáforas. Garro retoma ao mesmo tempo a compreensão de tempo que não encerra os conflitos, mas os faz imóveis e eternos em um tempo que não passa e não se redime. Ela torna o tempo em metáfora pois somente a metáfora é capaz de dar conta de um tempo que se torna mítico em sua estela de acontecimentos e, finalmente, se transborda, carregando seus conceitos fundamentais das mais profundas contradições. E os próprios conceitos de tempo, memória, real e realidade se confundem e se tornam outra coisa, novas estrelas para uma mesma constelação.

Referências

BLUMENBERG, Hans. **Paradigmas para una metaforología**, Madrid:Trotta, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

ISER, Wolfgang. **O Ato de Leitura**. Volume 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

GARRO, Elena. **Los recuerdos del porvenir**. Ciudad de México: Joaquin Mortiz, 1989.

GARRO, Elena. **Memórias de España 1937**. Editora Salto de Pagina: Buenos Aires, 2011

GARRO, Elena. MORA, Gabriella. Elena Garro. **Correspondencia Con Gabriela Mora (1974-1980)**. Editora da Benemérita Universidade Autónoma de Puebla: Puebla, 2011.

JAMESON, Frederic. **Las Antinomias del Realismo**. Cidade do México: Editorial Verso, 2013.

PERALTA, Jorge Luis (2006) “La configuración del tiempo mítico en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro: “. En: **Cuadernos del CILHA**, Año 7, no. 7-8, p. 337-350. Dirección URL del artículo: <https://bdigital.uncu.edu.ar/1114>. Fecha de consulta del artículo: 08/04/24.

PONIATOWSKA, Helena. Elena Garro y su amor por los Campesinos. La Jornada, 13 de Março de 2016, **Caderno de Opinião**. Disponível em <https://www.jornada.com.mx/2016/03/13/opinion/a03a1cul> . Consultado em 08/04/2024.

WATT, Ian. A Ascensão do Romance. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

O regresso ao útero de Nhandecy em *Todas as coisas são pequenas*, de Daniel Munduruku

Rosivânia dos Santos¹

A Literatura dos povos originários existe desde tempos imemoriais; ao redor da fogueira, era passada de geração em geração por meio da oralidade. Porém, a Literatura indígena brasileira contemporânea nos moldes ocidentais surgiu em 1975, com a publicação do poema pôster “Identidade indígena”, de Eliane Potiguara. Em 1980, Umúsin Panlõn e Tolamã Kenhíri publicam *Antes o mundo não existia*, uma coleção de narrativas míticas do povo Desana-Kehiripõrã que expressam a pluralidade cultural da região do rio Negro. Em 1994, Kaká Werá Jekupé narra o seu caminho de volta em busca da sua ancestralidade entre os povos Guarani e Tapuia na obra *Todas as vezes que dissemos adeus*. Em 1996, Daniel Munduruku ensina sobre a importância dos sonhos para refletir ou até mesmo descobrir os mistérios da vida, com a publicação do livro *Histórias de índio*. Em 1999, Graça Graúna publica um livro de poemas *Canto Mestizo*, fazendo emergir uma poética feminina gestada num espaço de transculturalidade.

Nesse contexto, no que diz respeito ao conceito de Literatura indígena, pode-se afirmar que é uma escrita produzida por um indígena, podendo abordar temáticas diversificadas e, além disso, deve-se lembrar que suas raízes são fincadas na tradição oral. Tal conceituação se faz necessária para que tenhamos clareza de que não estamos falando da literatura indianista produzida pelos escritores românticos do século XIX, nem estamos falando da literatura indigenista; neste caso, os

¹ Doutoranda do PPGL/UFS. Professora da rede municipal e estadual. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8893-0610>. E-mail: generorose@hotmail.com.

autores são pesquisadores de culturas indígenas, geralmente se trata de pessoas que têm o conhecimento e a vivência com as populações originárias, porém a sua perspectiva é de um não indígena, sendo assim sua visão de mundo parte de um lugar cultural específico.

O desconhecimento das culturas e dos modos de vida dos povos originários ainda é um problema que persiste atualmente; desse modo, contribui para a veiculação de ideias preconceituosas, com práticas discriminatórias e aumenta ainda mais o nosso débito com o passado colonial. Partindo desse pressuposto, infere-se que os estudos da Literatura indígena e o seu debate no âmbito acadêmico e nos demais espaços da sociedade se fazem pertinentes para desconstruir uma visão estereotipada que nos foi inculcada desde o início da colonização, com as primeiras crônicas escritas pelos europeus.

É notório que recentemente tem aumentado a busca pelo conhecimento das culturas dos povos originários. De 2018 até a presente data, houve um aumento significativo das publicações de pesquisas referentes à Literatura indígena; além disso, são perceptíveis uma maior participação dos escritores em eventos e festivais literários e a ocupação dos espaços nas redes sociais, até mesmo na política². Todas essas conquistas são significativas na medida em que favorecem a difusão dos costumes, dos valores e das crenças dos povos da floresta, entretanto ainda não são suficientes para afirmar que há representatividade indígena na sociedade brasileira.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo examinar a peregrinação mítica do narrador personagem em *Todas as coisas são pequenas* (2008), de Daniel Munduruku, refletindo sobre a existência da possibilidade de valorizar as identidades indígenas e desconstruir o discurso colonial por meio dessas narrativas. Para isso, o artigo está

² Tendo como exemplos Joênia Wapichana, primeira mulher indígena a ser eleita deputada federal em 2018, atualmente presidente da Fundação Nacional dos Povos Indígenas; Célia Xakriabá, eleita deputada federal em 2022, e Sônia Guajajara, candidata a vice-presidente da República em 2018, eleita deputada federal em 2022 e primeira mulher indígena a assumir o cargo de ministra (Ministério dos Povos Indígenas).

sistematizado em três seções: a primeira faz uma abordagem geral do romance; a segunda traz algumas considerações sobre o ritual da escolha do nome próprio; e, por fim, a terceira faz uma reflexão sobre o mergulho do narrador personagem no útero da mãe terra.

Por que não se preocupar com coisas pequenas?

Histórias que eu vivi e gosto de contar, Um estranho sonho de futuro, O banquete dos deuses, A palavra do grande chefe e Sabedoria das águas são alguns títulos das obras de Daniel Munduruku, autor indígena que possui o maior número de livros publicados até o momento. *Coisas de índio* e *As serpentes que roubaram a noite* foram premiados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e *Meu avô Apolinário*, adaptado para teatro em 2015, foi escolhido pela Unesco para receber menção honrosa pela abordagem que faz sobre a tolerância. Esses são alguns dos prêmios recebidos pelo autor, entre tantos outros.

O romance de Daniel Munduruku *Todas as coisas são pequenas* foi publicado em 2008 pela editora ARX. Dividido em 15 capítulos, o narrador personagem conta em 159 páginas a sua trajetória de vida, dedicando os maiores detalhes para o momento em que ocorreu um acidente de avião, forçando-o a viver por sete dias no coração da Floresta Amazônica, onde conheceu os valores dos povos originários que salvaram o seu corpo físico, possibilitando-lhe renascer e se reconciliar com o seu passado.

No que se refere ao espaço, além da Floresta Amazônica, alguns fatos ocorrem em Mato Grosso, Manaus, no seminário e em São Paulo. O narrador apresenta uma descrição mais detalhada da Floresta Amazônica possivelmente como estratégia para ambientar o leitor em um espaço considerado originário e sagrado para os povos indígenas, mas também por ser o espaço mais relevante para o desenrolar dos fatos. O espaço rural de Mato Grosso, local de nascimento do personagem Carlos, é apresentado pelo narrador personagem como uma região

“atrasada”, “pobre”, “empoeirada” e “seca”, contrastando, assim, com a beleza das casas e dos jardins dos ricos.

O tempo cronológico mencionado na obra diz respeito aos sete dias vivenciados pelo personagem principal na Floresta Amazônica, havendo, também, o tempo anterior e posterior ao ocorrido – a queda do avião na floresta. É importante destacar que a escolha do número sete não é aleatória, já que simboliza a totalidade do tempo e do espaço, a perfeição, o equilíbrio e a harmonia em diferentes culturas. Além disso, “indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 826). Os fatos não ocorrem de modo linear, pois, no início da história, o protagonista já é um homem adulto, residente em São Paulo e rico.

Em sua tese de doutorado, com o título *Daniel Munduruku: o índio autor na Aldeia Global*, defendida em 2014 pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, no Programa de Pós-Graduação em Letras, Marco Aurélio Navarro (2014, p. 184) considera que “a noção de tempo cronologicamente marcado nem é tão importante, porque o que foi relevante foi a intensidade da experiência de Carlos vivida entre os indígenas. Apenas no desfecho da história é que se conhece, de fato, o tempo que o protagonista permaneceu na selva”. Essa perspectiva consiste em um ponto que merece um exame mais cuidadoso, já que a concepção de tempo para a cultura indígena é concebida por meio de outras visões de mundo distintas das do Ocidente, de modo a influenciar também as textualidades literárias.

O escritor Ailton Krenak, um dos pensadores indígenas mais influentes no Brasil, no TEDxUnisinos 2020, explica que o tempo do mito é o tempo primordial, que existia mesmo antes do surgimento do mundo. É o tempo marcado pela incerteza, não se projeta um futuro, simplesmente porque ele não existe. Para o ambientalista, essa incerteza é a melhor experiência de compartilhar a vida e se colocar no mundo da maneira mais prudente. Tal ideia se contrapõe à percepção ocidental do tempo: enquanto os povos tradicionais consideram o tempo uma

espiral, os ocidentais o concebem como uma flecha – essa é a ideia prospectiva de futuro. Para estes, tempo é dinheiro; para aqueles, tempo é vida.

O protagonista do romance é um não indígena ou pariwat, como era chamado pelos povos que o acolheram. Em diferentes fases de sua vida, ele vive o deslocamento do seu lugar no mundo social e cultural (Hall, 2006). Nasce na zona rural de Mato Grosso, onde trabalha na roça para ajudar no sustento da casa e vive lá até a adolescência; desloca-se, contra sua vontade, para estudar no seminário; abandona o seminário e passa por grandes dificuldades em São Paulo; torna-se um empresário de sucesso; um incidente o afasta da vulgaridade da vida cotidiana e o submete a traçar o caminho de volta à sua ancestralidade, ou seja, lhe permite viver a experiência sagrada do mito do eterno retorno (Eliade, 2000).

Conforme a professora Eurídice Figueiredo (2018, p. 297), o romance de Daniel Munduruku “se filia à longa tradição do romance de provação, pois o protagonista deve passar por uma série de provas; só depois de cumprir as tarefas que lhe são propostas é que ele sai vencedor”. Essa perspectiva se constitui como a espinha dorsal do romance, uma vez que a narrativa se debruça sobre a trajetória do narrador personagem Carlos: em busca do sentido de sua existência, vivencia os rituais de purificação da comunidade indígena que o acolheu. Por meio do encontro transcultural entre duas concepções de mundo distintas, o autor descortina para o leitor a importância da sabedoria dos povos originários. Como ilustração, pode-se citar a ideia do título, que é um ensinamento dado por um grande sábio da aldeia: “e carrego sempre comigo o que o velho pajé me ensinou: nunca me preocupo com coisas pequenas porque sei, agora, que todas as coisas são pequenas” (Munduruku, 2008, p. 159).

É possível perceber que o narrador personagem de Daniel Munduruku apresenta características semelhantes às do indivíduo problemático descrito por Georg Lukács em seu clássico *A teoria do romance* (2000, p. 82):

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.

Porventura o sujeito citado acima pode remeter tanto ao escritor quanto ao seu personagem, e a peregrinação pode representar a busca por algo que se perdeu; esse algo é a totalidade espontânea do ser, que poderíamos traduzir como a ancestralidade. Nota-se uma relação intrincada entre autor e personagem ao se considerar o caminho traçado pelo personagem no decorrer da história, o que de algum modo pode remeter à procura incessante do autor, talvez por ele mesmo, ao considerar que está inserido em uma sociedade em que a exterioridade prevalece sobre a interioridade. Essa busca por algo que se perdeu é nomeada pelos povos indígenas como “perfazer o caminho de volta”.

Pode-se denominá-lo também como um narrador transcultural³ à medida que narra suas experiências vividas com os povos originários de modo a estabelecer o contato com costumes diferentes, resultando na formação de uma nova identidade. No que diz respeito à estrutura do romance, constata-se que a narrativa vai se delineando por meio da apresentação de um fato, seguida de uma reflexão feita pelo narrador sob um viés comparatista ao confrontar a cultura indígena e a não indígena, a floresta e a cidade.

³ Para utilizar o termo transcultural, tomamos por base o conceito desenvolvido pelo cubano Fernando Ortiz em sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*: “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación” (Ortiz, 1991, p. 93).

O ritual sagrado da escolha do nome

No *Dicionário de símbolos* (2001), os franceses Jean Chevalier e Alain Gheerbrant revelam que, na Antiguidade, os egípcios consideravam que o nome era algo vivo, possuía um poder criador e imperioso, além de representar uma dimensão do sujeito. Conhecer o nome do outro é uma maneira de exercer poder sobre o nomeado, eis um dos aspectos mágicos e misteriosos da simbologia do nome. A concepção do nome como um elemento de poder está presente em grande parte das sociedades arcaicas.

Nota-se, no romance de Munduruku, que os povos originários preservam essa percepção no que tange ao poder atrelado ao nome pessoal. O narrador personagem chama-se Carlos, que significa “homem do povo, homem livre, guerreiro”⁴. Ao se perder na floresta e ser encontrado por um pajé, recebe outro nome, Irihi, designando aquele que é teimoso, assim será chamado até limpar o corpo, a mente e mudar o seu comportamento. Depois de voltar para o local do começo de tudo e aprender a enxergar a verdade das pedras, das folhas, de cada ser vivo, o personagem tem o nome dado por seus ancestrais através de um sonho: Idibi, “água, rio que corre em direção ao mar e que não teme obstáculos ou barreira” (Munduruku, 2008, p. 153).

Na sabedoria ancestral dos povos Guarani, os nomes possuem um espírito e podem ser definidos como uma alma provinda de um assento (Werá, 2019). Essa perspectiva está presente no romance *Todas as coisas são pequenas*, como é possível perceber na explicação dada pelo pajé a Idibi: o nome é um conselheiro, guia as motivações; a chave de acesso está dentro de você mesmo, e o caminho para alcançá-lo é por meio dos sonhos. Uma outra via de acesso é se banhar nos rios, nas cachoeiras, no mar. Lembrando que as águas que percorrem os rios jorram do coração da mãe vermelha, levando boas notícias para aqueles que estão abertos para escutar (Munduruku, 2008).

⁴ Conforme o dicionário dos nomes próprios. Disponível no link: <https://www.dicionario-denomespropios.com.br/carlos/>. Acesso em: 11 jun. 2023.

Na tradição tupi-guarani, o nome é muito importante, pois está ligado à alma, à ancestralidade espiritual (Werá, 2019). Há um outro episódio do romance que demonstra essa relevância do nome e sua natureza mítica. O pajé que salva o protagonista da história só revela seu nome verdadeiro nos momentos finais do enredo, ao se despedir de Idi-bi. Sua justificativa é que somente se deve falar o nome verdadeiro para as pessoas que farão bom uso dele, como os amigos e familiares. Alguns se apropriam do nome alheio para tornar escravo seu portador. Dada a explicação, declara que, quando sua mãe ficou grávida, recebeu como presente dos ancestrais, por meio de um sonho que teve com a Iara, o seu nome: Aximã, que significa “filho das águas”.

Para o mitólogo romeno Mircea Eliade (2000), o mito fala sobre a origem das coisas como uma ação desempenhada por seres sobrenaturais e explica o comportamento humano diante de determinados contextos. Neste caso, compreende-se que a escolha dos nomes pelos povos indígenas, como descrito no romance de Munduruku, reflete um comportamento mítico, tendo em vista que se trata de um acontecimento que depende da intervenção de seres sobrenaturais. Para que o narrador personagem receba o seu nome verdadeiro, o sábio da aldeia o conduz em um ritual com a participação de outros membros da comunidade, que cantam e batem com os pés no chão, criando, assim, uma melodia harmoniosa que imita as batidas do coração. Entorpecido pela canção e pelo sopro recebido na nuca, dado pelo velho sábio, Irihi cai em sono profundo e só acorda depois que o nome entrou em sua cabeça, vindo do mundo dos sonhos.

Essa mesma cosmovisão sobre a escolha do nome está presente no livro *Tempos de História* (2005), também de Daniel Munduruku. A narrativa trata-se do tempo interno sagrado do autor, que aparece como flashes de sua memória, do período em que exerceu a profissão de professor. No capítulo “Tempos de ensinar”, o narrador conta aos seus alunos que, na cultura indígena, eles ganham o nome antes mesmo do nascimento: ao completar seis meses de gravidez, a gestante toma um chá, à noite,

preparado pelo pajé e se deita na sua rede para dormir e sonhar com os seres da floresta. São eles que dirão à mãe do bebê qual deverá ser o nome dele. Quando a mãe do narrador estava grávida, ela sonhou com um peixe, por isso lhe deu o nome Derpó, cujo significado é peixe maluco.

Nas culturas dos povos originários, o sonho é o estado do espírito, despe-se da racionalidade e mergulha em uma realidade profunda, com uma percepção ampliada das coisas que permitem ao indivíduo entrar em conexão com o seu eu maior, ser integral, ou eu verdadeiro (Werá, 2019). Tal concepção de sonho se aproxima da ideia de mundo divino apontada por Eliade (2000, p. 119), quando ele fala do mito como um modo de fazer perpetuar a consciência divina ou dos ancestrais: “este ‘outro mundo’ representa um plano sobre-humano, ‘transcendente’, o mundo das realidades absoluta”.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Krenak ensina que, para os povos indígenas, o sonho é uma atividade disciplinada com o propósito de orientar as atividades do cotidiano. Ademais, é uma instituição associada à cosmovisão de diferentes povos tradicionais, que o compreendem como um caminho para alcançar o autoconhecimento, aprender a conviver com as outras pessoas e interagir com o mundo. Perante o exposto, constata-se a relevância simbólica de receber o nome por meio do ritual do sonho disciplinado, como ocorreu no romance em estudo.

A busca pelo mundo das realidades absolutas: um mergulho no coração da mãe vermelha

“Ao escrever, dou conta da ancestralidade, do caminho de volta, do meu lugar no mundo.”

(Graça Graúna)

Em sua obra *Aspectos do mito* (2000), Mircea Eliade afirma que conhecer os mitos é aprender o segredo sobre a origem das coisas e do cosmos, o que resulta na aquisição de um poder mágico sobre essas

coisas. A importância de tal conhecimento se justifica na ideia de perfeição dos começos. Desse modo, ao pensar na dimensão simbólica do ser humano, entende-se que, para conhecer a sua origem é indispensável o recuo no tempo, ou seja, o regresso ao útero da Grande Mãe. Para compreender o arquétipo da Grande Mãe, tomaremos por base o conceito de Carl Jung citado em James Hollis (1997, p. 80): “é a raiz misteriosa de todo crescimento e toda mudança; o amor que significa volta ao lar, abrigo e o longo silêncio em que tudo tem o seu início e no qual tudo encontra seu fim”.

Enquanto Idibi estava vivenciando a sua experiência de floresta, é assim que ele mesmo a denomina; ao perguntar a Aximã para onde eles estavam indo, a resposta que recebia era “ao começo de tudo” (Munduruku, 2008, p. 72). Os dois personagens caminham em direção ao coração da Floresta Amazônica. Desse modo, percebe-se a perpetuação da ideia simbólica de que o centro é ponto de expansão, é o local originário, onde tudo começou, “é ponto de comunicação entre a terra e o céu” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 799). Nota-se, em outras passagens do romance, a concepção do “centro” como um espaço onde se dá a ordem cósmica, como, por exemplo, o centro da aldeia, o centro da roda, o centro da caverna.

Em *Um estranho sonho de futuro: casos de índio* (2006), de Daniel Munduruku, o pajé leva o narrador personagem a um ritual de reencontro com a tradição; ao chegar ao local, ele afirma que aquele é um lugar sagrado, o princípio do mundo, a morada dos espíritos. Orientado pelo pajé, o narrador desenha um círculo e se coloca dentro; a sua saída em momento inoportuno representa perigo para os dois. Conforme o *Dicionário dos símbolos*, dentre tantos significados, o círculo representa a perfeição, a unidade e o princípio, bem semelhante à simbologia do centro. À vista disso, o ritual de reencontro com a tradição narrado no livro citado não é tão profundo quanto o regresso ao útero da Grande Mãe; no entanto, não deixa de apresentar aspectos simbólicos bastante similares.

Ao chegar à aldeia onde vive o povo de Aximã, Irihi intensifica a sua experiência transcultural. Ao estabelecer o contato com outras pessoas com valores bem distintos dos seus, confirma o que já vinha desconfiando: a sociedade não indígena é vítima de um sistema que cria seres humanos infelizes, robotizados e que se deixam escravizar pelo mercado, além da busca pela glória, pelo sucesso, pela riqueza e pelo poder. E o pior de tudo é que essas pessoas acreditam que essa é a única forma de viver (Munduruku, 2008).

Conforme a visão dos povos originários, a floresta é a nossa mãe, assim como a terra, chamada pelos Guaraní de Nhandecy (*nhande* significa “nossa(o)”, e *cy* significa “mãe”)⁵. Nessa perspectiva, pode-se inferir que, para o protagonista se tornar um homem novo, se regenerar e aprender um novo jeito de ser, necessita se entranhar no centro da floresta ou no útero da mãe-terra.

Depois de passar por diferentes rituais de purificação, chega o momento da jornada mais importante de Irihi e seu mentor, o pajé Aximã: o momento de adentrar o coração da mãe-terra. Desse modo, o protagonista da história é guiado até o sopé da montanha, onde estava situada a gruta em que ele iria fazer a prova mais importante da sua vida. A Irihi foram entregues uma tocha de fogo, uma cabaça com água e uma faca feita de ossos de macaco; munido com esses objetos, mergulha na escuridão da caverna em busca do sentido da sua existência. Irihi sabia que as pessoas que entraram ali para passar por essa prova nunca haviam retornado, forçando seus mentores a também viverem na gruta para sempre. Assim, se porventura ele não conseguisse retornar, Aximã também deveria mergulhar na escuridão da caverna. Guiado por esse pensamento, escolheu os caminhos mais estreitos e difíceis de serem passados e que aparentavam nunca terem sido trilhados.

O seu destino era o centro da gruta; percebe-se aqui mais uma vez a ideia do centro como o espaço sagrado do começo de tudo. O narrador

⁵ Conforme Kaká Werá (2019).

personagem teve de fazer diferentes escolhas pelo trajeto, e os ensinamentos aprendidos durante aqueles dias com o povo de Aximã foram decisivos para que ele chegasse até o coração da mãe-terra. O clímax da narrativa se dá com a chegada do “herói” ao centro da gruta, onde ele ouve atenciosamente as recomendações da mãe vermelha. Trata-se aqui da voz da mãe-terra ou seria a voz interior do personagem?

A experiência iniciática vivenciada por Irihi faz parte de um modelo mítico que, para Eliade (2000, p. 71-72), ainda é mais interessante do que o *regressus ad uterum* simbolicamente, como ocorre em diferentes culturas, como se pode observar neste trecho:

[...] relatam as aventuras dos heróis ou dos feiticeiros e dos xamãs que realizaram o regressus de carne e osso e não simbolicamente. Muito mitos realçam [...] a passagem iniciática [...] através da descida perigosa a uma gruta ou a uma cratera identificada com a boca ou com o útero da terra mãe. Todas estas aventuras constituem, efetivamente, provas iniciáticas, através das quais o herói vitorioso adquire uma nova maneira de ser.

No romance de Munduruku, o “herói” faz uma jornada perigosa e solitária ao entrar em uma caverna com diversas entradas, mas apenas uma o levaria até o centro da gruta, seu destino. O narrador descreve que a caverna ficava no sopé de uma montanha e que sua abertura era de difícil acesso, pois estava protegida pela vegetação. Observa-se que a caverna é uma metáfora do útero materno, o que ainda se torna mais verossímil quando se considera a terra como a grande mãe da humanidade, tendo em vista que a terra e a mãe possuem o mesmo atributo: gerar a vida.

Irihi consegue passar pela prova escolhendo o caminho mais difícil, porém o único que o levaria até o coração da mãe vermelha, onde ouve com atenção os ensinamentos ancestrais da grande sábia. Da gruta sai um homem novo com a consciência do presente, que renasceu simbolicamente sem precisar entrar na barriga de sua mãe biológica;

em outros termos, ressurgem um homem curado “não por meio de um ato de vontade, do intelecto, ou de um comportamento irrepreensível” (Hollis, 1997, p. 92), mas por estar em harmonia com o ritmo das batidas do coração da Grande Mãe.

Na epígrafe deste tópico, a poeta potiguara Graça Graúna relaciona a escrita com a busca pela ancestralidade. Infere-se, nesse sentido, que a escrita literária pode se transformar no desenho do caminho de volta às origens. Em consonância com esse pensamento, o psicanalista James Hollis (1997) declara que só existe significado na vida quando o indivíduo mantém ligações com suas raízes arquetípicas. No romance em análise, Carlos só se torna Idibi, ou seja, só preenche o seu vazio existencial, ao reconstruir os laços com seus ancestrais. Diante disso, depreende-se que Munduruku, por intermédio de sua escrita, contribui para o fortalecimento das tradições dos povos originários.

Considerações finais

O personagem Carlos, no início da narrativa, reflete sobre o vazio e a falta de sentido da sua existência. O trajeto realizado pelo narrador transcultural é exatamente em busca de compreender o sentido existencial e trazer um significado mais amplo e completo para a sua vida. Para encontrá-lo, foi necessário viver a experiência sagrada do mito, recuar no tempo e ouvir as vozes ancestrais.

Da gruta surge um homem renascido, fortalecido pelos saberes da ancestralidade. Constata-se, dessa forma, mediante o estudo de *Todas as coisas são pequenas* (2008), que a Literatura indígena reafirma e fortalece as identidades e culturas dos povos da floresta. Ao narrar o encontro entre dois mundos completamente distintos um do outro, descrever os rituais sagrados e mostrar os saberes desses povos, além de ser uma forma de valorizar a cultura originária, constitui-se também como uma estratégia de resistência, insistência e persistência. O recado deixado à sociedade brasileira é: por mais cruel, violento e nefasto que

tenha sido o projeto colonial, os povos indígenas do Brasil existem e resistem, marcam a sua presença de diversas formas, e uma delas é a Literatura indígena.

A reatualização das narrativas míticas dos povos originários pode ser compreendida como uma ideia para adiar o fim do mundo, como nos ensina sabiamente Krenak, e também uma estratégia para evitar a queda do céu, como é narrado pelo xamã Davi Kopenawa. O fim do mundo e a queda do céu são consequências da ação de uma humanidade que se encontra desconectada de suas raízes míticas, que desaprendeu a agir como filha da mãe-terra e, por esse motivo, precisa experimentar um novo jeito de ser e de estar no mundo. Com efeito, espera-se que a literatura dos povos indígenas seja porta-voz da sabedoria ancestral e possa semear, em nosso meio, as palavras de Nhandecy.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, p. 291-304, jan./abr. 2018.

GRAÚNA, Graça. **Escrivência indígena**. Disponível em: <https://gracagrauna.com/2007/11/13/escrevivencia/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

HOLLIS, James. **Rastreamento dos deuses**: o lugar do mito na vida moderna. Trad. Maria Silva Mourão Neto. São Paulo, SP: Paulus, 1997.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. O tempo do mito. **YouTube**. 10 de setembro de 2020. 9min45s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SqNqsNxOh_E. Acesso em: 1º jul. 2023.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Duas Cidades, 2000.

MUNDURUKU, Daniel. **Tempos de histórias**. São Paulo, SP: Moderna, 2005.

MUNDURUKU, Daniel. **Um estranho sonho de futuro**: casos de índio. São Paulo, SP: FTD, 2006.

MUNDURUKU, Daniel. **Todas as coisas são pequenas**. São Paulo, SP: ARX, 2008.

NAVARRO, Marcos Aurélio. **Daniel Munduruku**: o índio-autor na Aldeia Global. Orientador: Marlisi Vaz Bridi. 2014. 212 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

YAMÃ, Yaguarê. **Sehaypóri**: O livro sagrado do povo Saterê-Mawê. São Paulo, SP: Peirópolis, 2007.

WERÁ, Kaká. **Kaká Werá**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2019.

Refigurações de Macobeba: o monstro na Marquês de Sapucaí¹

Thayane Verçosa²

O monstro Macobeba

Na região sul do estado, ribeirinha do mar, um horrível ente fantástico anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos.

Grande, muito grande, do tamanho de uma sucupira de meio século, com um extenso rabo metade de leão e metade de cavalo, quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas a flor da cara, aduncas unhas de “lobisomem”, enorme cabeleira [...] de “Mãe-d’água”, feroz como “João Galafoice”, traiçoeiro e rápido como o “Pai do Mato”, o Macobeba empunha uma imensa vassoura de grandes cordas resistentes de cruapé e devasta tudo por onde passa (Mathias, 1929a, p. 3).

A passagem em epígrafe foi retirada do primeiro texto publicado por José Mathias no periódico pernambucano *A Província* em 7 de abril de 1929, intitulado “Macobeba é mais feio que o cão”, e apresenta o monstro Macobeba. Dirigido, à época, por Gilberto Freyre e José Maria Bello, o jornal era visto por aquele como “o mais estranho dos jornais oficiosos – ou tidos como tal – que já houve no Brasil; jornal oficioso, mas pobre, sem receber subvenção nenhuma do estado; jornal muito mais de intelectuais e de técnicos do que de políticos” (Freyre, 1987, p. 173). Dentre os mencionados intelectuais, podemos listar: Manuel

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutora em Literatura Brasileira (UERJ). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9680-8252>. E-mail: thayanevercosa@hotmail.com

Bandeira, o poeta, Manoel Bandeira, o pintor, Prudente de Moraes Neto, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Ulisses Pernambucano, Mário de Andrade, Júlio Bello, entre outros. Este último, o “agricultor sentimental”, “jornalista de oposição, deputado, presidente do Senado de Pernambuco, governador interino do estado” (Freyre, 1987, p. 181), sob o pseudônimo de José Mathias criou o monstro Macobeba.

A passagem supracitada é composta pelos dois primeiros parágrafos da publicação, que já introduzem o caráter destrutivo de Macobeba e, em alguma medida, ditam o tom da maior parte dos textos que viriam a ser protagonizados pelo personagem, em um intervalo de tempo que vai de abril a setembro de 1929. Desde o princípio, seu aspecto assustador é ressaltado, já que ele é inicialmente definido como um “horrível ente fantástico” (Mathias, 1929a, p. 3). É também sintomático aqui o fato de que o enunciador ressalte em quais estratos sociais o monstro anda despertando medo, isto é, “apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos” (Mathias, 1929a, p. 3).

Posteriormente, ele descreve os aspectos físicos e comportamentais do monstro. Ao mesmo tempo em que revela que a criatura é composta por partes de outros animais, o “rabo metade de leão e metade de cavalo”, e a compara a elementos da natureza para que, por exemplo, se tenha dimensão da sua altura, “do tamanho de uma sucupira de meio século”, o enunciador também revela que Macobeba tem características físicas semelhantes às de relevantes figuras folclóricas brasileiras ou bem assimiladas no Brasil: “aduncas unhas de ‘lobisomem’” e “enorme cabeleira de Mãe-d’água”, além de ser “feroz como ‘João Galafoice’”, “traíçoeiro e rápido como o ‘Pai do Mato’”. Dessa maneira, Macobeba é inserido também no universo folclórico, uma vez que parece ter herdado uma característica de cada criatura. Ademais, o fato de que o monstro empunhe “uma imensa vassoura de grandes cordas resistentes de cruapé” poderia ser interpretado como herança das bruxas, ainda que ele não faça uso da vassoura para voar. O fato de ela ser feita de cruapé – uma planta venenosa da Amazônia –, ao mesmo tempo em que

reforça o seu potencial destrutivo, traz uma marca nacional para essa espécie de herança estrangeira. Na sequência, o narrador detalha como o monstro vem passando ileso por diferentes localidades há duas semanas, e questiona, iniciando outra seção do texto, intitulada “Que quer o Macobeba?”:

De que danada essência se formou agora para assustar as gentes tímidas esse desadorado fantasma mais rápido ainda que as Caiporas de um só pé que vivem na floresta virgem ao som dos caracaxás num animado samba nas noites de lua cheia?

Por onde passa como o vento do deserto secam as folhas das árvores. [...] tudo vai se queimando e caindo como se o Macobeba fosse a alma abrasadora do incêndio com a sua imensa vassoura de fios duros de cruapé e os quatro olhos candentes de sua caraça de “Lobisomem”.

Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre que dizem o diabo deixa na sua passagem fica pelos caminhos entontecendo, embriagando e envenenando as gentes (Mathias, 1929a, p. 3).

A criatura apresentada inicialmente como “horrível ente fantástico” agora é referida como “desadorado fantasma”, em uma espécie de progressão de seu aspecto assustador. Como na passagem anterior, em que diversas características foram apresentadas em comparação a outras criaturas folclóricas, aqui, a velocidade dele é ilustrada a partir do contraste com outros seres: “mais rápido ainda do que as Caiporas”. Ademais, conforme o enunciador destaca o rastro de destruição deixado pela sua passagem, uma faceta diabólica do monstro vai sendo revelada e consolidada. Toda essa destruição e o cheiro de enxofre são conjugados com os elementos animais que o compõem, de modo que se configura o caráter animal-diabólico de Macobeba, mantido na maioria das publicações que integram a série das aventuras protagonizadas pelo monstro, nos vinte e cinco textos assinados por José Mathias.

Tais publicações reproduziam uma estrutura folhetinesca, na medida em que diferentes textos eram iniciados a partir do ponto em que o anterior havia sido encerrado, sendo possível neles acompanhar os deslocamentos da criatura por diferentes regiões de Pernambuco, deixando as suas marcas em lugares facilmente reconhecíveis pelo público-leitor. Para além do tom de relato das publicações, que reforçavam constantemente a proximidade inevitável do monstro, e da descrição de lugares conhecidos, todos os textos da série criada por Júlio Bello foram publicados no periódico *A Província* no meio de artigos diversos – o primeiro, por exemplo, veio acompanhado de matérias como: “Os mocambos de Pernambuco”, “A Catedral de Petrolina”, “A vida plagian-do Pirandello” e a seção “Vida católica” –, isto é, sem nenhum paratexto que indicasse se tratar de um texto ficcional.

Mais de um mês após o seu surgimento, no texto publicado em 18 de maio de 1929, a origem mitológica do monstro é revelada:³

Ali uma transfiguração operou-se na atitude de Macobeba. Os braços compridos de macaco gigante derrearam, as mãos de enormes unhas de lobisomem abriram-se, caiu a vassoura simbólica. Nos olhos não fulgia então aquele fogo vivo de fornalha, intenso e vermelho como se fossem três bocas do inferno: a luz azulou-se, tomou esse tom macio e branco da luz da lua. Os braços abriram-se em cruz.

Como um cão que fareja muito tempo depois na estrada a passagem do dono e sente-a, o avejão sentiu que naquela casa da gerência soara havia pouco tempo a voz ingênua de seu criador, daquele que contando pouco mais de dois anos, num sonho ou numa indecisa vigília primeiro o vira. Conhecera-lhe o nome e o denunciara a José Mathias: “Macobeba anda no mundo com seus

³ É essa origem mitológica que Gilberto Freyre retoma em *Casa-grande e senzala* ao refletir sobre o imaginário atávico brasileiro do “bicho”: “Quase toda criança brasileira, mais inventiva ou imaginosa, cria o seu macobeba, baseado nesse pavor vago, mas enorme, não de nenhum bicho em particular – nem da cobra, nem da onça, nem da capivara – mas do bicho – do bicho tutu, do bicho carrapatu, do zumbi: em última análise do Jurupari” (Freyre, 1961 [1933], p. 182; grifo nosso).

quatro olhos de fogo e uma vassoura muito grande na mão”. [...]. O espírito de menino penetrara o mundo sobrenatural onde vagueiam os fantasmas, mundo imenso e densamente povoado que os nossos sentidos ordinários não conhecem, vira o abentesma descendo dele incorporar-se à vida vulgar descobrindo-lhe o nome e a forma e denunciara-o (Mathias, 1929c, p. 3).

Atribui-se aí, portanto, em detalhes, uma origem sobrenatural a Macobeba, a qual teria sido “denunciada” ao autor pelo “espírito de menino” capaz de revelá-la. Depois da revelação de como o monstro teria surgido, diversos outros textos sobre a criatura são publicados, mantendo-se, na maioria das vezes, as características ressaltadas anteriormente. Entretanto, em 1.º de setembro de 1929, em um dos últimos textos da série, o intitulado “Macobeba nunca existiu”, após ter vivido um longo episódio de bebedeira com seus amigos – alguns que já haviam aparecido em textos publicados anteriormente –, o enunciador confessa que: “Macobeba foi o pesadelo de um alcoólatra inveterado e hereditário” (Mathias, 1929b, p. 4), garantindo que “durante aquelas terríveis 24 horas de sono vi Macobeba e aquelas horrendas tropelias todas num pesadelo” (Mathias, 1929b, p. 4). Essa confissão da invenção de Macobeba não impactou, porém, no modo como o monstro foi recebido por diferentes leitores, nem impediu as inúmeras refigurações publicadas independentemente do periódico *A Província* e de Júlio Bello.

Enquanto a série ainda estava sendo divulgada em *A Província*, Mário de Andrade publicou, no *Diário Nacional*, um periódico de São Paulo, a sua versão da criatura, na qual apresentou o monstro como “uma assombração muito simpática” (Andrade, 1929, p. 3), conservando, entretanto, as suas características físicas. Desse modo, o autor de *Macunaíma* deslocou e subverteu a *figuração* original do monstro, criando, à sua maneira, o seu Macobeba, iniciando, assim, a cadeia das *refigurações autorais* do personagem.

Para compreender melhor esse processo, devemos lembrar, primeiramente, com Carlos Reis (2018, p. 421), que a refiguração é o “processo

de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens”, sendo necessário também especificar, com Nabil Araújo (2020, p. 319-320) em “Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética)”, que, tal como na recepção de Fausto, há, em uma escala menor, na recepção de Macobeba: “uma cadeia refiguradora na qual [...] se adensarão [...] os vínculos de cada nova refiguração da [personagem] a um determinado nome de autor, à guisa, dir-se-ia, de um ‘sobrenome’, a denotar, então, um laço de filiação”. Logo, é pensando em termos de *refigurações autorais* que podemos tratar dos Macobebas de Mário de Andrade, de Graciliano Ramos, de Jorge de Lima, de Cavalcanti Proença e de Joaquim Cardozo refletindo sobre suas diferenças e eventuais semelhanças.

Graciliano Ramos, por sua vez, em 1930 no *Jornal de Alagoas*, utilizando o pseudônimo de Lúcio Guedes, produz uma crítica política alegórica ao fundir a figura de um político local com Macobeba, transferindo o caráter diabólico do monstro para o homem. Nos seus dois textos, “Macobeba pré-histórico” e “Macobeba antigo”, acompanhamos como tal fusão se deu a partir de um clamor popular; assim, o autor de *Vidas secas* mostra as consequências nefastas do messianismo na política. Jorge de Lima publicou três textos no periódico *A manhã*, do Rio de Janeiro, entre 1943 e 1946, intitulados “Balé do primeiro galo”, “Piá-bolo entre as feras” e “O espetáculo da criação da noite”, nos quais o monstro Macobeba é refigurado de maneiras bastante distintas, exercendo, em alguma medida, a função de vilão. Já Joaquim Cardozo, em 1975, publicou a peça “Marechal, boi de carro”, no qual o monstro Macobeba é transformado em um grupo de criaturas malignas, de difícil definição, responsáveis pela destruição de Muribeca, um município sergipano.

Manuel Cavalcanti Proença, por sua vez, no livro *Manuscrito holandês ou A peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, de 1959, apresenta o monstro Macobeba, primeiramente, como o presidente de uma megacorporação totalitária e estrangeira, ironicamente chamada Vofavofe (Vou Fazer Você Feliz, S/A). As práticas predatórias da empresa

são, porém, disfarçadas – em discursos repletos de ironia – de avanço e progresso para o Brasil, como podemos perceber no capítulo em que Mitavaí, o herói da trama, chega à região de Popenó e experimenta algumas dessas supostas melhorias:

Haverá barcos a vela, uma cooperativa para atender os moradores. Vaidades da Vofavofe em mostrar a sua vocação nacionalista de fundar cidades. [...].

Mitavaí assinou, recebeu um talão azul, sem valor de recibo, e Maracadéguas prosseguiu:

– Agora tomaremos o ônibus, a fim de percorrer o loteamento da Vofavofe. Meu caro Dr. Mitavaí, o senhor agora é dos nossos, a Vofavofe sabe distinguir os seus amigos (Proença, 1959, p. 71-72).

Como poderíamos nós, esse povo ignorante e preguiçoso, apresentar um produto puro, sem a iniciativa da Vofavofe? Alimentando bem nosso povo, ele ficará mais inteligente para compreender os benefícios que presta ao nosso país a grande Vofavofe (Proença, 1959, p. 73).

Todo o leite da região é comprado por ela, garantia de mercado permanente para os leiteiros, fiscalizados pela Companhia. Os credores retrógrados tiveram de fechar os estábulos. Mas a Vofavofe tem coração e comprou as vacas dos falidos. Dizem que pagou pouco, mas que é que queriam? Um gadinho mirrado, doente, vaquinhas de presépio. A companhia ainda fez muito (Proença, 1959, p. 73-74).

Como se vê, o funcionário da companhia faz um constante esforço de apresentá-la, em larga medida, como filantrópica e altruísta, quando, na verdade, há claros indícios de exploração predatória do meio ambiente, dos pequenos proprietários locais e dos próprios clientes, algo muitas vezes admitido pela própria empresa. Apenas no final do capítulo será revelado que Macobeba – o monstro maligno e diabólico – é presidente desta companhia. A forma original da criatura, tal como

apresentada por José Mathias, é assumida nos capítulos finais do livro, pouco antes do duelo entre ele e o herói, do qual Mitavaí sai vitorioso.

Inúmeros são os motivos que justificam a recepção positiva do livro pelo público-leitor: a semelhança em termos de estrutura narrativa com *Macunaíma*, os elementos maravilhosos presentes no enredo, a ficção do manuscrito no início da obra, o caráter plural dela, a sua contundente crítica ao capitalismo predatório, entre outros. Um dos depoimentos sobre a recepção da obra é o do carnavalesco Paulo César Cardoso Pires, que, ao lado de Laíla e Renato Lage, transformou a trama de Manuel Cavalcanti Proença em enredo da Escola de samba Unidos da Tijuca no carnaval de 1981. Em uma entrevista, ao falar sobre o tema do carnaval vindouro, Paulo César diz:

A história [...] foi inspirada num livro de M. Cavalcanti Proença, o *Manuscrito holandês*, que ele adquiriu há cinco anos no Circuito do Livro, época que fez a primeira leitura, que imediatamente o arrebatou e tocou profundamente. Na ocasião ele disse: ‘Este livro dá samba’. Mas passaram-se os anos sem que ele tivesse a oportunidade de “pôr a história carnavalescamente, como antigamente se fazia” (Malheiros, 1981, p. 9).

Apesar de não ter conseguido transformar logo a trama em enredo, quando o carnavalesco foi para a Unidos da Tijuca, ao lado de Laíla e Renato Lage eles formularam o enredo “Macobeba: O Que Dá Pra Rir, Dá Pra Chorar”, resumido da seguinte forma:

O tema aborda os problemas que afligem o dia a dia do brasileiro, desde a poluição dos rios e florestas, pelas fábricas estrangeiras, até a corrupção política, passando pelo jogo dos Partidos, o crescente descrédito do Corpo Policial pela população, as alternativas de justiça, como o esquadrão da morte, o mão branca, enfim, a Escola de Samba Unidos da Tijuca toca em todos esses problemas e os apresenta na avenida através de uma história inspirada no livro de M. Cavalcanti Proença, muito rica simbolicamente,

com um fio condutor semelhante à *Macunaíma*, herói de Mário de Andrade (Malheiros, 1981, p. 9).

Portanto, podemos dizer que as críticas feitas por Cavalcanti Proença na sua obra foram, para a elaboração do desfile, interpretadas de formas mais amplas, espraiando, assim, o caráter crítico da obra. Na sequência, o carnavalesco esclarece como o desfile foi organizado:

Os 2.500 figurantes apresentarão o enredo dividido em 5 partes, que representam a luta do índio Mitavaí nos espaços onde constantemente os direitos do Homem vão sendo esquecidos, colocados de lado, em função de interesses de poucos, daqueles que detêm o poder e destroem a terra, que na verdade não lhes interessa. É o que conta *Manuscrito holandês* obra irmã em alguns aspectos do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Assim, plasticamente, a Escola se apresentará com situações vividas por Mitavaí na *mata*, na *pecuária*, na *lavoura* e na *cidade*. Depois delas, o final, que é o embate entre o índio e o monstro Macobeba, que na verdade esteve representado nestes espaços por grandes problemas brasileiros, como a poluição dos rios pelas fábricas, a morte da flora e da fauna nas florestas, as questões partidárias e seus interesses, o confronto entre polícia militar e civil e a fé da população nos dias atuais em alternativas de justiça anticonstitucionais, como as atividades do esquadrão da morte na Baixada e da *polícia mineira*. Macobeba é o monstro, são todos os problemas do povo brasileiro, segundo o carnavalesco Paulo César (Malheiros, 1981, p. 9).

Dessa maneira, eles optaram por trazer para o desfile alguns problemas e desigualdades do país que não necessariamente estão explícitos na obra de Cavalcanti Proença, mas que podem ser projetados a partir de uma interpretação, em alguma medida, alegórica do livro. Assim, enquanto Macobeba representa os diversos problemas enfrentados pelos brasileiros, Mitavaí representa a resistência e a força do elemento nacional, de uma certa brasilidade, que resiste e encontra maneiras de sobreviver a tantas adversidades.

Diante da pluralidade e da complexidade do desfile, diversos periódicos demonstraram empolgação com o tema e com o modo como ele seria apresentado na Marquês de Sapucaí. Além disso, inúmeras publicações também divulgaram o samba-enredo, composto por Celso Trindade, Nêga, Azeitona, Ronaldo, Ivar, Buquinha e Edmundo Araújo Santos:

É tão sublime exaltar / Neste dia de folia / E cantar a odisseia
de um valente brasileiro / Contra um monstro estrangeiro / Que
com todo o seu dinheiro / Quer calar a nossa voz (e o nosso herói)
/ E o nosso herói / Sai no rastro da maldade / Pelos campos e ci-
dades / Atrás do gafanhoto feroz // Tetaci, Tetaci / Agasalha com
seu manto (bis) / Nosso herói Mitavaí // Mitavaí, bom lavrador e
vaqueiro / Deixa o sertão brasileiro / Vai combater / Macobeba
maldito, que devora o mato e o mito / Rádio, jornal e TV // Lança
e com certo bote / Fere o monstro no cangote, pra valer / E
ferido assim de morte / Bicho ruim não quer morrer / E o caboclo
injurado / Toma o caminho do mar / Jurando que um dia vai
voltar / Tira daqui, leva pra lá / O que hoje dá pra rir / Amanhã dá
pra chorar // Maldito bicho, se me ouviu / Se não gostou do meu
samba (bis) / Vai pra longe do Brasil.

Na letra, desde o princípio, Macobeba é apresentado como o vilão estrangeiro capitalista – exatamente como se dá a primeira aparição dele no livro de Cavalcanti Proença – que quer censurar e controlar a população. Diante da tentativa de subjugar o povo brasileiro, Mitavaí passa a peregrinar para encontrar o vilão – agora chamado de “gafanhoto feroz”, por causa da velocidade com a qual destrói a natureza. Na segunda estrofe, depois de anunciado o tamanho do combate, é realizada uma espécie de clamor para que Tetaci, a figura feminina central no livro, proteja, acolha, e ajude o herói na dura batalha contra o monstro.

Na terceira estrofe, o herói é apresentado como “bom lavrador e vaqueiro”, que precisa “deixa[r] o sertão brasileiro” para combater o vilão, dando continuidade, uma vez mais, à odisseia anunciada nos

primeiros versos. Na sequência, sabemos que o vilão capitalista estrangeiro “devora o mato e o mito / rádio, jornal e tv”, ou seja, além de atacar o meio ambiente ele também ataca os meios de comunicação, a fim de censurar, controlar, restringir o que pode ser dito sobre as suas práticas. Ademais, o fato de o vilão também devorar o mito pode ser interpretado como uma tentativa de castrar, de silenciar elementos relevantes e populares da cultura brasileira. A quarta estrofe, já com os protagonistas apresentados de maneira bastante semelhante ao modo como aparecem no livro, ilustra o ataque de Mitavaí a Macobeba: “Lança e com certo bote / Fere o monstro no cangote, pra valer / E ferido assim de morte / Bicho ruim não quer morrer”, o que podemos considerar como uma versão resumida do combate entre ambos no livro. Essa espécie de demora para morte/não morte do vilão mencionada na letra do samba parece justificar a fuga de Mitavaí: “E o caboclo injuriado / Toma o caminho do mar / Jurando que um dia vai voltar” – lembremos que na obra de Cavalcanti Proença, depois de derrotar Macobeba, vários inimigos políticos de Mitavaí o acusam de ter cometido uma injustiça contra o monstro, o que acaba motivando a sua fuga, acompanhada de uma promessa de retorno. Entretanto, os versos seguintes: “Tira daqui, leva pra lá / O que hoje dá pra rir / Amanhã dá pra chorar” parecem apontar para o caráter fluido e instável dos acontecimentos no Brasil; se é possível rir ou chorar dos mesmos acontecimentos em curtos intervalos de tempo, nada parece tão grave nem tão divertido.

Assim, com um samba tão crítico e capaz de propor inúmeras reflexões, a Unidos da Tijuca apresentou um desfile⁴ marcado pelo caráter político e social, algo presente também nas alegorias, alas e fantasias da escola. Algumas alas representaram a Mata e os seus habitantes nativos, além de algumas representações dos indígenas. Em outras partes do desfile, também mereceu destaque a ala dos açougueiros, na qual os participantes desfilaram com adereços que representavam um pedaço

⁴ É possível acompanhar parte da transmissão do desfile no link: <https://www.youtube.com/watch?v=hAZ-N39-CuQ&t=1024s>. Acesso em: 30 jun. 2024.

de carne e uma etiqueta com um cifrão, simbolizando o alto preço do alimento. Outra ala muito comentada foi a dos carrinhos vazios, na qual os componentes da Escola se fantasiaram de donas-de-casa, com os rostos pintados como palhaços, e desfilaram com um carrinho de compras vazio, por causa dos altos preços encontrados nos supermercados.

Macobeba também foi representado de diferentes formas, de acordo com a localidade na qual se encontrava. A alegoria de um trator em forma de gafanhoto que movimentava a cabeça foi apresentada na avenida, simbolizando a ferocidade da criatura para destruir a natureza. Outro destaque foi a representação, quase no fim do desfile, de Macobeba como o grande capitalista estrangeiro (anunciado na letra do samba): o carro alegórico trazia um participante em destaque vestido como um grande empresário, usando uma roupa luxuosa com uma cartola, à frente de uma criatura composta por grandes dentes afiados e tentáculos, representando o monstro das multinacionais.

Apesar do belo desfile e da relevância de seu tema, a Unidos da Tijuca terminou o Carnaval na oitava posição (na época, a última colocação do Grupo Especial). Vários comentários sobre esse resultado, considerando-o injusto, foram publicados em diferentes periódicos. Neles, também foi bastante mencionado o problema que a Escola teve na Marquês de Sapucaí com integrantes do PT. Muitos alegaram que a Escola desfilou com um atraso de mais de duas horas, porque integrantes do Partido Político tentaram compor uma determinada ala da Escola. Posteriormente, o PT respondeu que alguns integrantes haviam sido convidados a desfilar por um representante da Unidos da Tijuca. Depois disso, a Escola se manifestou publicamente sobre o que aconteceu, não sendo possível, assim, apontar os culpados e os inocentes nessa história. De todo modo, a polêmica é aqui relevante na medida em que reforça o já mencionado caráter político do enredo; ela nos permite pensar que, para além de todas as críticas políticas, sociais e econômicas mencionadas anteriormente, era possível também inferir do

desfile da Unidos da Tijuca uma crítica à ditadura e ao regime militar, algo que foi percebido pelos militares da Aeronáutica, alguns dias antes do carnaval.

Em 1981, pouco antes do desfile, no dia 23 de fevereiro, o Ministério da Aeronáutica instaurou uma investigação especial contra a escola de samba do Borel, com a acusação de “Atuação de comunistas junto à Escola de Samba Unidos da Tijuca”.⁵ Neste processo, que teve a letra do samba-enredo e uma reportagem do jornal *O dia* anexados, os militares informaram: “Foi constatada a atuação de comunistas junto à Escola de Samba Unidos da Tijuca com o propósito de que o enredo veiculasse uma mensagem política, dentro da sua linha ideológica”. O processo vem com dez observações que se baseiam no caráter político do desfile, em termos, principalmente, de uma crítica às multinacionais e ao regime militar, e de um grande potencial subversivo do tema apontado pelos militares. Ao fim do documento, algumas pessoas são responsabilizadas, sendo que nenhuma delas apareceu publicamente como ligada ao enredo da Escola. Podemos inferir que eles foram indiciados, apesar de a Escola não ter sido proibida de desfilar.

Independentemente do resultado do processo instaurado pela Aeronáutica, é importante ressaltar que ele é uma consequência do caráter plural e crítico da obra de Cavalcanti Proença, que parece se adaptar bem a outros formatos e diferentes representações. Por fim, é importante destacar que as releituras e refigurações de determinados personagens, como acompanhamos aqui com o monstro Macobeba, são muito produtivas em termos culturais e intelectuais, permitindo a realização de críticas, questionamentos e reflexões em meios e formatos diferentes do original.

⁵ Os documentos que comprovam essa acusação estão disponíveis no Arquivo Nacional.

Referências

ANDRADE, Mário de. “Macobeba”, **Diário Nacional**: a democracia em marcha, São Paulo, mai. 1929, n. 562, p. 3.

ARAÚJO, Nabil. Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética). In: ARAÚJO, Nabil (Org.). **Re-figurações de Fausto**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020. p. 289-326.

FREYRE, Gilberto. O indígena na formação da família brasileira. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961 [1933]. p. 123-260. 1 v.

FREYRE, Gilberto. **Perfil de Euclides e outros perfis**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MALHEIROS, Tânia. “O carnaval de 81 na luta”, **A Luta Democrática**: um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar, fev. 1981, n. 8147, p. 9.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. “Macobeba é mais feio que o cão”, **A província**, Pernambuco, abr. 1929a, n. 80, p. 3.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. “Macobeba nunca existiu”, **A província**, Pernambuco, set. 1929b, n. 201, p. 3-4.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. “A noite de maior atividade de Macobeba”, **A província**, Pernambuco, mai. 1929c, n. 113, p. 3.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Manuscrito Holandês ou A Peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

PT nega que tenha causado o atraso da Unidos da Tijuca, **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, fev. 1981, n. 9614, p. 2.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

Nas areias do tempo: o fanatismo religioso em *Duna*

Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino¹

Valdeci Batista de Melo Oliveira²

Duna (2017), a obra-prima de Frank Herbert publicada em 1965, transcende o mero entretenimento, emergindo como um romance de intrincada complexidade e riqueza detalhista. Este primeiro volume de uma série de seis livros não apenas consolida *Duna* (2017) como um dos mais emblemáticos épicos da ficção científica, mas também se distingue de outras obras literárias do gênero por sua abordagem complexa de contar uma história dentro de outra história.

A narrativa desenrola-se em um futuro distante onde a humanidade comanda um vasto império intergaláctico de natureza feudal. Ao contrário de muitas sagas interestelares, no universo de Herbert (2017), a conquista das estrelas ocorre sem o auxílio de computadores, sequência de um devastador conflito com máquinas inteligentes, o Jihad Butleriano, que resultou na proibição total de tecnologias que emulassem o intelecto humano. Essa proibição desencadeou uma evolução notável na consciência humana, originando seres com capacidades computacionais biológicas, como os mentats, cujas análises superam meros cálculos para abranger múltiplas possibilidades; as Bene Gesserit, uma antiga ordem com habilidades quase mediúnicas, que influenciam sutilmente a política galáctica; e os navegadores da Guilda Espacial,

¹ Doutoranda do PPGL/UNIOESTE <https://orcid.org/0009-0000-0026-0265>. E-mail: mecb-gudino@gmail.com

² Doutora em Letras - Literatura Portuguesa (USP, 2007) e Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), campus de Cascavel. Membro dos Grupos de Pesquisa CNPq: 'Etnia, Diversidade e Gênero'; 'Linguagem e Sociedade'; e vice-líder de 'Resignificações do passado na América'. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7623-4087>. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com.

capazes de antever o futuro. Tais seres são cruciais para as casas nobres que lutam pelo controle de planetas e pelo conseqüente poder.

Um elemento central nesse embate é a especiaria “melange”, vital para a navegação espacial e exclusiva do planeta desértico de Arrakis, também conhecido como Duna. Arrakis é um território inóspito cujos habitantes, os Fremen, resistem ao domínio imperial há séculos. Organizados em comunidades chamadas sietchs e liderados por um Naib, um chefe guerreiro eleito por suas habilidades de liderança e sobrevivência, os Fremen compartilham o sonho coletivo de transformar seu planeta num lugar habitável através de projetos de terraformação, mantendo uma postura cética e defensiva em relação aos forasteiros, especialmente às forças imperiais.

Neste contexto, o papel das Reverendas Madres, frequentemente ligadas à ordem Bene Gesserit, é vital nas comunidades Fremen. Elas são as guardiãs das tradições espirituais e médicas, responsáveis por manter a história oral e administrar o elixir “água da vida”, um potente enteógeno usado em rituais importantes. As Bene Gesserits dominam a arte da manipulação biológica, psicológica e política, e utilizaram-se de suas habilidades especiais para disseminarem mitos e profecias entre diversas culturas para garantir que a ordem e todas as suas expoentes mantivessem o poder e a proteção que essa influência proporciona.

Quando Paul Atreides e sua mãe, Lady Jessica, uma Bene Gesserit, encontram os Fremen, eles habilmente se apoiam no conhecimento religioso e cultural dos nativos para estabelecer Paul como o Mahdi, o messias profetizado. O termo ‘Mahdi’, de origem islâmica, significa ‘guiado’ ou ‘redentor’, e para os Fremen, ele é o líder destinado a unificar e revitalizar Arrakis, transformando o deserto árido num oásis fértil e libertando seu povo da opressão imperial. A influência de Lady Jessica é crucial nesse processo, usando a predisposição dos Fremen às profecias introjetadas pelas Bene Gesserits para facilitar a ascensão de Paul como um líder libertador.

Embora trabalhos acadêmicos explorem *Duna* sob as perspectivas da ecologia, dos estudos sobre a crítica feminista e sob a perspectiva da jornada do herói, neste trabalho optamos por focar na crítica aguda de Herbert aos perigos da adoração messiânica, um tema que ele considerava uma patologia da condição humana — o desejo por um salvador. (O’Reilly, 1981). Este trabalho se dedica a explorar, ainda que de maneira breve, essa faceta da obra de Herbert (2017, 2008), destacando o fanatismo religioso na trama de *Duna* (2017) e *O Messias de Duna* (2008), fundamentado nos estudos do psiquiatra suíço Dr. Carl Gustav Jung (1970, 1979) sobre contágio psíquico, a psicologia das massas e a esperança em um messias salvador.

O eu, o inconsciente e o deserto

Em *Duna* (2017), testemunhamos a evolução de Paul Atreides, que transita de um herdeiro de uma casa nobre para se tornar Paul Muad’Dib, o líder revolucionário dos Fremen em Arrakis. Ao longo do primeiro livro, uma das angústias centrais de Paul é sua visão premonitória de uma jihad, uma guerra santa que se alastraria pelo universo sob seu estandarte. Embora ele lute arduamente contra esse destino, é assolado pelo peso dessas visões e pela inevitabilidade das profecias que parecem governar seu caminho. Aterrorizado pela imagem de milhões de mortes em seu nome, esse fardo molda suas decisões e ações.

Ou seja, Paul não é simplesmente um líder cujo destino estava claramente traçado. Embora muitos o vejam como um líder messiânico, essa percepção é constantemente questionada e testada pela personagem ao longo da narrativa. Ele próprio se depara com dúvidas sobre a autenticidade de suas visões e o significado real das profecias que o envolvem. Esse aspecto de incerteza adiciona uma camada significativa de complexidade à sua personagem, demonstrando que suas ações não são apenas respostas a um destino manifesto, mas escolhas influenciadas por uma confluência de pressões pessoais e externas. Herbert

(2017) investiga o paradoxo de um líder que, embora busque evitar a violência e almeje a paz, paradoxalmente, torna-se o catalisador de um conflito de proporções inimagináveis.

Em *O Messias de Duna* (2008), Herbert desafia o leitor a refletir sobre as armadilhas do poder, a responsabilidade moral dos líderes e as consequências frequentemente não intencionais de suas escolhas. No segundo livro da série, a realidade da jihad se materializa e suas consequências tornam-se dolorosamente tangíveis. Já coroado imperador, Paul vê as previsões de suas visões anteriores tomarem forma: sob um fervor religioso implacável, suas forças desencadeiam uma campanha de conquista e subjugação em escala galáctica, culminando na morte de bilhões. Neste contexto, em um diálogo revelador com Stilgar, Paul revisita os anais da história, mencionando líderes como Genghis Khan, que foi responsável pela morte de quatro milhões de pessoas, e Adolf Hitler, com seis milhões de fatalidades. Entretanto, a confissão mais chocante de Paul vem a seguir: ele admite ter sido a causa da morte de sessenta e um bilhões de pessoas. Essa revelação não só destaca a magnitude destrutiva de seu regime, mas também ancora o universo de *Duna* como uma continuação distópica do nosso próprio mundo.

De acordo com Brian Herbert (Herbert, 2008), *Dune Messiah* (2008) é a obra de seu pai, Frank Herbert, mais mal compreendida. *Dune Messiah* (2008) serve como uma obra de transição na trilogia de Frank Herbert, criando uma ponte entre *Duna* (2017) e um subsequente terceiro livro, na época, ainda em desenvolvimento. O segundo romance desafia a idealização de Paul Muad'Dib ao expor os aspectos sombrios do fenômeno messiânico que, em *Duna* (2017), parecia puramente glorioso. Essa revelação desagradou muitos leitores, que relutavam em aceitar a queda de seu herói. Além disso, ainda segundo Brian Herbert (Herbert 2008), seu pai teria utilizado a saga de Paul Atreides para alertar que o culto a heróis pode precipitar a ruína de sociedades inteiras, uma crítica ao orgulho e à autoconfiança exagerada que podem levar a grandes quedas, temas típicos das tragédias gregas.

Herbert frequentemente destacava o perigo inerente aos líderes carismáticos através das figuras de George S. Patton e John F. Kennedy, cujas personalidades magnéticas, embora não malévolas, apresentavam riscos significativos. Em particular, ele refletia sobre como a aura quase mitológica que cercava Kennedy — um jovem e bonito presidente visto quase como um rei de Camelot — poderia desencorajar o questionamento crítico entre seus seguidores, uma situação perigosa que, em casos extremos como o de Adolf Hitler, poderia levar nações inteiras à ruína. A preocupação de Herbert era que mesmo líderes bem-intencionados, como Kennedy, ou personagens fictícios como Paul Muad'Dib, poderiam se tornar figuras perigosas se mitificados, levando as pessoas a agir cegamente em seus nomes. Essas reflexões eram parte de uma mensagem mais ampla de Herbert sobre a necessidade de vigilância e ceticismo em relação à autoridade, uma lição crucial para a análise política e social que ele intencionava transmitir através da série *Duna*, embora muitos leitores não tenham plenamente captado essa nuance (Herbert, 2008).

Embora *Duna* (2017) apresente a ascensão de Paul Atreides como uma mudança dramática no cenário político de Arrakis e do Império como um todo, a narrativa revela que essa transição de poder é mais uma substituição de líderes do que uma verdadeira transformação sistêmica. Paul, ao assumir o controle, derruba o Imperador e desloca os Harkonnen, mas ele herda e perpetua um sistema essencialmente absolutista, onde o poder centralizado continua a ditar os destinos de bilhões.

Esta observação é crucial para entender as limitações das mudanças políticas em *Duna* (2017). A troca de governantes não altera fundamentalmente as estruturas de poder ou as dinâmicas de opressão que caracterizam o universo político do império. A continuidade desses sistemas sugere que, sem mudanças significativas nas bases e nas práticas de governança, os mesmos problemas de despotismo, exploração e conflito provavelmente persistirão, independentemente de quem esteja no comando.

A interligação estratégica entre Duna e eventos históricos conhecidos funciona como um elo literário que reafirma a tendência humana de não só erigir e demolir impérios, mas também a predileção por líderes messiânicos. Estabelecendo paralelos entre Paul e figuras históricas notoriamente autocráticas, Frank Herbert (2017, 2008) não só sublinha a natureza universal deste impulso, mas também convoca o leitor a ponderar sobre as ramificações morais de uma liderança incontestável e as responsabilidades éticas inerentes ao poder. O número astronômico de mortes — sessenta e um bilhões — sublinha dramaticamente o potencial destrutivo do fanatismo e da centralização do poder, temas persistentemente explorados em sua obra.

Assim como Frank Herbert, outro autor cujos escritos sobre liderança e poder foram amplamente mal compreendidos é o notório psiquiatra suíço, Dr. Carl Gustav Jung. Em seu *Prefácio aos Ensaios sobre Eventos Contemporâneos* (1970), Jung (1970) discute a relação intrínseca entre psicologia e questões políticas, destacando que, embora a psicoterapia se concentre primariamente em questões individuais, ela não pode ignorar o impacto significativo dos eventos sociopolíticos sobre a psique, pois podem tanto desencadear quanto refletir padrões psíquicos inconscientes. Jung (1970) enfatiza, assim, a conexão permeável entre o individual e o coletivo na formação da psique humana. Jung escreveu esses ensaios entre 1936 e 1946, um período marcado por intensas mudanças e tumultos, especialmente na Alemanha, razão pela qual este país ocupa um lugar de destaque em suas análises.

Na primeira parte do ensaio *Presente e Futuro* (1979), denominada de *A ameaça que pesa sobre o indivíduo na sociedade moderna* (1979), Carl Jung (1979) expõe uma crítica à forma como as ciências naturais e o racionalismo científico tendem a construir uma representação do mundo que marginaliza a complexidade da psique humana real. Ele argumenta que tanto a individualidade quanto os eventos singulares são nivelados e distorcidos em uma representação média idealizada que não captura a verdadeira essência das experiências humanas. Essa

perspectiva estatística do mundo favorece unidades anônimas e organizações em massa em detrimento do indivíduo, promovendo uma visão de mundo onde o Estado e suas razões suplantam a moralidade e a individualidade do ser humano.

Jung (1979) alerta para o perigo dessa massificação do indivíduo, que passa a ser visto e tratado não mais como uma entidade única e singular, mas como uma unidade substituível dentro de uma massa, gerenciada pelos ditames de uma organização ou do próprio Estado. Esse processo, segundo Jung, não só deprecia a dignidade da vida individual, mas também aumenta o risco de despotismo, onde os líderes podem facilmente manipular massas despersonalizadas em favor de agendas próprias, muitas vezes escravizando a individualidade à serviço de ficções estatais.

Reflexão que encontra paralelos notáveis na trajetória de Paul Atreides na série. Jung (1979) discute como, em regimes totalitários, a figura do líder pode vir a personificar o estado, ecoando a famosa declaração de Luís XIV: *“L’état c’est moi”* (O Estado sou eu). Este fenômeno reflete-se em Paul, que após derrotar o imperador, se torna o único líder em um sistema absolutista, enfrentando o dilema de manter sua individualidade frente à identificação com a doutrina do estado.

Além disso, Jung (1979) aborda como uma massa carente de identidade própria pode gerar um líder que inevitavelmente se torna vítima de sua consciência do eu inflada, um fenômeno vivenciado por Paul ao ser elevado pela nação Fremen como seu messias. Este líder, embora inicialmente pareça preencher um vácuo de liderança, inevitavelmente se torna frequentemente um escravo ou vítima pelas próprias ficções que sustentam seu papel. Na narrativa acompanhamos Paul se debater e cair como vítima de sua autoimagem inflada, com suas ações sendo consequências muito mais das exigências e expectativas coletivas do que de uma verdadeira autodeterminação. Entre a realidade de seus desejos e a imagem messiânica imposta sobre ele. Simultaneamente elevado e confinado pelas expectativas e necessidades de seu povo.

Na segunda seção de *Presente e Futuro* (1979), intitulada de *A religião como contrapeso à massificação* (1979), Carl Jung (1979) explora a complexa relação entre religião, estado e a individualidade dentro da sociedade moderna. Ele critica os movimentos sociopolíticos que buscam centralizar o poder no estado por minar as bases da religião para consolidar a autoridade estatal, eliminando outras influências significativas sobre o indivíduo. Pois de acordo com o psiquiatra suíço, a religião proporciona um ponto de apoio externo às condições sociais e físicas, oferecendo uma base para a resistência individual e permitindo a liberdade de julgamento e decisão pessoal.

Isto porque, para Jung (1979), o conceito de “religião” se distingue significativamente de “confissão”. Ele entende a religião como uma experiência pessoal e subjetiva com o divino, que funciona como um contrapeso às tendências de massificação impostas pela sociedade. Por outro lado, a “confissão” refere-se à aceitação de um conjunto de crenças coletivas, frequentemente alinhadas com os interesses estatais, que não necessariamente engajam o indivíduo em uma verdadeira reflexão espiritual ou conexão com o transcendente.

Ao discutir o deslocamento e falsificação da função religiosa, Jung aponta que esse processo frequentemente incita dúvidas que são rapidamente reprimidas. Em um ciclo de hipercompensação, esse mecanismo favorece o surgimento de fanatismo e facilita a ascensão de líderes ditadores, que exploram tais circunstâncias para consolidar seu poder de forma autocrática (Jung, 1979, §511). Em *Duna*, podemos perceber como a ascensão da liderança de Paul perante os Fremen é mediada pela manipulação da função religiosa daquele povo.

Na ausência do contrapeso da religião à massificação, o indivíduo torna-se mais vulnerável a situações de contágios psíquicos. Fenômeno, descrito por Jung ao longo de suas obras, em que a racionalidade cede lugar a reações emocionais intensas, levando a estados de “possessão coletiva” onde indivíduos com desequilíbrios psíquicos latentes emergem e influenciam a sociedade. Esses indivíduos, adaptados a

manipular a irracionalidade coletiva, agitam fantasias e ressentimentos que encontram eco nas frustrações reprimidas das massas, criando um ambiente propício para movimentos extremos.

Um paralelo pode ser traçado com o levante dos Fremen em *Duna*, liderados por Paul Muad'Dib. Impulsionados por anos de opressão pelas forças imperiais, eles se rebelam de maneira análoga à Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial, que viu o nascimento do nazismo. Jung sintetiza este fenômeno ao afirmar que “escravidão e rebelião são duas faces inseparáveis da mesma moeda” (Jung, 1979, §500), evidenciando uma oscilação perpétua entre opressão e a busca por liberdade, um padrão observado tanto na história humana quanto na narrativa de *Duna* (2017).

Jung discorre sobre a Alemanha nazista nos ensaios *Wotan* (1970) e *Depois da Catástrofe* (1970). Em *Wotan* (1970) o suíço trabalha o possível cenário psicológico da Alemanha de 1936. Jung (1970) descreve Wotan como um deus antigo, uma força arquetípica de furor e êxtase que, depois de esquecido, emerge em tempos de tumulto psicológico e cultural. Jung (1970) explica que Wotan caracteriza um impulso irresistível e contagioso, que se manifesta em movimentos coletivos e comportamentos irracionais, um fenômeno que ele observou durante os eventos na Alemanha com o surgimento do nazismo. Wotan, portanto, não é apenas uma figura mitológica, mas uma personificação de forças inconscientes poderosas e muitas vezes destrutivas.

Aplicando essa concepção ao contexto de *Duna*, podemos ver um paralelismo nos Fremen, cujas tradições e espera pelo Mahdi os predisporam a um tipo de contágio psíquico similar. Quando Paul Atrides chega, ele inadvertidamente ativa e canaliza estas forças arquetípicas, semelhantes ao arquétipo de Wotan. Paul, como a imagem do herói salvador, não apenas ressoa com as expectativas messiânicas dos Fremen mas também desperta uma fervorosa e, às vezes, cega lealdade que catalisa a jihad. Assim, esses fenômenos podem ser vistos como manifestações modernas de um antigo arquétipo (não necessariamente

Wotan mas tão belicoso quanto), revivido sob novas formas culturais e circunstâncias históricas.

Essa interação entre Paul e os Fremen exemplifica como os arquétipos podem moldar e influenciar tanto indivíduos quanto coletividades, direcionando eventos históricos de maneira significativa. Herbert, através de *Duna*, e Jung, em sua obra, destacam a potência dos arquétipos subconscientes e seu papel em desencadear movimentos sociais e culturais profundamente enraizados em aspectos psíquicos que transcendem a razão e a lógica individual.

No ensaio *After the Catastrophe* (1970), Jung (1970) discute a necessidade urgente da Europa pós-Segunda Guerra Mundial de confrontar o papel que suas sombras coletivas desempenharam no apoio ao regime nazista. Ele argumenta que esses eventos não foram meramente de natureza política ou social, mas emergiram de forças psicológicas profundas que afetaram o inconsciente coletivo. Jung sugere que a responsabilidade deve ser assumida por toda a Europa, e não apenas pela Alemanha, uma vez que essas sombras estavam presentes em todo o continente e influenciaram as ações que culminaram na catástrofe. Esse ensaio é um chamado para o reconhecimento e a integração dessas sombras na consciência coletiva, com o objetivo de prevenir futuras tragédias.

Ao analisarmos *Duna* (2017) e *Dune Messiah* (2008) à luz do ensaio *After the Catastrophe* (1970), observamos um paralelo na forma como os Fremen de Arrakis, sob a liderança de Paul Atreides, se envolvem na jihad. Assim como Jung argumenta que os europeus precisavam enfrentar e integrar as sombras de seu passado coletivo para construir um futuro mais consciente e ético, os Fremen, ao aceitarem Paul como seu messias, liberaram forças sombrias adormecidas em seu inconsciente coletivo. A ascensão de Paul desencadeia violência e fanatismo que, embora alimentados por injustiças passadas e opressão, ultrapassam os limites de sua intenção original de libertação e se transformam em uma força de conquista e destruição.

Essa análise reforça a ideia de que movimentos sociais e lideranças, seja na ficção de *Duna* (2017) ou na realidade histórica, são profundamente influenciados por dinâmicas psicológicas que podem levar tanto à renovação quanto à destruição, dependendo de como essas sombras coletivas são enfrentadas e integradas.

Este cenário ecoa as reflexões de Herbert no ensaio *Dune: Genesis*, publicado pela revista *Omni* em 1980, onde ele aborda os riscos da veneração messiânica. Herbert caracteriza *Duna* como um estudo sobre as convulsões messiânicas que periodicamente nos dominam, ressaltando como líderes carismáticos podem, muitas vezes, desviar seus seguidores. Ele aponta como muitos líderes históricos que, apesar de serem reverenciados como heróis, frequentemente estabeleceram cultos à personalidade que poderiam levar as massas ao erro e à dependência (Herbert, 1980).

Considerações finais

No presente estudo, realizamos uma breve análise exegética de dois livros da série *Duna* de Frank Herbert (2017, 2008), à luz da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, centrando-nos na temática do fanatismo religioso e da veneração messiânica. Em síntese, buscamos sublinhar a necessidade de vigilância e ceticismo em relação à autoridade, uma lição crucial para a análise política e social, ainda nos dias de hoje, pois embora tenha sido publicada em 1965, *Duna* (2017) e *Dune Messiah* (2008) de Frank Herbert continuam a ser obras de grande relevância. Principalmente devido à sua análise perspicaz da natureza humana e da busca pelo poder. Em um contexto de crescente polarização política e da ascensão de governos de extrema direita, a leitura desta obra e as reflexões que ela suscita se mostram extremamente pertinentes. A complexidade e profundidade da narrativa de Herbert proporcionam insights essenciais para a compreensão crítica das dinâmicas políticas e sociais contemporâneas, destacando a importância de uma análise constante e vigilante das estruturas de poder.

Referências

HERBERT, Frank. **Duna**. Tradução de Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Aleph, 2017.

HERBERT, Frank. **Dune Messiah**. New York: G. P. Putnam's Sons, 2008.

HERBERT, Frank. Dune: Genesis. *Omni Magazine*, 1980

JUNG, Carl Gustav. **Wotan**. In: **Civilization in Transition**. Collected Works of C. G. Jung, Volume 10. Princeton: Princeton University Press, 1970.

JUNG, Carl Gustav. **After the Catastrophe**. In: *Civilization in Transition*. Collected Works of C. G. Jung, Volume 10. Princeton: Princeton University Press, 1970.

JUNG, Carl Gustav. Presente e Futuro. Petrópolis: Vozes, 1979.

O'REILLY, Timothy. **Frank Herbert**. New York: Frederick Ungar, 1981.

O'REILLY, Timothy. **Frank Herbert**. *The Maker of Dune: Insights of a Science Fiction Master*. Edição de Tim O'Reilly. New York: Berkley, 1987.

A tessitura do espaço maravilhoso entre o escrever e o ilustrar

Gustavo Aragão Cardoso¹

Este estudo que se insere na área dos Estudos Literários e na linha de pesquisa Criação e Processos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe propõe-se a analisar o possível diálogo intersemiótico entre os textos verbais e as ilustrações criados por Marina Colasanti, autora-ilustradora das próprias obras, buscando compreender como cada semiose é tecida, mas também como se intercomunicam na página e corroboram umas às outras quando do processo de composição e construção de sentidos, ancorando-se nas leituras das textualidades fundadas nos signos que as compõem.

As análises apresentadas, neste texto, partem da inquietação promovida quando do contato com a obra maravilhosa colasantiana no tocante aos processos criativos dos contos escritos e das imagens ilustradas propostos pela autora-ilustradora. Buscam compreender como essas formas de representação do imaginário se relacionam entre si e como promovem sentidos que se harmonizam e propiciam a leitura integral das obras que se pretende analisar. Reconhecer a singularidade estética das obras maravilhosas de Colasanti, obras estas que vinculam a contemporaneidade à tradição, através de contos de natureza feérica e imagens ilustradas, na medida em que se firmam como criações ricas em metáforas, símbolos e mitos, que remontam a tempos passados para ressignificar o tempo presente é também um dos propósitos que

¹ Doutorando do PPGL/UFS. Professor da Rede Estadual. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7017-8346>. E-mail: gustavo.aragao.escritor@gmail.com

mobilizam a propositura do estudo em questão. Em virtude do tempo diminuto e do espaço limitado, será proposta uma breve análise de ilustrações das obras *Uma ideia toda azul* e *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, além de fazer observações acerca das imagens ilustradas que se apresentam isoladas em páginas, porém articuladas, de certo modo, aos textos que as acompanham, mas que também elas acompanham.

É válido observar que os textos maravilhosos da autora, muitas vezes, promovem transgressões importantes nos campos estético e ideológico, como evidenciado na dissertação, fruto do mestrado acadêmico, intitulada “As interfaces do maravilhoso na obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento* de Marina Colasanti”, em virtude de processos de intertextualidade paródica, interculturalidade e interdiscursividade, que traz a mulher para a centralidade do texto, dando-lhe destaque, voz e vez. Será que há também, na mesma medida, o rompimento com a tradição ou o diálogo harmônico com ela no universo das ilustrações que se conjugam aos textos componentes das obras maravilhosas de Colasanti? Ao apresentar intertextualidades, polifonias e polissemias em seus textos verbais escritos, Colasanti propicia ao leitor o despertar do senso crítico e do apuro estético dentro de um contexto social, marcado pelo patriarcado, pela superficialidade das relações humanas, influenciada pelo ritmo do consumo desenfreado dos tempos atuais. Será que este mesmo tratamento é dado às ilustrações concebidas pela autora-ilustradora durante a composição das obras maravilhosas que são alvos da análise aqui pretendida?

Ao buscar compreender o livro com ilustrações, convém empregar na análise da ilustração os mesmos processos que comumente são aplicados ao texto verbal? Ambas as semioses apresentam características assemelhadas e, por isso, devem ser analisadas de igual modo? Estas inquições propõem discussões relevantes e que, embora não tenham recebido o destaque merecido em boa parte dos trabalhos em que se busca a análise do diálogo entre narrativa e ilustração, merecem invariavelmente uma atenção especial. Para Debray (1995, p. 181),

“confundir regimes do ver e do dizer na noção generalizante do signo, sem distinguir os diferentes gêneros de signo, teria conduzido a um impasse”, já que, para ele, a imagem não pode ser decomposta “em unidades discretas dependentes de um sistema com dupla articulação (paradigma e sintagma)” (Debray, 1995, p. 1982).

Percebe-se, na maior parte das pesquisas voltadas às obras maravilhosas de Colasanti, que as ilustrações compostas pela autora-illustradora conjugadas aos textos maravilhosos de natureza feérica não recebem os mesmos tratamento e atenção que são dedicados aos textos literários da autora e, em muitos casos, as ilustrações são até negligenciadas pelos pesquisadores que se debruçam sobre a obra colasantiana. Todavia é preciso lançar um olhar mais atento e analítico também sobre as ilustrações presentes em livros com ilustrações como os de Colasanti ou até em livros ilustrados, para buscar entender como as imagens ilustradas dialogam com os textos literários, como se intercomunicam, seja através de uma função metonímica, simbólica, de contiguidade, iconicidade ou referencialidade, já que esta relação intersemiótica, que se dá entre textualidade e visualidade tanto nos processos de criação como no de recepção da obra literária maravilhosa, pode promover a construção de sentidos e impactar na recepção das obras literárias.

O texto literário por si propicia sentidos. Ele relacionado com as imagens ilustradas amplia ainda mais o aspecto semântico, plurissignificativo, que lhe é inerente e, por isso, a imagem acaba por preencher espaços vazios deixados pela palavra e por potencializar ainda mais a construção de sentidos, promovendo um impacto significativo nos processos de criação e recepção da obra maravilhosa.

Para o desenvolvimento do estudo, será feito um recorte na obra multifacetada de Colasanti, a fim de explorar aspectos relativos aos processos de criação utilizados pela autora-illustradora quando da composição de suas obras maravilhosas: *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982). Pretende-se, pois, analisar a construção dos contos maravilhosos articulada à das imagens ilustradas que

compõem as obras selecionadas para o desenrolar dos estudos pretendidos. Aqui, então, formula-se o cerne do estudo: mais que reconhecer a diferença entre as semioses observadas e a distinção dos parâmetros de análise de cada uma delas, tem-se o interesse em observar como se dá a tessitura entre o escrever e o ilustrar maravilhosos de Colasanti, que se dá pelo intercruzamento das linguagens que constituem as obras maravilhosas da autora-ilustradora.

A relação mágica do homem com a imagem

Desde o período Paleolítico Superior, o homem estabelece com a imagem um tipo de relação mágica, mítica. Quando os homens pré-históricos representavam suas experiências cotidianas, seus rituais, ou mesmo animais nas paredes e nos tetos das cavernas, com incisões nas rochas ou com pigmentos fabricados com sangue de animais, carvão e vegetais, por exemplo, em Lascaux ou mesmo na Serra da Capivara, no Piauí, dentre outros, eles tinham como interesse transferir seus saberes e seus costumes a futuras gerações dos grupos sociais que integravam. E quando pessoas de outros tempos foram expostas a essas imagens, perceberam nelas uma força extraordinária, ritualizaram e saíram para colocar em prática o que compreenderam de costumes ancestrais registrados através de descrições- -representações que, de certo modo, conservavam representações de eventos reais. Atribui-se, por conseguinte, uma espécie de poder mágico às imagens que significam o mundo, que revelam o homem e o mundo onde vivem. A imagem materializa o imaginário, promove o encontro do mundo da imaginação e da experiência e constitui-se como linguagem ou um tipo de escritura.

Na Antiguidade, a imagem esteve presente desde a origem da escrita, com a composição da escrita cuneiforme pelos sumérios, na Mesopotâmia, dos hieróglifos pelos egípcios e dos ideogramas chineses, das religiões, das artes, dos ritos funerários. Sofreu diversas modificações no decorrer do tempo, com o advento de tecnologias, com os

deslocamentos de uma sociedade para outra, mas também com os diferentes modos de recepção. Dos pictogramas ao alfabeto, o visível foi perdendo gradativamente o aspecto semântico e, de certo modo, a sua relevância social. A imagem tornou-se também alvo de reflexões filosóficas. Platão e Aristóteles combateram-na ou defenderam-na por motivos assemelhados. No livro VII, da *República*, em especial na alegoria da Caverna, o filósofo refuta categoricamente as virtudes da imagem; para ele, a imagem imita de modo enganoso, desvia da verdade, não leva ao conhecimento; para Platão a única imagem válida é a natural, já para Aristóteles a imagem oportuniza o conhecimento, era ela a representação mental do objeto real, sendo acessada por meio dos sentidos (Christin, 2008, p. 340). Apesar das controvérsias e das diferenças, as palavras e as imagens sempre foram linguagens que estiveram, de algum modo, imbricadas desde o surgimento da escrita.

De acordo com Chartier (1998), no Ocidente, desde o fim do século XVI até o início do século XVIII, a imagem ilustrada é inserida no livro a partir da técnica da gravura em metal ou da calcogravura. Neste contexto, percebe-se a separação entre o texto verbal escrito e a imagem, quando se imprime de um lado os caracteres tipográficos e, de outro, as gravuras realizadas com cinzelo ácido sobre uma placa de cobre. Isto explica o porquê de as imagens terem ficado à margem dos textos durante tanto tempo. Contudo, foi já nas produções do Extremo-Oriente que houve um estreitamento maior no que concerne à relação estabelecida entre as narrativas e as ilustrações, gravadas em um mesmo suporte (Chartier, 1998, p. 11).

É no período vitoriano, todavia, que se deram as primeiras publicações propriamente ditas de livros ilustrados destinados ao público-leitor infantojuvenil e a atividade profissional de ilustradores de livros para crianças. Segundo Linden (2018, p. 12), “na primeira metade do século XIX, houve uma predominância do livro com ilustrações, constituído por um texto principal e poucas ilustrações em páginas isoladas”. Já para Nikolajeva e Scott (2011, p. 21), os “livros com ilustração” são

obras em que “o texto existe de modo independente” da imagem. Com base nas acepções aqui mencionadas, pode-se afirmar que as obras de Colasanti em estudo são do tipo “livro com ilustrações”, dado o caráter “secundário” que elas assumem diante do texto, que se apresenta de forma autônoma e independente. Contudo, as imagens desenhadas pela própria autora, ampliam-se no tocante à construção do sentido e ao valor estético promovido pelas obras, quando lidas de forma conjunta com os contos maravilhosos aos quais se vinculam.

Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma relação à outra. Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (Linden, 2018, p. 8-9)

As obras maravilhosas de Colasanti, logo, apresentam-se como livros com ilustrações, que trazem uma proposta de autoria e ilustração harmônica no que diz respeito ao universo maravilhoso e aos aspectos estéticos, ideológicos e composicionais, que rompem com os modelos propostos pela tradição, promovendo inovação e trazendo nova perspectiva de abordagem temática e de criação artística pela rota do imaginário.

O espaço maravilhoso entre o escrever e o ilustrar

As palavras e as imagens, na obra de Colasanti, fazem vibrar sentidos vários e únicos. A autora opta por romper com a literalidade das palavras, das imagens, por apartar-se da realidade cotidiana e do sentido trivial. Passa a transitar por um universo em que o poético é dominante, marcado por metáforas, ambiguidades e intertextualidades que

transcendem a dicção costumeira, o entendimento superficial das relações e dos comportamentos humanos. Assim, sua escritura ultrapassa o âmbito do mero fazer instintivo ou de feição utilitária e funcional, projetando-se no universo poético, dos símbolos, comunicando-se facilmente com o leitor e suscitando neles, como propõe Mikel Dufrenne, em *O poético* (1969), um “estado poético”, em que há porções de encantamento, disponibilidade e receptividade que oportunizam o contato.

É na linha do maravilhoso, do simbólico, dos valores humanos primordiais que as narrativas e as imagens colasantianas se apresentam. No que concerne às imagens, as obras em análise trazem, desde a capa, ilustrações da própria autora, que não abre mão de fazê-las. Tais ilustrações imprimem um traçado mais tradicional, que remonta ao estilo renascentista, todo feito a bico de pena, com um tracejar muito próprio, composto por traços verticais, horizontais e diagonais, que são postos e sobrepostos, à mão livre, criando paralelismos que compõem espaços vazios e preenchidos, construindo efeitos de luz e sombra, em preto e branco, por vezes com nuances de cinza no papel, delineando ricamente as figuras e as paisagens, que ilustram os contos constituintes de suas obras. Deste modo, a autora-ilustradora promove a essência do traço, propiciando leveza ou densidade, permitindo explorar o traço e suas infinitas possibilidades de sentido, libertando-o para a construção de um texto visual, simbólico, que sugere, cria, complementa e até ressalta, em vinhetas, as passagens destacadas dos contos². Tanto as ilustrações como o texto verbal escrito configuram-se como linguagens potentes no processo de construção de sentidos dentro das obras, pois elas dialogam e, portanto, ampliam a expressividade que se presentifica nelas.

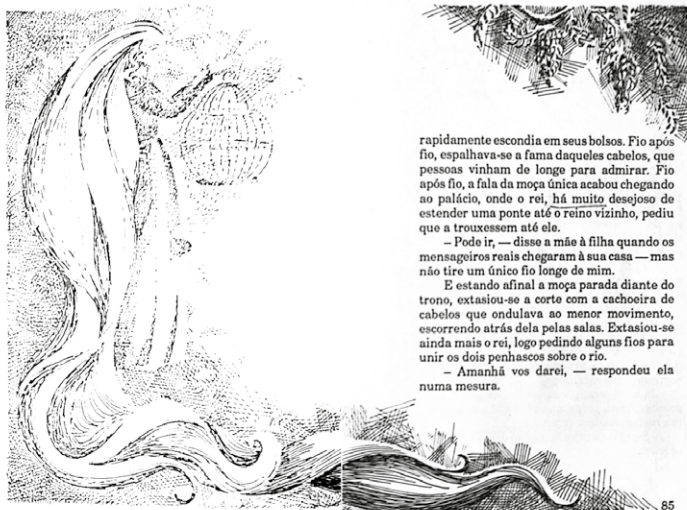
Colasanti, como uma espécie de tecelã – sendo ela formada no curso de professorado de Desenho, com especialização em Gravura em Metal, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro –, tece suas obras

² COLASANTI, Marina. Sobre as ilustrações das histórias maravilhosas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ucwLnAG97_s. Acesso em: 22 jun. 2022.

com sensibilidade e apuro, simplifica sem ser simplista seu traço para atender a um processo com o qual concebe desenhos em preto e branco, utilizando-se de uma técnica conhecida como nanquim lavado, que tem uma semelhança de gravura entalhada em madeira e que se utiliza quando não há uma necessidade de produção em larga escala. Assemelhada – porém contrária no tocante ao modelo de impressão no papel – à técnica da xilogravura, essa forma de ilustração vincula-se à memória artística da autora e também gravadora em metal³; a técnica utilizada para a confecção das ilustrações da obra em análise foi na qual ela se especializou. Ademais, é possível afirmar que as ilustrações remontam, por meio da memória cultural, aos primórdios das ilustrações feitas em livros, como a materializar o seu mundo imaginário, desejando significá-lo de algum modo, já que o desenho, por meio do traço, firma-se como um receptáculo de significados.

A visualidade dos desenhos que compõem as obras demonstra que as ilustrações assim como o texto literário exercem um profundo fascínio no público- -leitor, firmando-se como linguagens que permitem a comunicação, a sensibilização, a transmissão de conhecimentos, além de conexões e relações com os universos imaginário e real, que são acessados pelos leitores quando do contato com a obra por meio de estratégias de comunicação e de criação humanas distintas.

³ A gravura em metal ou a calcogravura em geral utiliza o cobre para gravar uma imagem, mas também pode ser produzida utilizando outros tipos de metais, como alumínio, aço, ferro e latão amarelo. Existem várias técnicas desse tipo de gravura, também conhecida como gravura de encavo, termo este que ressalta o processo em que a aplicação da tinta é realizada dentro das fendas, ou sulcos, gravados. Resumindo, a tinta não é aplicada sobre a matriz, ao contrário do que acontece com a xilogravura. Algumas obras de calcogravura remontam à arte praticada por artistas do Renascimento. Durante toda a história da gravura em metal, vários foram os artistas que se destacaram com o uso de diferentes técnicas, dentre os quais Albrecht Dürer (1471 – 1528), Goya (1746 – 1828), Pablo Picasso (1881-1973) e Iberê Camargo (1914 – 1994), fundador do Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/gravura-em-metal/>. Acesso em: 22 de jun. de 2022.



rapidamente escondia em seus bolsos. Fio após fio, espalhava-se a fuma daqueles cabelos, que pessoas vinham de longe para admirar. Fio após fio, a fala da moça única acabou chegando ao palácio, onde o rei, há muito deseioso de estender uma ponte até o reino vizinho, pediu que a trouxessem até ele.

— Pode ir, — disse a mãe à filha quando os mensageiros reais chegaram à sua casa — mas não tire um único fio longe de mim.

E estando afinal a moça parada diante do trono, extasiou-se a corte com a cachoeira de cabelos que ondulava ao menor movimento, escorrendo atrás dela pelas salas. Extasiou-se ainda mais o rei, logo pedindo alguns fios para unir os dois penhascos sobre o rio.

— Amanhã vos darei, — respondeu ela numa mesura.

Imagem 1 - Ilustração em página dupla do conto “Uma ponte entre dois reinos”, nas p. 84-85, da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*.

É inevitável que essas poderosas linguagens influam no olhar de quem acessa a obra e, principalmente, na formação de valores estéticos, formais, que se alinham no processo de composição das obras, considerando-se que não há um modo absoluto de ver e sentir o homem e o mundo, e que o olhar da autora – assim como daquele que lê – é composto de vários ruídos visuais, mas também de uma espécie de conexão maravilhosa que vincula texto-imagem-leitor de modo extraordinário. Em conformidade com Berger (1985), perceber é mesmo uma forma de captar ou selecionar estímulos por meio do olhar atento. Logo, quando o ser humano olha, ele também escolhe. Há, pois, elementos e estruturas que direcionam o olhar sobre as imagens, como a linha, apesar de toda a singeleza que lhe é própria, a superfície, seja por meio da bidimensionalidade ou tridimensionalidade, a noção de volume, por meio dos jogos das cores, de luz e sombra ou da perspectiva, dos contrastes claro-escuro, por exemplo, que propiciam ritmo às imagens e o jogo de avanço e recuo, além da cor, que dota ilustrações ou desenhos de

emoção e plurissignificados, com base nas infinitas possibilidades de combinações, que envolvem aspectos fisiológicos, psicológicos e culturais, segundo Biazetto et al (2008, p. 79). Por esses motivos, é válido o exercício de compreender e resgatar o maravilhoso espaço entre o ilustrar e o escrever, acessado por Colasanti no ato de criação de suas obras, em especial das obras que são alvos deste estudo.

Nas obras da mencionada autora, é possível observar a composição de vinhetas, em páginas isoladas, que abrem ou fecham os contos, com a finalidade de preencher o branco e a vaguidão da página, assim como imprimir destaque a uma personagem ou a uma passagem do texto ou um elemento simbólico que a autora- -ilustradora julgou relevante no transcorrer da narrativa. A mais sutil presença da imagem em uma obra literária, como numa vinheta, associada ao texto, já é capaz de promover fabulações e, por conseguinte, desfiar histórias. Afinal, toda imagem conta uma ou várias histórias, pois tem potência narrativa, mesmo quando contar histórias não é a intenção primeira do ilustrador. Ela abre campos para que o imaginário possa preencher, cria experiências no campo do sensível, alimenta a imaginação.



Imagem 2 - Vinheta presente na p. 51 da obra *Uma ideia toda azul*, referente ao conto “A primeira só”, em que a solitária princesa em busca de companhia, acaba por se deparar com o seu reflexo no espelho com quem seu pai a presenteara e que, no curso da narrativa, em decorrência do estilhaçamento do espelho, fragmenta-se. A ilustração nos possibilita compreender a especularidade e a fragmentação da identidade da princesa, que busca nos fragmentos de sua imagem refletida nos estilhaços do espelho aquilo que lhe falta.

As imagens ilustradas, por vezes, podem referenciar palavras que as representam, neste ínterim estabelecendo uma relação dialéctica profunda. Segundo Oliveira (2008, p. 49), “a ilustração deve ser sempre uma paráfrase visual do texto, uma pergunta, nunca uma resposta”. Será mesmo que ela “deve ser sempre” uma espécie de paráfrase visual? A ilustração assim como o texto escrito, aqui tomando os textos das obras em análise como referências, devem ser considerados linguagens em pleno diálogo, com características e potenciais de expressão distintos, que não devem se confundir, mas que podem colaborar para a construção da obra. As imagens assim como as palavras possuem caracteres sintáticos e semânticos bem próprios, que se destrinçam em planos, texturas, conteúdos, expressões, por meio de traços e cores, diferentemente do texto verbal escrito. De fato, a imagem pode instituir um momento de descanso aprazível, de deleite em alguns espaços da obra, referenciar, mas também provocar reflexões significativas, criar sentidos, complementar e sugerir, interagir com o texto verbal escrito em pé de igualdade, ampliando sempre a experiência interpretativa da obra.

A prosa colasantiana é poética por excelência, o que a torna de difícil materialização visual. Existem momentos da narrativa, assim como de textos poéticos, em que a tessitura do texto alcança um nível de abstração e beleza tão extraordinário, que qualquer tentativa de representação por meio do desenho não seria suficiente. Como afirma Oliveira (2008, p. 22), “nem tudo pode ser ilustrado. Nem tudo possui um corpo físico.” Por este motivo, na obra de Colasanti, o que mais atrai no tocante às ilustrações não é somente o que se vê ou se percebe, mas sim o que as imagens suscitam quando alguém se depara com elas. O não dito ou o sugerido pela imagem, o maravilhoso espaço entre o escrever e o ilustrar presente nas obras, que provoca curiosidade, uma expectativa em torno do que não se vê, mas que tem a capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, estéticas, afetivas que alimentam a interioridade humana.

Colasanti sugere possibilidades de leitura e complementação ou até mesmo amplia a percepção diante do que é manifestado artisticamente na página por meio do texto verbal escrito. O maravilhoso espaço entre as narrativas e as imagens ilustradas nas obras em análise está na brecha para a compreensão, na fenda aberta para o olhar, no espaço de ausências que figura entre elas, nessa espécie de entre-lugar. É por meio das ausências provocadas com as ilustrações associadas aos contos, de modo aparentemente despropositado, que a autora promove destaques. Estes acabam por permitir o desvendamento de partes da obra, por meio da sensibilidade do olhar.

Considerações finais

O texto literário é o esteio morigerador de imagens potentes. Segundo Fittipaldi et al (2008, p. 117), “nas relações entre a ilustração e o texto, ilustradores buscam uma coerência narrativa em que há mais elementos de convergência entre texto e imagem do que contradições”. Contudo, por vezes, o ilustrador desvia a ilustração do tema principal, focando em pormenores da narrativa que, em geral, passariam despercebidos pelo leitor da obra. Ainda com base em Fittipaldi et al (2008, p. 116), “o criador de imagens pode trabalhar com mais liberdade e menos receio de ‘trair’ ou ‘congelar’ o texto”, com a finalidade de criar outras possibilidades de leitura.

A autora-ilustradora produz ilustrações mais próximas do imaginário, com aspectos oníricos e simbólicos. O desenho, como é possível perceber, é compreendido, neste estudo, como texto, pois se organiza como um constructo visual do qual se inferem múltiplos sentidos, configurando-se como um espaço polissêmico. Não deve, pois, ser entendido como elemento meramente decorativo ou de preenchimento de espaços vazios da página, mas sim como elemento constituinte do tecido textual da narrativa, um espaço plurissignificativo, onde se entrecruzam sentidos.

O fato de Marina escrever e ilustrar as próprias obras propicia um processo profundo de complementação das ilustrações em relação aos contos, pois apresentam-se circunscritas às narrativas. O texto verbal é, por sua vez, a origem do trabalho de ilustração desenvolvido. Uma das bases da ilustração é entendida, na presente análise, como metamorfose, pois ela atribui ao universo da narrativa outra dimensão. E, em vez de simplesmente substituir trecho da narrativa ou parafrazeá-lo, faz-se tão potente quanto ele, na medida em que transfigura o tempo e o espaço, desfragmenta-os, transmuda a linguagem e, então, o universo dos sentidos torna-se mais intenso e plural. A ilustração apresenta-se como um novo espaço, distinto do da palavra, mas que se relaciona intrinsecamente com ela.

Logo, entre o escrever e o ilustrar de Colasanti encontra-se um espaço aberto para o maravilhoso, em que as ilustrações bem como os contos apresentam-se plenos de poesia, metáforas e fantasia. A obra, apesar da simplicidade aparente das ilustrações, promove imagens meticulosamente concebidas, que estão em uma relação contígua com o texto igualmente rico, por sua natureza poético-simbólica, que estimula e alimenta a imaginação e suscita a criatividade.

Referências

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

BLAZETTO, Cristina et al. **As cores na ilustração do livro infantil e juvenil**. In OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, p. 75-91, 2008.

CARDOSO, Gustavo Aragão. **As interfaces do maravilhoso na obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento* de Marina Colasanti**. 2023. 178 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora Unesp, 1998.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. **Escritos – Revista da Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 2, n. 2, p. 337-349, 2008. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf. Acesso em: 26 jun. 2024.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1979.

COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1982.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

FITTIPALDI, Ciça et al. O que é uma imagem narrativa. In OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008, p. 93-121.

LINDEN, Sophie van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: SESI-SP, 2018. 184 p., 585 ils.

NIKOLAVEJA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado**: palavras e imagens. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2011. 308pp, 108ils.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

O mito da serpente em *A sombra do patriarca*, de Alina Paim

José Domingos de Jesus Santos¹

Ana Maria Leal Cardoso²

Este trabalho se propõe a evidenciar o mito da serpente em *A sombra do patriarca*, da escritora sergipana Alina Paim, interpretando suas simbologias no contexto da narrativa. Concordamos com Maciel e Gomes (2024, p.109), que, embora a escritora em tela tenha sido uma intelectual atuante do ponto de vista social, política e literariamente, segue, praticamente, no anonimato de boa parte das academias e do público leitor.

Entre contos, poemas e crônicas, publicou dez romances, a saber: *Estrada da liberdade* (1944); *Simão Dias* (1949); *A sombra do patriarca* (1950); *A hora próxima* (1955); *Sol do meio-dia* (1961); a trilogia de Catarina composta por: *O sino e a rosa* (1965); *A chave do mundo* (1965) e *O círculo* (1965); *A sétima vez* (1975); *A correnteza* (1979), e quatro obras dedicadas à literatura infanto-juvenil: *O lenço encantado* (1962); *A casa da coruja verde* (1962); *Luzbela vestida de cigana* (1963) e *Flocos de algodão* (1966). Duas de suas obras foram editadas na Rússia (*A hora próxima*, em 1957), na China (*A hora próxima*, em 1959), na Bulgária (*Sol do meio-dia*, em 1963) e na Alemanha (*Sol do meio-dia*, em 1968), deixando para a literatura brasileira “um legado literário atemporal, na verdade, bastante condizente com as tendências literárias atuais, com a escrita de si que a caracteriza e a distingue” (Maciel, Gomes, 2024, p.109).

1 Mestrando do PPGL\UFS. Bolsista Capes 2024\2025. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5229-8747>. Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura (GELIC\UFS\ CNPq). E-mail: josedomingos266@academico.ufs.br.

2 Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe e Pesquisadora do GELIC/UFS/ CNPq com ênfase em estudos sobre o imaginário mítico e no resgate das obras da escritora Alina Paim. E-mail: analealca@yahoo.com.br

De acordo com Cardoso (2010, p.127), “seus romances priorizam as personagens femininas, mostram a problemática da mulher em diferentes situações e, portanto, as consequências desta no contexto social e psicológico”. Sua militância política, ao lado dos escritores Graciliano Ramos e Jorge Amado, influenciou sua produção literária, posto que, ao abordar temas como luta de classes, patriarcalismo e desigualdade social, conforme destaca a pesquisadora,

[...] sua obra literária, extremamente complexa, pode ser dividida em dois seguimentos: o primeiro apresenta grande teor social, característico de seu engajamento político junto ao PCdoB; o segundo voltado para a introspecção (Cardoso, 2010, p.127).

Para tratar acerca do mito serpentílico na narrativa paimiana, o presente artigo fundamenta-se nos estudos de Cardoso, cujas pesquisas, tanto sobre o referido romance quanto sobre simbolismo e mitologia, fornecem uma base para melhor compreendermos este arquetípico primordial na *psique* humana. Outrossim, nas teorias de Carl Jung, uma vez que este entende a serpente como uma representação do inconsciente coletivo, e nos saberes de Erich Neumann, que, por sua vez, associa a serpente à figura da Grande Deusa Mãe, a qual simboliza, na mesma proporção, criação e destruição, isto é, seus aspectos positivos e negativos.

A fim de estabelecer relações entre a imagem mítica do réptil e os personagens da narrativa, o dividimos em três partes. Na primeira, abordaremos alguns conceitos sobre o mito da serpente à luz da psicologia junguiana. Na segunda, analisaremos a obra *A sombra do patriarca*, utilizando as contribuições de estudos relativos ao arquetípico serpentílico. Na terceira, faremos considerações acerca dos simbolismos da imagem da serpente e de sua relação com os personagens analisados.

A imagem mítica da serpente à luz da psicologia junguiana

O mito da serpente, desde os textos sagrados até as narrativas contemporâneas, tem assumido, ao longo do tempo e ao redor do mundo, múltiplos significados nas diferentes culturas e artes, os quais, na maioria das vezes, refletem o imaginário coletivo de inúmeras sociedades. A serpente, segundo Cardoso (2018, p.355), “é uma dessas imagens primitivas presentes na *psique* humana, cuja simbólica está ligada aos opostos bem/mal”.

Amplamente conhecida pela religião Judaico-Cristã, a serpente, conforme relatado na Bíblia, pela sua aparição no Jardim do Éden, destaca-se como símbolo do feminino referente à sedução e traição por ter persuadido Eva a comer o fruto proibido, fazendo com que a humanidade se alimentasse do pecado- o que revela o lado negativo do réptil.

Na Mitologia Grega, no entanto, Asclépio, deus da medicina, ao observar que uma cobra trouxe uma erva para ressuscitar outra, passou a utilizar a planta para desenvolver suas habilidades curativas. Consequentemente, a vara entrelaçada por uma serpente, a qual, de acordo com Neumann (1999, p. 266), “é o símbolo masculino na mão da mulher; a taça, o vaso, o feminino”, tornou-se um bastão de cura e da medicina. Ainda que varie de significado, por conta do contexto cultural, o arquetípico da serpente é um símbolo universal que ajuda a explorar e a entender os mistérios latentes do inconsciente coletivo, aqueles que podem revelar tanto a luz quanto as sombras da *psique*.

Para Jung, a natureza dupla da serpente, que simboliza o paradoxo entre vida e morte e cura e veneno, encapsula, também, os processos de transformação e desenvolvimento psíquico. Consoante ao psicanalista:

[...] seus atributos são o maternal: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida das condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica; do re-

nascimento, o secreto, o oculto, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, o sedutor e venenoso (Jung, 2000, p. 92).

À luz da psicologia junguiana, a serpente desafia o indivíduo a confrontar e reconciliar suas partes sombrias e instintivas com sua consciência racional. A ambiguidade simbólica do réptil reflete a necessidade de integrar aspectos opostos para alcançar a individuação.

No processo de individuação, segundo Jung (2011, p.203):

A parte inconsciente do acontecimento psíquico alcança a consciência – se a alcança – apenas por via indireta. O acontecimento que revela a existência de seu lado inconsciente está marcado por sua emotividade ou por um interesse vital que não foram reconhecidos conscientemente. A parte inconsciente é uma espécie de segunda intenção que no decorrer do tempo poderia tornar-se consciente com a ajuda da intuição e através de uma reflexão mais profunda.

Logo, integrar a figura da serpente implica a redução de condutas negativas em relação aos outros e aumenta a autoconsciência de si, a vitalidade e a intuição, características que frequentemente são associadas à serpente.

Erich Neumann, na mesma direção da psicologia analítica junguiana, vê a serpente como um simbolismo de transformação e renascimento. O pensador argumenta que a serpente representa os desafios e as forças inconscientes que precisam ser enfrentadas, para que o ego possa se diferenciar e desenvolver uma identidade consciente.

Para ilustrar o processo de integração entre consciente e inconsciente na *psique*, Neumann utiliza o Ouroboros, que, segundo o próprio autor:

é a imagem da serpente circular que morde a própria cauda – símbolo do estado psíquico inicial e da situação primordial. O símbolo da origem dos opostos nela contido é o Grande Círculo

no qual se fundem e interpenetram positivo e negativo, o masculino e o feminino, os elementos pertinentes à consciência – e os hostis a ela – os elementos inconscientes (Neumann, 1999, p. 31).

Para ele, a imagem mítica do Ouroboros mordendo a própria cauda serve como um guia para a jornada interior de autoconhecimento e crescimento contínuo da *psique* humana.

A imagem mítica da serpente na narrativa paimiana

Seja pelas facetas positivas ou negativas, como a sabedoria e a tentação, a vida e a morte, e o bem e o mal, os simbolismos da serpente se expandem para além das tradições mitológicas, alinhando-se aos sentidos literários que metaforizam sua presença na imaginação humana.

Entendemos que o mito é uma chave que se abre para interpretações inesgotáveis de temas, símbolos e narrativas que ressoam profundamente em nossa *psique*. Em *A sombra do patriarca* a imagem mítica do réptil parece ser uma presença constante nas ações de alguns personagens.

Publicado pela primeira vez em 1950 e reeditado recentemente, em 2022, pela Editora da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe (SEDUC-SE), graças ao projeto de resgate das obras desta expressiva escritora, coordenado pela professora e pesquisadora Ana Maria Leal Cardoso, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, e pelos integrantes do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura (GELIC\UFS\CNPq), *A sombra do patriarca* apresenta uma narrativa mitológica que contempla, entre muitos mitos clássicos, o mito da serpente, o qual, na verdade, corresponde a um desmembramento do mito da Grande Mãe.

A história, ambientada no contexto social do Nordeste da década de 30, narra a viagem que Raquel, a protagonista, faz do Rio de Janeiro para o interior do estado de Sergipe na intenção de conhecer a família do seu tio Ramiro, o patriarca, cujo peso do poder de usineiro recai

sobre sua esposa, Dona Amélia, por não ter-lhe dado um filho homem que perpetuasse sua sombra; além desta, destacam-se: sua filha Tereza, o marido Oliveira e suas netas Leonor e Anita.

Além da família que vive sob seu domínio, enfrentando a repressão e a falta de liberdade, os empregados da Fazenda Fortaleza, também vivem à sua sombra, sendo explorados. De acordo com Gomes (2014, p. 33), em *A sombra do patriarca*, Paim apresenta um “[...] intrínseco diálogo com o realismo social”, o que materializa a combinação do seu fazer literário com seu compromisso político em favor dos menos favorecidos socialmente, visto que sua “história de vida se confunde com aquela das suas personagens, quase sempre enredadas num espaço familiar conflituoso ou no interior de algum convento” (Cardoso, 2007, p.125).

Na narrativa em tela, a serpente se manifesta, a princípio, no olhar desconfiado de Dona Amélia, como se pode ver no fragmento a seguir:

A presença de tia Amélia causava-me um mal - estar que não conseguia explicar a mim mesma. Deixava-me a certeza de estar sendo vigiada por seus olhinhos vivos (...) que envolviam uma pessoa, prestes a sufocar com um gesto seguro e rápido [...] Tia Amélia era mansa e sorrateira (Paim, 1950, p. 16-17).

A presença de Dona Amélia na trama pode ser percebida como sinuosa e vigilante, como uma serpente que observa e espera o momento certo para agir. Suas ações apresentam uma dualidade de caráter que ondula entre a benevolência superficial da proteção materna e a natureza mais venenosa e manipuladora praticada pelo cuidado excessivo à sobrinha- a ponto de sufocá-la.

Seu comportamento é modelo a ser seguido pelas mulheres da família, dado que ela obedece rigorosamente ao marido, um patriarca da classe dominante e para quem “o casamento era um contrato socioeconômico que não pressupunha afinidades afetivas e nem sexuais” (Xavier,2006). Para Raquel, no entanto, é degradante, pois a sobrinha não entende como a tia consegue defender a veemência do olhar no

“decorrer de tantos anos subjugada ao lado do marido, sempre asfixiada por sua vontade de ferro que não perdoava ter-lhe dado uma filha em vez de um menino tão desejado”(Paim,1950, p.17), tampouco compreende como se tornou “apagada e silenciosa como sombra” (Paim,1950 p. 93) aos olhos de Ramiro.

Tereza, filha do casal, também é descrita pela narradora, como se pode observar na citação adiante, com características que lembram uma serpente no seu sentido mais vil: “Era autoritária, tentava dobrar todas as pessoas em torno de si, até o próprio marido, e queria passar por uma criatura mansa e cordata, pregando justamente o contrário do que fazia” (Paim,1950 p.39).

Tereza é a sombra do pai, uma mulher contraditória que se sujeita a um casamento arranjado com Oliveira, manipula seus filhos a seguirem os padrões da sociedade da época, crê e deseja que suas filhas, Anita e Leonor, aceitem a ideia de que a mulher deve ser domada pelo marido, argumentando, com base em discursos preconizados pelas instituições de controles sociais, como a família e a igreja, que: “a religião explica com clareza: a mulher tem que viver sob a tutela do homem, primeiro na casa paterna, depois na companhia do marido” (Paim,1950, p. 39 e 40).

A conduta da filha do patriarca é tida como a ideal para o imaginário da mulher patriarcal, porque traz consigo a identidade feminina que deve ser refém e submissa, nascida para matrimoniar e constituir família. Ela sente prazer em se igualar ao pai e a ensinar aos seus filhos os princípios patriarcalistas, contudo teme que os pensamentos avançados de Raquel mudem o comportamento deles. Por essa razão, utiliza Aberlado como uma arma, porque deu ao patriarca um herdeiro para continuar a sua obra.

A serpente representa, por meio destas personagens, o perigo. Esse aspecto negativo simboliza os desafios que mãe e filha, com a chegada de Raquel, enfrentam para manter o patriarcalismo vigorando, já que, assim como a serpente, no mito bíblico, convence Eva a comer o fruto

proibido, Dona Amélia e Tereza se utilizam de artimanhas e manipulações para asfixiar as vontades da hospede, porém, tentam fazer com que ela, ao contrário de Eva, não desobedeça. Ou seja, não perturbe a ordem nem insulte o poder estabelecido pelo patriarca.

Apesar de a serpente ser majoritariamente associada ao ser feminino, devido à sua conexão com a terra, a fertilidade e o ciclo de vida, pode, também, representar atributos masculinos, especialmente relacionados ao poder e à força. Em *A sombra do patriarca*, Ramiro figura o arquetípico da serpente, como destaca a narrativa:

A sombra do patriarca é sutil e venenosa como os vapores de um tóxico poderoso, penetra nas casas de sopapo, envelhece as mulheres prematuramente e mina a vida das crianças. Age semeando a miséria, sugando as energias, matando as esperanças, reduzindo todos à passividade e ao silêncio (Paim, 1950, p. 32).

A serpente personificada pelo patriarca pode ser interpretada como aspectos de sua personalidade negativa e das suas ações maléficas. Do mesmo modo que a serpente é vista, em muitas culturas, como um símbolo de poder oculto e força, sua autoridade de pai, de marido e de dono de engenho dobra todos ao seu redor.

O patriarca é dono de um discurso que cala quem está a sua volta e que expõe as figuras femininas à sua visão de mundo, interferindo no acesso das netas e dos seus empregados a direitos básicos, como educação formal, direito à posse e ao trabalho.

A imagem mítica da serpente, na narrativa paimiana, metaforiza uma força primordial do mal que ameaça constantemente àqueles que, como Raquel e sua prima Leonor, tentam desafiar as normas sociais repressoras, as injustiças que cercam as mulheres e os trabalhadores da Usina Fortaleza, pois, da mesma forma que a serpente representa a subversão da ordem divina no Jardim do Éden, as primas representam uma ameaça à subversão da ordem familiar e social.

Considerações finais

O mito da serpente em *A sombra do patriarca* pode ser entendido como um emblema das forças negativas de Dona Amélia, Tereza e Ramiro, que, ao vigiarem Raquel constantemente, a fim de que ela não questione os papéis tradicionais de gênero atribuídos às mulheres nem a moralidade imposta, se esforçam para manter a harmonia dentro da sociedade patriarcal em que vivem.

Este mito clássico, ao mesmo tempo que reforça a ideia de que a busca de Raquel por autonomia e identidade é permeada por perigos e desafios, a exemplo dos relacionamentos familiares, da religião, das contradições e hipocrisias inerentes ao sistema falocêntrico no qual os personagens estão inseridos, revela momentos de empoderamento feminino, como aqueles em que a sobrinha enfrenta o tio, com o intuito de questionar o papel da mulher na sociedade.

Raquel, ao lutar contra as forças negativas dos personagens ‘serpentílicos’, supera seus medos para se libertar da sombra opressiva do patriarcalismo e alcançar um novo nível de entendimento e integração psíquica da qual nos falamos Neumann e Jung. A sua luta contra esses personagens opressivos representa a faceta negativa da serpente e se opõe à carga simbólica positiva – aquela que, em muitos lugares, é vista como guardiã da sabedoria e da consciência elevada. Além disso, a resistência feminina contra a dominação masculina a leva a uma transformação pessoal e pode ser comparada ao fato de uma serpente trocar de pele, simbolizando o abandono da estrutura patriarcal, para abraçar novas identidades.

Este mito primitivo na *psique* humana e reinterpretado na literatura reforça que os mitos transcendem contextos culturais e aparecem, na narrativa paimiana por meio de linguagem simbólica e de figuras mitológicas que personificam poder e resistência. Ao revisitar este mito, mesmo sem fazer referência direta a ele, Paim entrelaça sua narrativa à herança cultural de todas as épocas e lugares em que o imaginário da serpente se faz presente.

Referências

CARDOSO, Ana Leal; SOUZA, Antonielle Menezes. O imaginário da serpente em Alina Paim: o espaço e as personagens femininas:el imaginário de laser-pienteem Alina Paim: elespacio y lospersonajes femininos. **Travessias Interativas**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. pp. 354–363, 2018. DOI: 10.51951/ti.v8i16. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/10296> .Acesso em: 25 jun. 2024.

CARDOSO, A. M. L. Alina Paim: uma romancista esquecida nos labirintos do tempo. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 125–132, 2010. DOI: 10.17851/2317-2096.20.2.125-132. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18390> .Acesso em: 29 jun. 2024.

GOMES, Carlos Magno. Escritoras marginalizadas. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 23-38, set. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/5408>>. Acesso em: 23 jun. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.23-38>.

JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia**. Petrópolis: Vozes, 2011a. 7 ed.

MACIEL, Luciana. N.; GOMES, Carlos Magno. O resgate da “escrita de si” na obra de Alina Paim. **Revista LiteralMENTE**, [S. l.], v. 4, n. Especial, p. 97-113, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rl/article/view/68914>. Acesso em: 25 jun. 2024.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PAIM, Alina. **A sombra do patriarca**. Rio de Janeiro:Globo, 1950.

XAVIER, Elódia. A família no banco dos réus. In: **Revista Interdisciplinar**, Itabaiana: EdNUL, 2006. Acessada em junho de 2024. Endereço eletrônico: http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/links/edic_interdisc.htm. Acesso em: 29 jun. 2024.

Espaço do imaginário: O Mito em Amor de Maria, de Inglês de Sousa

Cíntia de Vito Zollner¹

No ano de 1893, final do século XIX, o escritor brasileiro Inglês de Sousa² publica *Contos Amazônicos*³. A obra encontra-se dividida em nove contos como *A feiticeira*, *O gado do valha-me Deus*, *O baile do Judeu* e *Amor de Maria*, objeto deste estudo.

Segundo o crítico literário Sérgio Buarque de Holanda⁴, a obra de Inglês de Sousa encontra-se repleta de questões regionalistas, à medida que possui formas mais genéricas:

Na obra de Inglês de Sousa, que em lugar de nos apresentar a selva amazônica, por exemplo, contentava-se quase sempre com a ‘floresta’ *tout court* a preferência pelas formas ou fisionomias genéricas, em prejuízo dos aspectos característicos e singulares parece-me um traço fundamental. O esmaecido de alguns de seus

¹ Profa. Mestre Universidade Estadual Paulista, Assis. Ex bolsista da capes. Iniciei minha pesquisa em 2008 na Unitins – Universidade de Palmas-Tocantins, no grupo de pesquisa da professora Doutora Denise Rocha, no grupo de pesquisa: Amazônia e a literatura: Ferreira de Castro e Inglês de Sousa (final do século XIX). cintiazollner@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-7088-0141>.

² Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em Óbidos, no Pará, em 28 de dezembro de 1853 e faleceu em 6 de setembro de 1853, no Rio de Janeiro. Foi professor, escritor, advogado, político, brasileiro, jornalista e introdutor do naturalismo no Brasil no século XIX, com o romance *O coronel sagrado*.

Contos Amazônicos é sua última obra, e foi originalmente publicada em 1893.

³ Neste contexto da literatura, o escritor brasileiro Inglês de Sousa publica *Contos Amazônicos*, obra que apresenta nove contos e está presente no contexto da formação dos caboclos no Brasil. Os primeiros contos do escritor estão inseridos também em contextos políticos.

⁴ Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) nasceu em São Paulo e pai do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda foi um famoso historiador, escritor, sociólogo e crítico literário, além de ter sido também um renomado jornalista.

quadros da natureza não viria apenas da pintura de memória, como sugeriu José Veríssimo, mas sobretudo dessa inclinação para o genérico. (Sousa, 2005, p.15)

Tais generalidades apontariam também para o mundo mítico do escritor, principalmente durante a passagem do Romantismo para o Naturalismo, pela influência inserida no ambiente amazônico. O crítico diz: “O romancista se fez jurista e deixou de lado a pena da ficção. Foi uma pena... Os dois romances que publicou revelavam, além dos *Contos Amazônicos*, uma vocação inequívoca para as letras em geral e mesmo para a ficção regionalista em particular”. (Sousa, 2005, p.12).

A obra do escritor Inglês de Sousa contém crenças diversas, além de retratar a vida cultural do caboclo com seus conflitos existenciais, entrelaçados às crenças míticas e ideológicas, em meios ao contexto social e político dos personagens, na ficção. Sousa reconstitui, na narrativa, aspectos imaginários da vida dos homens amazônicos, com seus mitos.

Sousa reconstitui em *Contos Amazônicos*, mais especificamente no conto *Amor de Maria* elementos da cultura popular, bem como o contexto lendário e mítico, presente na Amazônia, em uma tessitura narrativa peculiar inserida nos contos, principalmente a partir de relatos orais da cultura popular. Assim, a obra possui aspectos literários que abrangem Naturalismo, bem como a presença do imaginário popular brasileiro, que permitem o movimento nos espaços da narrativa. O conto *Amor de Maria*, especificamente, abrange um processo mágico e mítico, como será estudado mais adiante.

Os Aspectos culturais, que estão presentes na região amazônica, são ressaltados nos contos de Inglês de Souza, a partir da presença mítica de ‘poderes sobrenaturais’ da natureza, presentes e recriados na ficção desse autor.

É através da passagem do real para o espaço do imaginário que esses elementos, advindos da crença popular, ganham movimento que

passam a ser redimensionados no conto de Inglês de Sousa, por meio da crença popular sobre a lenda presente em *Amor de Maria*, como será explanado mais adiante.

Representações do mito

O mito está presente na busca infinda do ser, por explicações sobre os mistérios da vida, do profano, do sagrado e da origem do mundo. Do século XIX ao início do século XX, o ‘mitológico’ surge como parte integrante da humanidade. Possível ‘compreensão’ para o que é considerado transcendental, ou mesmo a resposta para o ‘inexplicável’ e sobrenatural. Essa ideia, reconstituída na obra de ficção de Inglês de Souza, é também advinda da crença popular. Contribui, assim, para a reflexão sobre as questões conflitantes da consciência humana, bem como suas possíveis soluções. Tais fatos estão presentes na narrativa de Sousa, como questões advindas das vivências e credences humanas da cultura local. Para Walter Benjamin: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (Benjamin, 1994, p.198).

Mircea Eliade em *Mito e Realidade* define a teoria do mito afirmando que, num contexto histórico, ela possui uma pluralidade de significados. Por vezes, representa e simboliza a falsa idéia acerca de determinado ser ou objeto. Tais aspectos acontecem à medida que o mito surge, sempre ligado ao sentido do mistério da vida, do sagrado e do mágico, como algo sobrenatural, que busca representar ou explicar determinada realidade cultural:

[...] a forma mais geral e eficaz de perpetuar a consciência de um outro mundo, de um além, seja ele o mundo divino ou o mundo dos antepassados. Este “outro mundo” representa um plano sobre-humano, “transcedente”, o mundo das realidades absolu-

tas. É da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade trans-humana, que nasce a idéia de que qualquer coisa existe realmente, que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de dar um significado à existência humana. É, pois, através da experiência do sagrado que surgem as idéias da realidade, de verdade, de significação, que, mais tarde, serão elaboradas e sistematizadas pelas especulações metafísicas. (Eliade, 1989, p. 119)

Para Mircea Eliade a função da literatura liga-se às mitologias, no contexto de “saída do Tempo”, através da leitura. O momento vivido, ao ler um conto ou romance difere do contexto do tempo, da sociedade tradicional que escutou o mito. Eliade⁵ (Eliade, 1972, p.163) afirma que existe o deslocamento do tempo histórico, pessoal, com o Aadentramento do leitor em um momento que classifica como trans-histórico, sendo este estranho e imaginário na narrativa: “O romance ou o conto, à medida que narra um fato de verossimilhança, fazendo uso a partir de um momento histórico reconstituído na ficção, utiliza de todos os artefatos dos mundos imaginários na ficção”. (Eliade, 1972, p. 164)

De acordo com o teórico Eliade, o mito apresenta-se também como a narrativa de uma criação, contando uma história sagrada: “[...] mito narra como, graças às façanhas dos entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição”. (Eliade, 1972, p. 11) Tais aspectos são observados no conto de Inglês de Sousa. A narrativa apresenta o mito de *Amor de Maria*, com a crença do poder sobrenatural da planta Tajá que, entre outros mitos que cercam a região redimensionam, no espaço imaginário, a ideia da cultura popular presente Amazônia. Como um local de abundância e riqueza, mas também de espaço misterioso e sobrenatural, para os que ali adentram.

⁵ Mircea Eliade nasceu em março 13 de 1907 em Bucareste (Romênia) e faleceu em 22 de abril de 1986. Como importante filósofo auto-didata, apresentou um profundo estudo sobre os mitos e o misticismo.

O antropólogo Joseph Campbell⁶ em *The Hero with a Thousand Faces* (*O herói de mil faces*) apresenta um conceito classificado como monomito⁷ (Campbell, 1968, p.73) em que diz que, no contexto da narração, ele seria uma jornada cíclica presente nos mitos.

Neste contexto, segundo Campbell, o herói desloca-se do presente, vivido pelos personagens, num momento de reconstituição de seus conflitos pessoais. Tais aspectos estão presentes no conto *Amor de Maria*, objeto deste estudo.

Decepção de Mariquinha

[...] Quem nunca viu a afilhada do Álvaro Bento (à boca pequena, se dizia ser sua filha natural) não pode ajuizar das graças daquela moça, que transtornava a cabeça a todos os rapazes da vila, obrigava os velhos a tolices inqualificáveis e deixava no coração dos que passavam por Vila Bela uma lembrança terna, um doce sentimento, um desejo vago. (Sousa, 1990, p.27)

Mariquinha, moça muito formosa de Vila Velha, é apresentada no conto como uma jovem encantadora e sensual. Desde os quatorze anos de idade, a moça seduz e encanta muito pretendentes. Porém, não deseja nenhum deles para matrimônio. Mas seu comportamento muda quando conhece Lourenço. O jovem é filho do capitão Amâncio de Miranda, e encanta as moças do povoado, também como ‘bom partido’. Por volta de 1866 o lindo moço, que havia concluído seus estudos no Maranhão, retorna para a pequena Vila Bela com emprego garantido no Pará, para o orgulho de seu pai. Neste contexto, a jovem Mariquinha, aos dezoito anos de idade se apaixona por Lourenço, o filho do capitão Amâncio: “[...] Os galanteios de Lourenço, as suas maneiras delicadas, a

⁶ Joseph Campbell (nascido em 26 de março de 1904 a 30 de outubro de 1987) foi um professor universitário norte-americano e mitologista. Escritor de obras como *O herói de mil faces* e *O poder do mito*.

⁷ Monomito é um termo que surge pela primeira vez em 1949.

excitação da vaidade pela emulação provocada pela filha do juiz, despertaram no coração da afilhada do Álvaro Bento uma paixão profunda”. (Sousa, 1990, p. 37). O moço jovem, loiro e alto, recém chegado da cidade grande, desperta o interesse e a curiosidade de Mariquinha. Mas o desejo amoroso deste por Mariquinha é escasso, sendo o maior objetivo do moço a ambição profissional, como revela o narrador:

[...] Por mim, entendo que era melhor sermos todos amigos, tratarmos do nosso cacau e da nossa seringa, que isso de política não leva ninguém adiante e só serve para desgostos e consumições. [...] O principal é que as enchentes não sejam grandes e que o gado não morra de peste. (Sousa, 1990, p. 35).

Em questões afetivas, Lourenço possui caráter duvidoso, pois apenas ‘aparenta’ corresponder ao afeto da moça. Logo, tem início no conto uma triangulação amorosa, com diversas outras jovens do bairro, inclusive Lucinda, a mais feia, porém filha do juiz, o que deixa Mariquinha triste e amuada, ao lado do padrinho. Com a desilusão amorosa, Mariquinha adocece. Tamanha é sua dor que evita encontrar Lourenço em público, quando ocorrem eventos sociais. Para a decepção de Mariquinha, o moço loiro, mesmo dizendo a moça o quanto a ama, continua a flertar com outras moças em público.

A profunda tristeza de Mariquinha, que antes recusara vários pedidos de casamento, é descrita como um desalento profundo. A jovem sente que Lourenço não deseja nada muito sério, o que a deixa emudecida e profundamente triste. Sua tristeza é descrita simbolicamente pelo narrador, comparada a uma espécie de úlcera (Sousa, 1990, p.35), que a moça contraiu com sua dor. Neste contexto, o narrador crítico, faz uma explanação de crenças ‘imaginárias’ e de lendas folclóricas⁸,

⁸ De acordo com Abreu, o folclore passou a aceitar críticas mais profundas que defenderiam uma prática que, embora não fosse científica, por sua questão mesmo interpretativa, estaria identificada às questões mais conservadoras da sociedade que se transformou de maneira muito rápida, repleta de conflitos existenciais da sociedade.

entre os moços da cidade grande e das moças, na limitada e pequena cidade de Vila Bela. Com isso, aponta para as credices populares, céticas e imaginárias das moças da região amazônica, em contraste com a incredulidade do jovem Lourenço. Apresenta assim uma reflexão sobre as possíveis consequências de tamanha descrença:

Acostumado aos namoros fáceis do Pará, pensava que em Vila Bela, na vida estreita da aldeia, podia impunemente brincar com o sentimentalismo das raparigas, sem refletir que as nossas moças não estão como as da cidade, fartas de ouvir galanteios nos passeios e nos bailes. As daqui tomam tudo a sério, acreditam em tudo. Lourenço, porém, pouco se lhe dava do que resultasse. (Sousa, 1990, p.33)

Mas Lourenço não se importa com tais ‘credices’, e continua com seus flertes casuais. Tal fato causa revolta em Mariquinha. Indignada, a jovem recorre aos conselhos de sua ama de leite Margarida, e segue em busca de uma solução para seus conflitos afetivos mais profundos.

Espaço do imaginário: a trágica solução

Obcecada por Lourenço, Mariquinha segue os conselhos de sua ama de leite Margarida à risca, e decide fazer uso do Tajá. A moça, influenciada por crenças míticas da cultura popular acredita, seriamente, que a planta tem poderes sobrenaturais. Mariquinha compactua de modo fiel com as ideias de Margarida, e houve atentamente os conselhos de sua ama:

[...] — É um tajá... é remédio que não falha. Basta uma dose de colherinha de chá. Ergueu-se a mãe preta. Foi acender o cachimbo à lamparina e, no aspirar a fumaça do cheiroso tabaco, apagou a luz. Disse com um gesto de impaciência: — Ora bom. Se apagou a luz. Mas não faz mal, já está amanhecendo. (Sousa, 1990, p. 35)

A partir desse instante, o narrador tece crítica acerca da crença mítica e ingênua sobre os poderes sobrenaturais da planta. O momento é descrito com elementos simbólicos e místicos, que parecem dar movimento ao espaço na narrativa: “De fato, uma claridade tênue passava pelos vãos das telhas. Um galo cantou no quintal e na vizinhança outro galo respondeu. A velha apertou com os dedos o tabaco aceso, para que pegasse melhor o fogo”. (Sousa, 1990, p.35)

Embora a obra seja naturalista, com a linguagem simples presentes no conto, alguns elementos do romantismo podem ser percebidos nesse momento conto. Exemplo disso é quando Mariquinha sente muita angústia com o amor não correspondido. Sua dor é tão intensa que a deprime intensamente. Na sua inocência, suas crenças são limitadas às da restrita região. Acredita, com determinismo, que a planta, ao ser ingerida, possui propriedades mágicas, capaz de tornar o moço seduzido por ela.

O momento em que o Tajá é preparado, aceso e a luz perpassa o telhado, é realçado simbolicamente pelo narrador. E contrasta com a dor sentida por Mariquinha. Neste instante, à medida que a erva é preparada, a reação brusca da jovem é percebida: “Mariquinha levava a mão ao peito, como para comprimir as pulsações do coração. A mãe preta continuou. — Não se pode duvidar. É remédio que não falha”. (Sousa, 1990, p.35). Neste contexto o narrador, observador, critica seriamente o uso da erva Tajá, bem como a ingênua credices da cultura popular da região, não apenas acerca dos poderes sobrenaturais da erva, como também de outras plantas, citadas como ‘milagrosas’, no imaginário da região. Com isso, tece uma reflexão com o público leitor sobre tais perigos e suas consequências fatais:

Custa-me a acabar esta triste história, que prova quão perniciososa é a crença do nosso povo em feitiços e feitiçeiros. O tajá inculcado à pobre moça, como infalível elixir amoroso, é um dos mais terríveis venenos vegetais do Amazonas. (Sousa, 1990, p.37)

Lourenço, Após ingerir o café entregue por Mariquinha, e que continha a erva misturada, é envenenado com o Tajá. Simbolicamente, o instante do envenenamento é descrito pelo narrador, em meio a presença de um fogo sobrenatural, num processo imaginário e místico, com aparições sobrenaturais e assombrosas: “[...] ao tomar o café, coitado! bebeu-o de um trago, sentiu fogo vivo a abrasar-lhe as entranhas. Deitou a correr pelas ruas como um louco”. (Sousa, 1990, p. 37).

Nos instantes seguintes, o falecimento do moço ocorre de maneira incomum. Assim o moço falece, em meio a terríveis convulsões, como é descrito no conto de Inglês de Souza: “[...] com o rosto negro, e o corpo abriu-se-lhe em chagas. Que mais vos direi?” (Sousa, 1990, p.37) A velha Margarida, interrogada pelo delegado de polícia, revelara a sua participação inconsciente, naquela horrenda desgracia que aterrou a vila” (Sousa, 1990, p.37). Após a tragédia, Mariquinha desaparece, misteriosamente, da cidade de Vila Bela, sem deixar vestígios. A jovem, aos poucos, distancia-se de sua casa, e desaparece de forma sobrenatural. Com isso, desloca-se do presente momento, talvez para solucionar seus conflitos existências , o que poderia remeter à ideia de Campbell (1968, p.60). O próprio narrador tece ao leitor possibilidades míticas, acerca do desaparecimento da moça, retirando-a do presente.

[...] desaparecera em Vila Bela, sem que jamais se soubesse o seu paradeiro. Ter-se-ia atirado ao rio e confiado à incerta correnteza aquele corpo adorável, tão desejado em vida? Ter-se-ia internado pela floresta para perder-se na solidão das matas? Quem jamais o pôde dizer? (Sousa, 1990, p. 37).

Mariquinha refugia-se na mata, em busca de uma fuga para seu terrível presente.

É a busca pelo amor não correspondido que faz com que Mariquinha, obcecada, busque o Tajá. Um vegetal potencialmente venenoso, como solução. A erva acaba por matar seu amado Lourenço, de forma

assombrosa. Desesperada, a jovem desaparece sem deixar vestígios, misteriosamente. Talvez transportada para a solidão das matas, em busca do ser amado, como o próprio narrador diz. Assim, Mariquinha some sem deixar vestígios, por meio desse deslocamento, em encontro com o mítico pertencente à cultura amazônica, representado com aspectos de ‘verossimilhança’ na ficção. A partir dessa perspectiva sobre o mito, observa-se que estão presentes em *Amor de Maria* ‘partes’ dessa formação simbólica. (Sousa, 2005, p.54).

Considerações finais

Com aspectos míticos, a trama, envolta em uma tessitura narrativa peculiar, reflete a os mitos amazônicos no espaço do imaginário, representado no presente conto.

Referências

ABREU, Martha. **Cultura popular, um conceito e várias histórias.** In: **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: *Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.201-220.

CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces.** Princeton: Princeton University Press, 1968.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Pallas Athenas, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto.** In: *Valisede cronópio.* Tradução de Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.147-163.

FREITAS, Dionne Seabra de. **Fantástico e imaginário em contos de Inglês de Sousa**. 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. SÃO PAULO: Editora Perspectiva, 1972.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. 2.ed. SÃO PAULO: Editora Martin Claret, 1990.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. 2.ed. SÃO PAULO: Editora Martin Claret, 2005.

