

# VERSALETE



**Reitor**

Zaki Akel Sobrinho

**Vice-Reitor**

Rogério Mulinari

**Revista Versalete - 2016 - Número 6**

Publicação Semestral do Curso de Letras da UFPR

[www.humanas.ufpr.br/portal/letras](http://www.humanas.ufpr.br/portal/letras)

[www.revistaversalete.ufpr.br](http://www.revistaversalete.ufpr.br)

**Editoras**

Janice I. Nodari, Ruth Bohunovski e Sandra M. Stroparo

**Corpo Editorial**

Alice Leal (Universidade de Viena), Ángel Pérez Martínez (Universidad del Pacífico), Bernardo G. L. Brandão (UFPR), Caetano W. Galindo (UFPR), Dirce Waltrick do Amarante (UFSC), Francisco C. Fogaça (UFPR), Isabel C. Jasinski (UFPR), Janice I. Nodari (UFPR), Jeniffer I. A. de Albuquerque (UTFPR), João Arthur Pugsley Grahl (UFPR), Jonathan Degenève (Université Paris III), Juan M. Carrasco González (Universidad de Extremadura, Espanha), Luiz E. Fritoli (UFPR), Luiz M. S. Gardenal (UFPR), Marcelo C. Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), Martín Ramos Díaz (Universidad de Quintana Roo), Miguel Ángel Fernández Argüello (Universidad Nacional de Asunción), Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Patrícia de Araújo Rodrigues (UFPR), Paulo Henriques Britto (PUC), Perfecto E. Cuadrado (Universitat de les Illes Balears), Piotr Kilanowski (UFPR), Renata P. de S. Telles (UFPR), Rossana A. Finau (UTFPR), Thiago V. Mariano (UFPR), Rebeca Pinheiro Queluz (doutoranda, UFPR), Marília Costa Pessanha Lara (mestranda, UFPR).

**Pareceristas *ad hoc***

Adriano Scandolaro, Adriano Smaniotto, Alice Leal, Ana Beatriz Matte Braun, Ana Carla V. Bellon, Ana Carolina Werner da Silva, Ana Carolina Ferreira Costa, Ana Carolina Torquato, Ana Karla C. Canarinos, Andressa D'Ávila, Annalice Del Vecchio de Lima, Andressa D'Ávila, Bárbara Del Rio Araújo, Beatriz Pires Santanna, Caetano W. Galindo, Camila D. M. Crestani, Camila Marchioro, Clarissa L. Comin, César F. Pereira Carneiro, Clarissa L. Comin, Crisbelli D. Brunet, Cristiana Sant'Anna Monteiro, Dafne G. Skarbek, Débora Soares Araújo, Diamila M. Santos, Diego E. Damasceno Portillo, Daniel Martineschen, Eduarda R. D. da Matta, Ester M. de Mendonça, Felipe O. de Paula, Fernando Moraes, Gabriella S. Hóllas, Geisa Mueller, Gesualda de Lourdes dos Santos Rasia, Greicy P. Bellin, Guida Fernanda P. Bittencourt, Iamni Reche Bezerra, Jacqueline C. S. Vignoli, Joseane M. Prezotto, Juan Müller Fernandez, Juliano S. Petroski, Jussara Maria Jurach, Katia B. Mulik, Larissa P. Tirloni, Leandro D. Cardoso, Lohanna Machado, Lucianne C. F. N. Moreira, Luiz Rogério Camargo, Maikon A. Delgado, Marcelo Bourscheid, Maria Isabel da S. Bordini, Maurício Resende, Paula Regina S. Domingos Damázio, Phelipe Cerdeira, Prila Leliza Calado, Priscila Finger do Prado, Raphael J. de Oliveira Soares, Raphael P. Lautenschlager, Rodrigo G. Araujo, Ruth Bohunovski, Sandra M. Stroparo, Soraia Cristina Blank, Suelen C. Trevisan, Sylvain Adrien Optat Bureau, Thiago V. Mariano, Wagner Monteiro Pereira, Wesley Thales de A. Rocha.



**Revista Versalete**  
R. General Carneiro, 460, 11º andar, sala 1117  
tel./fax (41) 3360-5097  
Curitiba - Paraná - Brasil  
www.revistaversalete.ufpr.br  
versalete.revista@gmail.com

**Volume 4, Número 6, jan.- jun. 2016**

**Revisão e formatação dos textos**

Ana Paula Morales Delavigne Bueno, Caroline Bigaiski Spring, Gabriela Ribeiro, Juliana Belino, Letícia Pilger da Silva, Marina Cavichiolo Grochocki, Pamela Cristine de Oliveira, Paula Lorena Silva Melo, Thais Cons, Thays Camila Voluz

**Revisão dos textos em:**

Inglês: Janice I. Nodari

**Editoração Eletrônica**

Rodrigo Madalozzo Bordini (SCH)

**Design**

Francis Haisi

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS. BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS E EDUCAÇÃO

---

REVISTA Versalete / Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná; editoração: Janice I. Nodari, Ruth Bohunovski e Sandra M. Stroparo, v.4, n.6 (2016). Curitiba, PR : UFPR, 2016.

Periódico eletrônico: <http://www.revistaversalete.ufpr.br>  
Semestral  
ISSN: 2318-1028

1. Linguística – Periódicos eletrônicos. 2. Literatura – Periódicos eletrônicos. 3. Tradução e interpretação – Periódicos eletrônicos. I. Universidade Federal do Paraná. Curso de Letras. II. Nodari, Janice I.; III Bohunovski, Ruth; IV. Stroparo, Sandra M.

CDD 20.ed. 400

---

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985



## APRESENTAÇÃO

Neste número cinco, apresentamos textos para todas as linhas contempladas pela revista: Linguística, Literatura e Tradução. A variedade de assuntos e abordagens, bem como de procedência dos textos, acrescenta bastante não apenas aos estudos das respectivas áreas mas também, esperamos, ao diálogo entre elas.

Nas seções especiais, o nosso **Professor Convidado** é Luís Bueno, com seu ensaio sobre o consenso — e o dissenso — em torno do tema do Regionalismo no Brasil. Nosso **Autor Convidado** é a romancista, contista e poeta premiada Luci Collin, respondendo ao nosso **Questionário Proust**, falando de seu trabalho e de suas leituras.

E, novamente, não podemos deixar de nos manifestar sobre o aniversário dos acontecimentos ocorridos em 29 de abril de 2015, no Centro Cívico de Curitiba. Enquanto a Justiça Militar concluiu que houve "uso proporcional de força", uma ação civil ainda corre e aguarda outras respostas...

Boa leitura.

Janice I. Nodari, Ruth Bohunovsky e Sandra M. Stroparo

Editoras



**MENOS BALA. MAIS GIZ.**  
**SOMOS TODOS PROFESSORES**



## SUMÁRIO

### SUMMARY

#### ESTUDOS LINGUÍSTICOS *LINGUISTIC STUDIES*

*Blogs e Chats: a relação entre teoria e prática no uso de diferentes gêneros discursivos no ensino de língua estrangeira.*

*Blogs and Chats: the relationship between theory and practice regarding the use of different discursive genres in foreign language teaching.*

**9** Bruna Maciel Ramos

*A crítica em cena: a constituição da identidade discursiva na resenha jornalística.*

*The critics on the scene: the constitution of the discursive identity in the journalistic review.*

**23** José Orlando Cardoso do Monte Júnior

*Reflexões sobre as práticas linguísticas presentes no modelo de pesquisa como princípio educativo.*

*Reflexions on the linguistic practices behind the model of research as an educational principle.*

**41** Kayron Campos Beviláqua

#### ESTUDOS LITERÁRIOS *LITERARY STUDIES*

*O não romano na Farsália de Lucano: entre a ameaça e o exemplo.*

*The non-Roman in Lucan's Pharsalia: between menace and example.*

**58** Acácio Luan Stocco

*A estética terrorista em Nekropolis de Roberto Alvim: uma leitura a partir de Aqui América Latina, de Josefina Ludmer.*

*The terrorist's aesthetics in Roberto Alvim's Nekropolis: a reading from Josefina Ludmer's Aquí América Latina.*

**73** Julia Raiz do Nascimento

*A laranja narrada, a mecânica descrita.*

*An orange described, a clockwork narrated.*

**89** Aion Roloff



"Atitudes de deusa insensível": representações, crítica feminista e a habilidade de Eça para endear as mulheres.

*"Insensitive goddess attitude": representations, feminist criticism and the ability of Eça to deify woman.*

**106** Patrícia Martins Cozer

Thomas Bernhard e o modo de viver na direção oposta.

*Thomas Bernhard and the way of living in the opposite way.*

**125** Geisa Mueller

O modo de vida de Evágoras como governador ideal.

*Evagora's way of live as an ideal ruler.*

**135** Leonardo Gonçalves Fischer

A literatura como doença na obra *O mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas.

*Literature as disease in the book O mal de Montano, by Enrique Vila-Matas.*

**147** João Felipe Gremski

Traços da pós-modernidade na ficção contemporânea do conto "O sexo não é uma coisa tão natural", de Sérgio Sant'Anna.

*Traces of postmodernity in the contemporary fiction of the short story "O sexo não é uma coisa tão natural", de Sérgio Sant'Anna.*

**165** Francielle Ribeiro da Silva  
Patrícia Franciane Lopes Príncipe

O estatuto da representação em *A rainha dos cárceres da Grécia*.

*The concept of representation in A rainha dos cárceres da Grécia.*

**179** Ana Karla Canarinos

"Muito documental": Ana Cristina Cesar missivista.

*"Very documental": Ana Cristina Cesar writes letters.*

**193** Sávio Alencar

#### ESTUDOS DA TRADUÇÃO TRANSLATION STUDIES

Língua, cultura e Slam: traduzindo poemas para o II Rio Poetry Slam

*Language, culture and Slam: translating poems for II Rio Poetry Slam.*

**207** Maira Moreira de Moura

#### PROFESSOR CONVIDADO GUEST PROFESSOR

Abraçar a solidão: sobre os perigos do consenso.

*Embracing solitude: on dangers of consensus.*

**219** Luís Bueno



AUTOR CONVIDADO  
*GUEST AUTHOR*

Questionário Proust  
*Proust Questionnaire*

**242** Luci Collin



ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

*LINGUISTIC STUDIES*

*BLOGS E CHATS: A RELAÇÃO ENTRE TEORIA E PRÁTICA NO USO DE  
DIFERENTES GÊNEROS DISCURSIVOS NO ENSINO DE LÍNGUA  
ESTRANGEIRA*

*BLOGS AND CHATS: THE RELATIONSHIP BETWEEN THEORY AND PRACTICE  
REGARDING THE USE OF DIFFERENT DISCURSIVE GENRES IN FOREIGN  
LANGUAGE TEACHING*

Bruna Maciel Ramos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma possibilidade de trabalho com gêneros discursivos, mediado pelo subprojeto Espanhol do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Com respaldo teórico dos pressupostos bakhtinianos sobre os gêneros do discurso, a proposta pautou-se no uso de novas tecnologias para o ensino de espanhol como língua estrangeira, partindo do conhecimento sistêmico da língua ensinada para os alunos e possibilitando que eles relacionassem a teoria e a prática através do uso de *blogs* e *chats*.

Palavras-chave: gêneros discursivos; *blogs*; *chats*.

**ABSTRACT:** This article represents a possibility to work with discursive genres, coordinated by the subproject Spanish of the Programa Institucional de Bolsa à Docência (PIBID). With theoretical support provided by bakhtinian concepts, the activity was based on the use of new technologies in order to teach Spanish as a foreign language, and resorted to the systemic knowledge of the students about the language while making it possible for them to relate theory and practice through the use of *blogs* and *chats*.

Keywords: genres; *blogs*; *chats*.

## 1. INTRODUÇÃO

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras, UFPR.

O presente artigo apresenta algumas atividades em língua espanhola, com o uso de variados gêneros discursivos, enfocando a descrição de características físicas e psicológicas em interações em *blogs* e *chats*, com vistas a motivar os alunos a usarem do seu conhecimento sistêmico de língua. Tais atividades foram desenvolvidas no âmbito do projeto PIBID-espanhol, no Colégio Estadual Paulo Leminski, contando não apenas com o trabalho dos bolsistas de iniciação à docência, mas também da professora supervisora responsável pela apresentação do conhecimento sistêmico da língua para os alunos matriculados no Centro de Línguas Estrangeiras Modernas (CELEM) do colégio.

Além da apresentação das atividades, nos propusemos a apresentar o resultado de uma pesquisa exploratória realizada com os alunos participantes da atividade, que se dividiu conforme a figura abaixo:

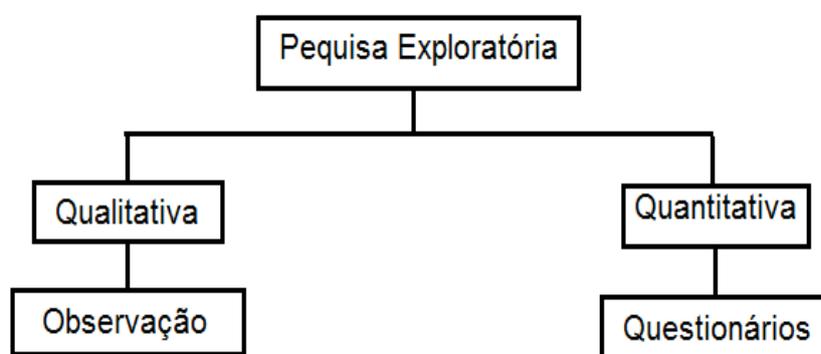


Figura 1 — Etapas da pesquisa  
Fonte: Autoria própria (2015)

Na pesquisa qualitativa, pudemos relacionar o aprendizado de língua estrangeira ao uso das novas tecnologias e, também, traçar o perfil dos alunos e o modelo de ensino no CELEM do Colégio Estadual Paulo Leminski. Na pesquisa quantitativa, realizada depois das atividades propostas, foram aplicados 16 questionários para duas turmas: a primeira composta por 5 alunos e a segunda por 11

alunos. Com o auxílio destes questionários foi possível avaliar a satisfação/insatisfação em relação à atividade desenvolvida.

## 2. GÊNEROS DO DISCURSO — TEORIA E PRÁTICA

Desde o começo dos anos 2000, o espanhol começou a assumir no cenário brasileiro um papel de importância que até então não se tinha visto. Tal relevância se deve a uma série de fatores que, para a melhor compreensão do fenômeno, devem ser vistos conjuntamente. O fortalecimento das relações comerciais do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL), a abertura do mercado brasileiro à importação de materiais didáticos, a proximidade linguística entre o português e o espanhol, o fato de “o espanhol [ser] a segunda língua do mundo por número de falantes e o segundo idioma de comunicação internacional”, segundo dados do Instituto Cervantes (2013), bem como a riqueza cultural considerável desse conjunto de países, formaram o cenário para que no ano de 2005 fosse promulgada a lei nº 11.161/2005, prevendo a obrigatoriedade do ensino do espanhol para os alunos do ensino médio.

No entanto, a Lei nº 11.161/2005, que foi colocada plenamente em vigor no ano 2010 e que dispõe sobre o ensino da língua espanhola, já no seu art. 1º, estabelece que “o ensino da língua espanhola, de oferta obrigatória pela escola e de matrícula facultativa para o aluno, será implantado, gradativamente, nos currículos plenos do ensino médio”. Por tratar-se de **oferta obrigatória e não de matrícula obrigatória**, longe de fazer parte da matriz curricular, a língua espanhola passou a ser ofertada maioritariamente como disciplina extracurricular nos Centros de Línguas (CELEMs) das escolas. Deste modo, por não se tratar de uma disciplina curricular obrigatória, constata-se a pouca aderência e comprometimento dos alunos, fazendo com que as turmas se esvaziem ao longo do semestre, não garantindo a sua continuidade no semestre seguinte. Outro fator a ser considerado é a variada faixa etária encontrada

nessas turmas, uma vez que elas são formadas não só por alunos da escola, mas também por membros da comunidade. A questão da faixa etária se reflete na preparação das atividades, uma vez que as experiências de mundo e os interesses dos participantes nem sempre coincidem.

Adaptando-se à Lei, as Diretrizes Curriculares da Educação Básica para a Língua Estrangeira Moderna apresentam norteadores para o ensino das línguas estrangeiras em geral, bem como para o espanhol em particular. Nelas, há um chamado para o trabalho ativo por parte dos professores com os gêneros do discurso e para a importância de se ensinar a língua estrangeira em seu contexto de uso:

Nestas Diretrizes, a ênfase do ensino recai sobre a necessidade de os sujeitos interagirem ativamente pelo discurso, sendo capazes de se comunicar de diferentes formas materializadas em diferentes tipos de texto, levando em conta a imensa quantidade de informações que circulam na sociedade. Isto significa participar dos processos sociais de construção de linguagem e de seus sentidos legitimados e desenvolver uma criticidade de modo a atribuir o próprio sentido aos textos. (Diretrizes Curriculares da Educação Básica para Língua Estrangeira Moderna, 2008, p. 58).

Considerando o apresentado nas Diretrizes Curriculares, e nos apoiando na leitura do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin e da sua definição de gêneros do discurso, o subprojeto espanhol do PIBID procura trabalhar seguindo as diretrizes dos documentos oficiais e a compreensão de que a língua se efetiva no contato com o outro, ou seja, através de interações orais ou escritas.

Segundo Mikhail Bakhtin (1997), os gêneros do discurso representam de forma inesgotável a atividade humana. Estes são caracterizados por formas relativamente estáveis do discurso, como por exemplo: cartas, receitas, bulas de remédio, entre outros, utilizadas pelas pessoas para organizar os seus discursos e comunicar-se de maneira efetiva. Marcuschi, complementando as palavras de Bakhtin em estudos desenvolvidos no Brasil, afirma que “novos gêneros surgem com o desmembramento de outros, segundo as necessidades ou as novas tecnologias” (2006, p. 27). Dessa

maneira, o *blog* pode ser considerado uma transmutação do gênero diário e o *chat* uma transmutação do gênero bilhete.

O interesse do subprojeto Espanhol do PIBID, como já dito anteriormente, se centra no trabalho com os gêneros discursivos em uso cotidiano no contexto do ensino e aprendizagem de espanhol como língua estrangeira. Dessa maneira, as atividades propostas e aqui apresentadas derivam de tal compreensão. Para o desenvolvimento de cada uma das atividades levadas para a escola são realizadas reuniões para a discussão de textos teóricos e observações nas quais os bolsistas acompanham as atividades desenvolvidas em sala de aula com os alunos e aplicam uma atividade relacionada ao tema já trabalhado pela supervisora (professora responsável pela turma no Colégio) integrante do projeto. Dada a importância do aprendizado da língua como sistema, e dado que a professora supervisora precisa cumprir um conteúdo gramatical específico, as propostas procuram unir elementos do conhecimento sistêmico da língua a situações reais de uso.

É através do contato entre a língua e realidade que nos comunicamos. Bakhtin (1997) caracteriza esse contato como enunciados e afirma que, quando temos um destinatário ou quando nos dirigimos a alguém, desenvolvemos uma particularidade constitutiva do enunciado e é dessa maneira que ele se constrói. Em relação ao destinatário do enunciado coincidir em pessoas, ele afirma: “No diálogo da vida cotidiana ou na troca de cartas, essa coincidência é normal: aquele a quem respondo também vem a ser meu destinatário de quem, por minha vez, espero uma resposta” (1997, p. 322), o que ocorre também nas interações em *chats* e que representa a diversidade dos gêneros do discurso.

As atividades que relatamos no presente artigo, destinadas a alunos matriculados no curso de Espanhol Básico, tinham como objetivo trabalhar as descrições físicas e psicológicas, conteúdos previstos para o nível básico no Quadro Comum de Referências para Línguas Estrangeiras da Comunidade Europeia. Para

tanto, foram utilizados os gêneros *blog* e *chat*, que são gêneros mais próximos aos alunos do CELEM, devido à faixa etária, contribuindo para a motivação e um melhor desenvolvimento da atividade.

Seguindo as indicações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (1998) para o ensino de Língua Estrangeira Moderna, a atividade desenvolvida partiu da premissa de que o documento considera o trabalho de pré-leitura, leitura, atividade e pós-leitura. Para a aplicação, utilizamos o laboratório de informática do colégio e criamos um *blog*<sup>2</sup>. Para iniciar a aula, fizemos algumas perguntas motivadoras aos alunos como, por exemplo, em quais situações e contextos eles precisavam se apresentar e quais as possíveis formas de apresentação, e se elas variam segundo o lugar e a pessoa para a qual se apresentam. Após estabelecermos um *link* entre lugares em que nos apresentamos e redes sociais, mostramos aos alunos um trecho do filme “*Medianeras: Buenos Aires en la era del amor virtuales*”, de Gustavo Taretto (2011). Neste fragmento do filme é possível ver a primeira vez que a personagem utiliza um *chat* e o outro personagem com quem ela está conversando dá algumas dicas de comportamento neste ambiente, caracterizando assim a forma relativamente estável do gênero *chat*. Depois disso, lemos com os alunos um texto sobre *chats* e abaixo do texto deixamos algumas perguntas motivadoras que eles poderiam utilizar em suas interações durante a atividade proposta. Tanto o texto quanto o vídeo estavam disponíveis no *blog* criado, assim, os alunos poderiam recorrer a eles caso precisassem. No *blog* estava disponível também um *chat*, que foi utilizado na atividade aplicada. Através do *chat*, os alunos conversaram durante a aula com bolsistas e ex-bolsistas do projeto PIBID Espanhol, fazendo perguntas relacionadas às suas características físicas e psicológicas e posteriormente essas informações foram retomadas para serem descritas pelos alunos nos comentários do *blog*. Nas reproduções A e B é possível observar os comentários de dois alunos que participaram da atividade:

---

<sup>2</sup> <http://pibid-ufpr.blogspot.com.br>.

### **Produção A — turma 1**

#### **No texto:**

amanda [sic] tiene 20 anos, es solteira, vive en curitiba y no tiene hijos es muy simpatica.

ella escribe rapido e correcto me parecio muy inteligente e hoy no tengo mas informaciones por que el tiempo c [sic] acabou....hasta luego. (PIBID, 2015)

### **Produção B — turma 2**

#### **No texto:**

Taylla tiene 20 años, vive en curitiba pero nació en Cascavel, no tiene hijos, es estudiante en la Universidad Federal do Paraná, tiene pelo negro e corto, tiene ojos castaños y oscuros, despierta a la 6:30, tiene una gata que se llama Mia y un perro que se llama Mel, es inteligente, su cumpleaños es septiembre 23, es de Libra no de Virgo, le gusta dormir, comer papas fritas, frio y salir con sus amigos, escucha Rock, Pop y Country, es muy hermosa segundo ella y simpática. (PIBID, 2015)

Por fim, eles combinaram as informações que obtiverem durante a conversa no *chat* e identificaram, através de uma foto, quem era o seu interlocutor. Desse modo, quanto mais informações em relação às características físicas dos interlocutores os alunos tivessem, maiores seriam as chances de acerto.

Como já dito anteriormente, depois de realizada a atividade, foi aplicado aos alunos um questionário (anexo A) elaborado pela autora para avaliar a satisfação/insatisfação com a atividade proposta. Na primeira turma, composta por 5 alunos, a idade variava de 15 a 52 anos. A primeira e a segunda pergunta questionavam o que eles acharam da atividade e o que acharam das explicações dadas pelas professoras durante a aula. Dentre as opções, os alunos podiam escolher entre "muito ruim", "ruim", "nem bom e nem ruim", "bom", e "muito bom". Todos os alunos assinalaram a mesma opção "muito bom" para as duas perguntas. Assim como na terceira e quarta perguntas, que questionavam se a aplicação da atividade de

conversação no *chat* foi clara e se tinham encontrado dificuldades para fazer a atividade, todos responderam “sim” para a primeira pergunta e “não” para a segunda. A quinta pergunta era relacionada à quarta, pedindo para que os alunos citassem quais as dificuldades encontradas e como todos responderam não à anterior, não responderam essa questão. A sexta, sétima e oitava perguntas eram abertas, por isso suas respostas estão transcritas abaixo:

	<b>6. O que você menos gostou de fazer?</b>	<b>7. O que você mais gostou de fazer?</b>	<b>8. O que você acha que pode ser melhorado na aula?</b>
Aluno a	Foi pouco tempo	Trocar palavras virtuais bem mais fácil	Disponibilizar mais conteúdo.
Aluno b	A internet estava muito lenta	Da conversação no <i>chat</i>	Ter mais tempo de aula.
Aluno c	Nada	Conversar em espanhol com pessoa que eu não conheço	Mais atividades como essa, seria legal.
Aluno d	Não respondeu	Conversar com outras pessoas	Nada, as meninas são ótimas.
Aluno e	Não teve	Todas as atividades	Passar trabalho pra casa.

Quadro 1 — Questionário turma 1

Fonte: Autoria própria (2015)

E, finalmente, fizemos uma última pergunta para saber se os alunos voltaram a acessar o *blog* depois da atividade. Para essa pergunta, 2 alunos responderam “sim” e 3 “não”.

Na segunda turma, composta por 11 alunos, a idade variava de 11 a 16 anos. Na primeira pergunta em relação ao que eles acharam da atividade, 5 alunos assinalaram a opção “muito bom” e 6 alunos a opção “bom”. Na segunda pergunta, sobre o que acharam das explicações dadas pelas professoras durante a aula, com as mesmas opções da primeira, 9 alunos assinalaram “muito bom” e 2 alunos a opção “bom”. Na terceira pergunta sobre se as aplicações da atividade de conversação no *chat* foram claras, todos os 11 alunos responderam “sim”. E na quarta pergunta sobre se tinham encontrado dificuldades para fazer a atividade, 10 alunos responderam que “não” e um aluno que “sim” — justificando essa resposta na quinta pergunta, que pedia para os alunos citarem quais as dificuldades encontradas, esse aluno respondeu que sua principal dificuldade foi escrever em espanhol. A sexta, sétima e oitava perguntas eram abertas. Visto que a quantidade de alunos na segunda turma é superior a da primeira, as respostas foram selecionadas e somente algumas serão transcritas. O critério de seleção de respostas estabelecido justifica-se pela apresentação de respostas não evasivas e pela apresentação de argumentos para as considerações da pesquisa:

	6. O que você menos gostou de fazer?	7. O que você mais gostou de fazer?	8. O que você acha que pode ser melhorado na aula?
Aluno f	Não conseguia fazer perguntas os outros faziam antes	Conversar com uma pessoa e depois descobrir quem era	Nada
Aluno g	Eu gostei de tudo	De ver a foto da pessoa com quem eu estava conversando	Nada
Aluno h	Não respondeu	Conversar com uma pessoa e só depois descobrir como ela era	Cada aluno poderia conversar com uma pessoa (pelo chat), e não uma pessoa para cada cinco alunos
Aluno i	Tudo foi legal, eu gostei.	Conversar pelo chat	Fazer mais aulas assim, podia ter tido mais tempo para fazer mais perguntas
Aluno j	Nada	Tudo	Como se deve escrever em espanhol.

Quadro 2 — Questionário turma 2  
Fonte: Autoria própria (2015)

Nessa turma, 3 alunos voltaram a acessar o *blog* depois da atividade e 8 alunos não.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos, de maneira geral, que os alunos ficaram satisfeitos com a atividade. O questionário permitiu que expusessem algumas críticas negativas em relação ao tempo da atividade e da organização realizada na divisão da quantidade de bolsistas que conversaram com cada aluno. Como já comentado, a aula foi aplicada em uma turma de CELEM que tem um horário diferente do ensino regular, ou seja, tivemos 1h30 de aula. Porém, como os alunos estavam envolvidos na atividade e queriam continuar conversando no *chat*, o tempo não pareceu suficiente para eles. Outra

questão apontada foi em relação à quantidade de bolsistas que não era suficiente para conversar com cada aluno. Contamos com a ajuda de 6 colegas e tínhamos na segunda turma, por exemplo, 11 alunos. Desse modo, durante a conversação alguns colegas conversaram com mais de um aluno e, segundo as considerações no questionário, essa organização poderia ser revista. Além dessas questões, cabe considerar que obtivemos na maioria dos resultados avaliações positivas, o que nos permite concluir que atividades como essas, que se aproximam da realidade de mundo dos alunos, são motivadoras e contribuem para a participação deles.

Além disso, cabe levantar alguns pontos que foram fundamentais para o desenvolvimento da nossa atividade, dentre eles:

1) O funcionamento dos equipamentos de informática foi fundamental para a aplicação da atividade que ocorreu de forma totalmente virtual. Se qualquer equipamento tivesse falhado, nossa atividade teria sido integralmente afetada.

2) O foco dos alunos que participaram foi muito importante para o desenvolvimento da atividade. Sabemos da dificuldade de se trabalhar em laboratórios de informática e concentrar a atenção dos alunos em suas atividades no computador. Foi interessante observar que todos estavam concentrados na atividade proposta e não abriram novas abas nos computadores.

3) O contato dos alunos foi com estudantes de espanhol que compreendiam os erros frequentes dos alunos e conseguiam entendê-los, caso que não aconteceria se o contato fosse com falantes nativos da língua espanhola. Um exemplo foi um aluno que, ao saber que estava conversando com um professor de espanhol, resolveu perguntar se ele usava óculos, que em espanhol é *gafas*. Porém, o aluno se enganou e escreveu *garrafas*, o que foi compreensível para o professor, mas não teria o mesmo efeito para um falante nativo, que desconhece a semelhança entre *gafas* e *garrafas*. Diferentemente do português, em espanhol essas palavras não possuem semelhanças, uma vez que *garrafas* em espanhol é *botellas*.

4) Outro fator considerável é que as bolsistas tinham acesso ao *chat* e ao desenvolvimento das conversas, então, alguns erros frequentes de gramática podiam ser corrigidos durante a aplicação da atividade, além de os alunos contarem com o auxílio das bolsistas que estavam presentes na sala de aula para eventuais dúvidas. Por exemplo, 5 bolsistas participaram da atividade; na primeira turma 2 deram a aula e 3 observaram e na segunda turma o contrário. O papel das bolsistas que observavam foi tanto auxiliar os alunos quanto acompanhar as conversas e dizer às bolsistas que aplicavam a atividade quais eram os erros gramaticais mais frequentes.

5) Para realizar a atividade, contamos ao todo com o apoio de 6 colegas bolsistas e ex-bolsistas do projeto PIBID — Espanhol, ou seja, a mobilização que tivemos foi consideravelmente ampla. Caso nossos colegas não tivessem estado conectados no horário da atividade ou tivessem falhado com o compromisso acordado, a nossa atividade também teria sido afetada.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. — 2' cd. — São Paulo Martins Fontes, 1997.

BRASIL. Lei nº 11.161, de 5 de agosto de 2005. Dispõe sobre o ensino da língua espanhola. *Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]*, Brasília, DF, 8 ago. 2005.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua estrangeira*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998, p. 120.

CVC — Centro Virtual Cervantes. 2013. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_13/i\\_cervantes/p01.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_13/i_cervantes/p01.htm)>. Acesso em: 19 ago. 2015.

*DIRETRIZES CURRICULARES DA EDUCAÇÃO BÁSICA PARA LÍNGUA ESTRANGEIRA*. 2008. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/diretrizes/dce\\_lem.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/diretrizes/dce_lem.pdf). Acesso em: 11 ago. 2015.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. "Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação". In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B. & BRITO, K. S. (Orgs). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. 2 ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Lucerna, 2006, pp. 23-36.

PIBID. *Sobre los chats*. Disponível em: <<http://pibid-ufpr.blogspot.com.br/2014/05/sobre-los-chats.html>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

TARETTO, Gustavo. *Medianeras: Buenos Aires en la era del amor virtual*. Argentina, Alemanha e Espanha. Direção: Gustavo Taretto. Direção de fotografia: Leandro Martínez; Imovision, 2011. Rizoma Films. 1 DVD (95 min) Título Original: Medianeras.

Submetido em: 11/09/2015

Aceito em: 21/03/2016

## ANEXO A

Nome:	
Idade:	
Turma:	

## CHATS E BLOGS.

1. O que você achou da atividade aplicada? Por quê?

( ) Muito Bom ( ) Bom ( ) Nem bom e nem ruim ( ) Ruim ( ) Muito Ruim

R: \_\_\_\_\_

2. O que você achou das explicações dadas pelas professoras durante a aula?

( ) Muito Bom ( ) Bom ( ) Nem bom e nem ruim ( ) Ruim ( ) Muito Ruim

3. Em relação a explicação da atividade de conversação no chat. Ela foi clara?

( ) Sim ( ) Não

4. Você encontrou dificuldades para fazer a atividade?

( ) Sim ( ) Não

5. Se você respondeu sim na questão anterior, cite quais foram as dificuldades:

R: \_\_\_\_\_

6. O que você menos gostou de fazer?

R: \_\_\_\_\_

7. O que você mais gostou de fazer?

R: \_\_\_\_\_

8. O que você acha que pode ser melhorado na aula?

R: \_\_\_\_\_

9. Você voltou a acessar o blog depois da atividade?

( ) Sim ( ) Não

# A CRÍTICA EM CENA: A CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DISCURSIVA NA RESENHA JORNALÍSTICA

## *THE CRITICS ON THE SCENE: THE CONSTITUTION OF THE DISCURSIVE IDENTITY IN THE JOURNALISTIC REVIEW*

José Orlando Cardoso do Monte Júnior<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, propomos uma análise de resenhas críticas jornalísticas que discutem a produção cinematográfica norte-americana. Seguindo a orientação teórico-metodológica da Análise do Discurso, aliamos a exposição da noção de identidade discursiva — ou *ethos*, como o conceito é referido pelo linguista Dominique Maingueneau, nossa principal referência teórica — a uma análise dos enunciados que conferem materialidade linguística às instâncias subjetivas do discurso. Levamos especialmente em conta as implicações do caráter argumentativo dos textos selecionados para a identidade de seus enunciadores.

Palavras-chave: resenha crítica; identidade discursiva; *ethos*.

**ABSTRACT:** In this paper, we propose an analysis of journalistic critical reviews that discuss the American film production. Following the theoretical and methodological framework of Discourse Analysis, we combine the exposure of the notion of discursive identity — or *ethos*, as the concept is referred to by linguist Dominique Maingueneau, our main theoretical reference — with an analysis of the statements that give linguistic materiality to the subjective instances of speech. We take into particular account the implications of the argumentative aspects of the selected texts to the identity of their enunciators.

Keywords: critic review; discursive identity; *ethos*.

### 1. PRELIMINARES: A CONDIÇÃO FUNDAMENTAL

Uma tentativa de conceituação do *ethos* discursivo deve levar em conta a impossibilidade de se definir com exatidão os limites teóricos desse que desponta

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras, UFPR.

entre os mais relevantes temas de interesse atuais da Análise do Discurso (doravante AD) em sua vertente francesa, especialmente no trabalho de Dominique Maingueneau. O linguista e professor da Universidade Paris-Sorbonne, vem (re)articulando, desde a década de 1980, noções identitárias relativas à subjetividade enunciativa que remontam aos escritos de Aristóteles sobre retórica e que vêm alimentando-se do diálogo entre a AD e a Teoria da Enunciação, estabelecido na segunda metade do século XX.

Para Maingueneau (2011), todo e qualquer expediente de observação do papel desempenhado pelo *ethos* na enunciação torna necessário que se esclareça o caráter maleável de seus pressupostos teóricos e analíticos. Segundo o autor, “um dos maiores obstáculos com que deparamos quando queremos trabalhar com a noção de *ethos* é o fato de ela ser muito intuitiva” (MAINGUENEAU, 2011, p. 12), portanto, “se quisermos de fato explorá-la, torná-la operacional, somos obrigados a inscrevê-la numa problemática precisa, privilegiando esta ou aquela faceta, em função, ao mesmo tempo, do *corpus* que nos propomos a analisar e dos objetivos da pesquisa que conduzimos” (MAINGUENEAU, 2011, p. 12).

Essa informação fundamental é, na verdade, uma condição necessária, na medida em que determina a direção a ser seguida por pesquisadores interessados na investigação do nível subjetivo do discurso na perspectiva da AD: são os próprios procedimentos analíticos adotados que determinam os pressupostos teóricos da pesquisa, de modo que o enfrentamento do *corpus* tem prioridade sobre considerações teóricas prévias. Em outras palavras, o *corpus* determina o método, e a teoria que o embasa tem, ela própria, caráter metodológico.

## 2. O *ETHOS* DE UM CRÍTICO DE CINEMA: INDÍCIOS DE ERUDIÇÃO E CONHECIMENTO ESPECIALIZADO

O *ethos* discursivo caracteriza-se por uma *maneira de dizer*, um conjunto de traços observáveis na materialidade linguística de um conjunto de enunciados que serviria de indício da *maneira de ser* atribuível ao enunciador (MAINGUENEAU, 2011, p. 29). Nesse sentido, ao engajar-se em uma interação discursiva, o destinatário vai além da mera decodificação do conteúdo linguístico ou informacional, já que “apanhado num *ethos* envolvente e invisível, o coenunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne” (MAINGUENEAU, 2011, p. 29).

O *fiador* é definido por Maingueneau (2011, p. 17) como uma entidade subjetiva e intradiscursiva. Apoiada no trabalho com a língua operado pelo enunciador, essa entidade atribui valor à voz que enuncia, reivindicando a validade das ideias com que ela fomenta a criação de um mundo ético particular. O fiador do discurso acaba atuando, assim, como uma poderosa ferramenta argumentativa que busca a incorporação, pelo ouvinte/leitor, desse mundo ético.

De acordo com David Bordwell (1991), o *ethos* de um crítico cultural está diretamente ligado à legitimação das ideias expressas em suas resenhas, o que é feito pela afirmação de conhecimento do assunto que manipula, em face da necessidade de adesão do público leitor. Segundo o teórico americano,

O crítico recorre a estratégias associadas ao *inventio* retórico. Por exemplo, o crítico deve estabelecer sua *expertise* — revisando a literatura ou o estado de uma questão, fazendo finas distinções, demonstrando variedade ou profundidade de conhecimento sobre o filme, o diretor, o gênero e assim por diante. Esses

apelos centrados no *ethos* criam a *persona* do crítico — um caráter (Partidário, Juiz, Analista) e uma série de atributos (rigor, equidade, erudição).” (BORDWELL, 1991, p. 206, tradução nossa).<sup>2</sup>

Assim, o *know-how* que conquistará a adesão do leitor deve transparecer no modo como o crítico constrói os sentidos em seus textos, não apenas em termos formais, mas também através da seleção dos conteúdos que são postos em jogo.

Considerando que a análise de um filme deve passar pela abordagem das múltiplas questões que habitam o universo semiótico da linguagem cinematográfica, a imagem de si transmitida pelo texto de um crítico se relaciona com a forma como ele atribui autoridade (intelectual, quase sempre) àquilo que escreve — e a si mesmo. A ideia, discutida no capítulo em que David Bordwell (1991) aborda o caráter intrinsecamente retórico da crítica de cinema no âmbito do jornalismo, está também presente em Ruth Amossy (2005), quando a autora afirma que, “na verdade, o enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber” (AMOSSY, 2005, p. 16, grifo no original).

Ora, a demonstração de um saber constitui marca recorrente de sustentação argumentativa nos textos que compõem o *corpus* deste trabalho. É por meio da explicitação de conhecimento enciclopédico e cultural, e de referências ao campo erudito das artes, que Isabela Boscov, jornalista do portal *Vírgula* e colaboradora da revista *Veja*, costuma construir os fundamentos de sua retórica discursiva, para recorrer aos termos clássicos dos estudos aristotélicos que servem de base para abordagens contemporâneas da subjetividade na AD.

---

<sup>2</sup> No original: “the critic draws upon strategies associated with rhetorical *inventio*. For instance, the critic must establish her expertise — by reviewing the literature or the state of a question, by making fine distinctions, by displaying a range or depth of knowledge about the film, the director, the genre, and so on. These *ethos*-centered appeals create the critic’s *persona* — a role (Partisan, Judge, Analyst) and a set of attributes (rigor, fairness, erudition).” (BORDWELL, 1991, p. 206).

Vejamos como isso toma forma concreta enquanto apreciamos a opinião de Boscov sobre o filme *Super 8* (2011), exposta em seu artigo intitulado “O tempo que se foi”:

(1) *Super 8* não é apenas um filme ambientado nos anos 70 (precisamente em 1979, e portanto logo às vésperas do choque de autoconfiança promovido nos Estados Unidos por Ronald Reagan). Ele tem o *espírito* do cinema daquela década. Ainda que seu enredo sugira escapismo, é um filme que está sincera e empenhadamente à procura de um nexos. É memorialismo a serviço não da mera nostalgia, mas da arqueologia, por assim dizer: quer saber de onde nascem a imaginação, as amizades, o caráter, os homens — e os cineastas. Guardando-se as devidas proporções, *Super 8* está para J.J. Abrams como *8 1/2* estava para Fellini: é uma busca pela matriz interior da criação. Fellini, por certo, formou essa matriz em um período decisivo da história, da juventude na Itália do entreguerras à maturidade entre o hedonismo e a desilusão do pós-guerra. Abrams, nascido em 1966, filho de um prolífico produtor de TV, forjou a sua em condições menos momentosas, mas que têm muito a dizer aos dias de hoje — num período de transformação atordoante do cinema em que, de um lado, se dava a revelação de autores ousados, como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, que reconfiguraram a narrativa dramática; de outro, jovens como George Lucas e Steven Spielberg reinventavam o cinema de entretenimento com *Guerra nas Estrelas* e *Tubarão*. Ambas as correntes, em seu progresso, moldaram muito do cinema que se faz hoje — e a sensibilidade de diretores como o próprio J.J. Abrams (BOSCOV, 2011, p. 132)<sup>3</sup>.

A leitura de (1) mostra que a repetição do uso de certos elementos ajuda a compor um modo recorrente de expressão dos argumentos da jornalista da revista *Veja*. De início, é feita uma afirmação — “*Super 8* não é apenas um filme ambientado nos anos 70” — e, antes que se apresente qualquer argumento que sustente ou defenda essa ideia, um parêntese é encaixado no texto para dar mostra da capacidade do sujeito enunciativo de precisar as informações que manipula: se vai-se falar da década de 1970, que se especifique o que isso significa exatamente; a contextualização histórica, assim, fundamenta a relevância do tópico levantado. A jornalista elege o fato de que o filme é ambientado em dado momento histórico como algo digno de

---

<sup>3</sup> Os textos analisados neste trabalho podem ser lidos, na íntegra, no acervo digital mantido pela revista *Veja* em seu sítio eletrônico: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>.

discussão e aposta nisso no decorrer das proposições posteriores para convencer o leitor, numa demonstração de que “os enunciados adjacentes têm a função de servir de ancoradouro para garantir a assimilação” (SELLA, 2006, p. 171) do conteúdo que dá substância ao discurso.

Boscof faz uso dos dois pontos para introduzir um esclarecimento de suas hipóteses, e, assim, torná-las didaticamente plausíveis, quando diz que o filme “é memorialismo a serviço não da mera nostalgia, *mas* da arqueologia, *por assim dizer*: quer saber de onde nascem a imaginação, as amizades, o caráter, os homens — e os cineastas”. Aqui, a hipótese é apresentada por meio da refutação de uma ideia (“mera nostalgia”) que é contraposta a uma espécie de metáfora (“arqueologia”), introduzida pela conjunção *mas*. “Estamos diante, aqui, da encenação de uma estrutura de diálogo, no interior de um movimento único de refutação, que liga a negação e a retificação” (MAINGUENEAU, 1997, p. 165), o que parece confirmar que é o caso de se considerar um intuito argumentativo na opção por essa estrutura de oposição, já que, ainda segundo o autor, “o ‘mas’ de refutação recusa a legitimidade daquilo que um destinatário disse ou pensou, ou poderia ter dito ou pensado” (p. 166).

Na sequência da resenha, os dois pontos introduzem uma explicação daquela metáfora (o que se faz necessário devido justamente ao caráter hipotético da afirmação, indicado pelo uso da expressão *por assim dizer*). Explica-se (ou leva-se o leitor a imaginar) que a verdade do enunciado é legítima — simplesmente ele não o sabia. Parece ser essa a intenção de tantas ocorrências dos dois pontos (e também de parênteses e travessões) nesse tipo de estrutura na quase totalidade dos textos que compõem nosso *corpus*: os argumentos são apresentados como elementos de uma explicação, já que os dois pontos tradicionalmente desempenham a função de introdutores de exposições didáticas ou esclarecimentos.

O efeito obtido é crucial para as intenções persuasivas da resenha crítica: uma tese especulativa, baseada em uma opinião pessoal, é apresentada no mesmo

lugar em que, nos textos de caráter didático, são postos os elementos que evidenciam a validade de uma tese ou afirmação, fundada na verdade do conhecimento (enciclopédico, estatístico, científico) que os dois pontos introduzem a fim de validar a proposição (MONTE JR., 2014, p. 71).

Assim, Boscov atribui o valor das verdades gerais a casos individuais, a considerações de viés pessoal.

Em (1) acima, a ideia de que “Abrams forjou a sua [matriz interior da criação] em condições menos momentosas, mas que têm muito a dizer aos dias de hoje” é seguida de um travessão que intercala uma exposição de conhecimento da História. Há ainda outra ocorrência de dois pontos: “Guardando-se as devidas proporções, *Super 8* está para J.J. Abrams como *8 1/2* estava para Fellini: é uma busca pela matriz interior da criação”, em que os dois pontos introduzem uma hipótese de avaliação da qualidade do filme de J.J. Abrams que está baseada na menção a outro diretor (o italiano Federico Fellini), sugerindo-se, com isso, a possibilidade de um paralelo interpretativo. Os enunciados seguintes trabalham a favor da sustentação da hipótese, marcando a presença de “um enunciador cujos conhecimentos são abundantes e diversificados, capaz de tecer as redes de correspondências entre as múltiplas regiões do saber” (MAINGUENEAU, 2008, p. 87).

O estabelecimento da *expertise* referido por Bordwell (1991) parece estar, assim, pautando a expressão das ideias do enunciador em (1). Boscov lança mão do didatismo, de um discurso algo professoral para conferir a seu texto o tom ideal para a legitimação de sua opinião: a escrita de um entendido do assunto que se dispõe a partilhar com seu coenunciador a especificidade do conhecimento teórico e técnico da arte cinematográfica. Esse “*ethos* do professor”, ao ser incorporado pelo leitor da resenha, validará as incursões de caráter opinativo a que o enunciador se permite ao apostar na credibilidade que o fiador de seu discurso lhe atribui.

Vejamos outro momento em que é possível reconhecer que a imagem discursiva do especialista em cinema é posta em destaque pelo fiador, no texto de Boscov sobre o filme *O Artista* (*The Artist*, 2011):

(2) Feito como uma celebração do prazer simples que é o cinema — e da simplicidade de recursos com que o cinema pode proporcionar tal prazer —, o filme brinca de imitar os filmes mudos no desempenho largo dos atores e nas cartelas de diálogos. *Mas* o vocabulário e a gramática de que ele se vale são um tantinho mais tardios, e mais palatáveis para a plateia contemporânea: vêm das comédias e melodramas falados que Ernst Lubitsch, Fritz Lang e Billy Wilder dirigiram nas décadas de 30 e 40, e que permanecem modelos de economia, eficácia e puro júbilo cinematográfico [...]. Quando um cineasta abdica da cor (como Woody Allen em *Manhattan* e *Celebridades*, os irmãos Coen em *O Homem que Não Estava Lá* e Mel Brooks em *O Jovem Frankenstein*) ou do som (de novo Brooks, em *A Última Loucura*), a intenção primeira é evocar ou justapor (BOSCOV, 2012, p. 122-123, grifo nosso).

O *mas* argumentativo assume, aqui, a função de reencaminhar a argumentação: estabelece-se o confronto entre o argumento introduzido pela conjunção, “o vocabulário e a gramática de que ele se vale são um tantinho mais tardios”, e a ideia presente na proposição anterior. Com isso, o texto estabelece como que um esclarecimento acerca das idiosincrasias do filme analisado — que escapam ao conhecimento limitado que o leitor, presumidamente um representante do *pathos* do senso comum, possui do universo cinematográfico. O enunciador, assim, tira vantagem do aval que o conhecimento do fiador dá ao que ele fala. E o emprego de palavras como “vocabulário” e “gramática”, deslocados em relação a seus sentidos usuais, reforça o tom instrutivo que conduz a argumentação à frente. Tudo isso é arrematado pela listagem de nomes de filmes e cineastas que exemplificam a exposição técnica e didática que sustenta as apreciações sobre o filme.

Consideremos, agora, o artigo “Por dentro e por fora”, sobre o filme *O Impossível* (*The Impossible*, 2012), em que dois conectivos têm suas eficácias argumentativas ancoradas uma na outra:

(3) *O Impossível* consegue ser tão magistral na recriação física do tsunami de 2004 quanto no desenho do turbilhão interior que se forma nos personagens apanhados pela tragédia. [...] *O Impossível, assim*, parte de uma matéria que quase sempre cabe aos telefilmes encampar — o caso verídico da família apanhada por um desastre de proporções apocalípticas. O que o diretor catalão Juan Antonio Bayona faz dela, *porém*, não poderia ficar mais distante do desapuro de uma “tragédia da semana”: é cinema de primeira magnitude, estruturado sobre sua sobriedade no trato com os sentimentos e a intensidade de sua linguagem visual (BOSCOV, 2012, p. 186, grifos nossos).

Como explica Maingueneau (1997), o conectivo *assim* é usado para explicitar o sentido daquilo que o precede. Em (3), o *assim* torna esse sentido o resultado lógico da exposição feita anteriormente sobre o enredo do filme e prepara o terreno para que a argumentação mude de direção, o que é feito por meio do conectivo *porém*, que, por sua vez, parece assinalar a antecipação de um contra-argumento, que é imediatamente refutado: ao ler que o filme trata de um assunto melodramático, que é geralmente dramatizado pela televisão, o coenunciador poderia chegar à conclusão de que esse é o caso de *O Impossível*; no entanto, Boscov contrapõe a isso o argumento de que o filme do diretor Juan Antonio Bayona surpreende pelo tratamento “de primeira magnitude” que dá ao tema. O conectivo *porém* apresenta-se como o epicentro da organização argumentativa.

O tom instrutivo dos textos de Isabela Boscov toma forma concreta, de modo algo explícito, quando se consideram alguns exemplos de um diálogo que parece se estabelecer entre o *ethos* do detentor de um saber e o público que este pretende “formar”. Consideremos essa hipótese na leitura de um excerto de “Para a posteridade”, resenha do filme *Lincoln* (2012):

(4) Com a guerra se aproximando do fim, no início de 1865, o presidente rezava para que a paz viesse e para que ela não chegasse cedo demais: o castigo que o norte vinha impondo aos sulistas nos campos de batalha era a moeda forte que ele tinha para forçar a aprovação da 13ª Emenda à Constituição e evitar, assim, que a Proclamação da Emancipação, um instrumento legal muito frágil,

fosse sumariamente revogada no momento em que os estados confederados se reintegrassem à União (ele explica os meandros do problema em um dos mais densos raciocínios já expostos em um filme). *Trocando em miúdos*: uma guerra desesperada, com centenas de milhares de baixas, teria sido travada por nada, já que os escravos voltariam à servitude. (BOSCOV, 2013, p. 105-106, grifo nosso).

Os elementos destacados acentuam a recorrência das marcas professorais do discurso de Boscov: duas ocorrências de dois pontos introduzindo detalhamentos esclarecedores de proposições; e alguns apostos acrescentam informação aos enunciados, entre eles o sintagma *um instrumento legal muito frágil*, que dá o sentido pretendido da menção à Proclamação da Emancipação. Mas a citação acima é justificada mesmo pela presença da expressão *trocando em miúdos*, que, seguida de dois pontos, serve de evidência para as intenções didáticas do sujeito enunciador, que menciona a existência de “um dos mais densos raciocínios já expostos em um filme” e, no entanto, julga conveniente simplificar esse raciocínio para que seu leitor não seja vítima, por assim dizer, de sua complexidade. Mais à frente, no mesmo texto, o uso dos verbos *explicar* e *lembrar* dá novo destaque à fala professoral de um enunciador engajado na formação de seu leitor:

(5) Se há uma maneira de *explicar* quanto a 13ª Emenda foi revolucionária, é *lembrando* que só um século depois, na década de 1960, com o movimento pelos direitos civis e pelo fim da segregação racial, o processo que ela iniciou começaria a se completar (BOSCOV, 2013, p. 106, grifos nossos).

A presença dos verbos supracitados realça os contornos já mencionados do caráter do fiador discursivo. A respeito dos efeitos de sentido construídos com base nesse tipo de escolha lexical, Maingueneau (2008) comenta que

seria errado pensar que, em um discurso, as palavras não são empregadas a não ser em razão de suas virtualidades de sentido em língua. Porque, além de seu estrito valor semântico, as unidades lexicais tendem a adquirir o estatuto de signos de pertencimento. Entre vários termos *a priori* equivalentes, os

enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo. (MAINGUENEAU, 2008, p. 81)

Agora, de volta ao texto de Boscov sobre o filme *Super 8*, podemos verificar uma ocorrência ainda mais reveladora da vertente professoral de seu discurso trabalhando a serviço da persuasão do leitor pela legitimação lateral do que lhe é dito:

(6) Abrams, como se vê pelos efeitos especiais de *Missão: Impossível — III*, *Star Trek* e *Super 8*, é um usuário entusiasmado da tecnologia. Mas aqui, [...] não economiza uma única oportunidade de pôr seus personagens para andar por aí [...]. Nem uma paradinha sequer para jogar um game ou digitar um torpedo no celular. Que, abençoadamente, nem mesmo existiam. *Explica-se* esse juízo tão positivo sobre o passado: o que Abrams quer evocar aqui são as virtudes da insegurança juvenil que não tem rede social atrás da qual se esconder (BOSCOV, 2011, p. 133, grifo nosso).

Novamente, o verbo *explicar* e os dois pontos denotam a tendência de Boscov a recorrer à legitimidade que eventualmente é atribuída ao discurso professoral para introduzir um argumento — em (6) acima, trata-se da apresentação de uma interpretação dela a respeito dos sentidos subjacentes ao enredo do filme. Chamamos a atenção, também, para a partícula *-se* (em *explica-se*), que carrega sentidos importantes, na linha da argumentação, já que parece colaborar para a construção da objetividade com que o enunciador faz suas intervenções. Não há um “eu” explícito a quem se possa atribuir a referida explicação (algo que seria possível caso a forma verbal escolhida tivesse sido [*Eu*] *explico*). Sobre o efeito de objetividade e suas implicações para a recepção do discurso de um enunciador por seu destinatário, José Luiz Fiorin (2015) esclarece:

A objetividade é um efeito de sentido construído pela linguagem. Para isso, o que escreve se vale de diferentes procedimentos. Um deles é não projetar o *eu*, que relata, no interior do texto. Dessa forma, parece que os fatos se narram a si mesmos. É completamente diverso dizer *O Congresso atua em causa própria* e *Eu penso que o Congresso atua em causa própria*. No primeiro caso, tem-se a

impressão de que o fato é contado da maneira que é. No segundo, o efeito que se constrói é de mera opinião (FIORIN, 2015, p. 83).

Voltaremos a observar, no item a seguir, a recorrência bastante expressiva do uso da partícula *-se* nos textos de nosso *corpus*.

### 3. AS TRAMAS DO DISCURSO E A CONSTITUIÇÃO DO *ETHOS*

O artigo de Isabela Boscov sobre o filme *O Hobbit — Uma Jornada Inesperada* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012) servirá de exemplo para a discussão de alguns outros elementos marcantes de seu estilo e da maneira pela qual a jornalista da revista *Veja* opera a legitimação de seu discurso crítico e, por conseguinte, a constituição do *ethos* pertinente aos propósitos de seu discurso.

Já no título da resenha, “Foram-se os anéis”, há indícios da direção argumentativa do texto. Boscov faz alusão à máxima popular “vão-se os anéis, ficam os dedos” e isola a primeira oração, aquela que apresenta a perda, o prejuízo. Então, altera-se o tempo do verbo *ir* para o pretérito perfeito, resultando na forma *foram-se*. Ficam implícitos, assim, alguns pontos: primeiro, o teor desfavorável da crítica que a jornalista pretende delinear, o que se evidencia na forma como ela desenvolve essa ideia inicial na cabeça do artigo:

(7) À satisfação de ver *O Hobbit*, o primeiro livro de Tolkien, chegar às telas, mistura-se o desapontamento com o resultado obtido (BOSCOV, 2012, p. 183).

Também fica estabelecido o mote eleito pela jornalista para embasar a sua avaliação: “foram-se os anéis”, portanto o filme *O Hobbit* padece da falta de algum elemento que estava presente nos filmes da trilogia *O Senhor dos Anéis*, que, também

implicitamente, é aludida neste título<sup>4</sup>. Trata-se, portanto, de uma comparação entre os filmes, que passa a pautar a argumentação. Em dado momento, e no decorrer de toda a resenha, isso fica perceptível de modo mais claro:

(8) *O Hobbit*, ao contrário de *O Senhor dos Anéis*, é um livro escrito para crianças, repleto de humor jovial nos seus modestos dezenove capítulos. [...] O que significa que o teor dramático do enredo é muito reduzido: o que se tem aqui não é uma saga e uma luta primordial entre o bem e o mal, mas algumas peripécias envolvendo um baú de ouro ao final da viagem (BOSCOV, 2012, p. 184).

É interessante notar como as linhas gerais das opiniões contidas nos dois exemplos acima estavam, de alguma forma, já presentes no título. Boscov, assim, deixa clara a sua preferência por uma expressão franca de seus julgamentos. O sintagma nominal *o desapontamento com o resultado obtido* não deixa espaço para dúvidas quanto à sua opinião sobre o filme, confirmando as informações implícitas no título. E o fato de que a jornalista expõe essa conclusão já de início aponta para a assertividade que lhe é característica. O fiador do discurso deixa transparecer o tom categórico com o qual gosta de se dirigir a seu coenunciador, deixando a sua posição clara antes mesmo de apresentar argumentos a favor dela. Não se trata, parece-nos, de uma opção ingênua, mas de um movimento argumentativo de caráter, inclusive, identitário. Recorremos a Sírio Possenti (2002) para esclarecer nossa hipótese de leitura. Segundo o autor, “as estruturas discursivo-ideológicas se realizam no texto de certa forma, e a presença ou ausência de um traço não é uma questão de acaso. É, ao contrário, a expressão de um sistema ideológico e de um discurso específico de autoridade” (POSSENTI, 2002, p. 20).

O exemplo da resenha sobre o filme de Peter Jackson foi apresentado a fim de demonstrar como isso é operado, mas a presença desse tom é observável na quase

---

<sup>4</sup> Atenção para a ocorrência da partícula *-se* em duas formas verbais reflexivas, *foram-se* e *mistura-se*, que destituem a enunciação do caráter discutível envolvido na exposição de uma opinião pessoal, indesejável para a fatura final da argumentação.

totalidade das resenhas analisadas durante a pesquisa. Concentremo-nos, entretanto, na consideração do mesmo artigo. O texto da resenha propriamente dito começa assim:

(9) Quando encerrou os exaustivos oito anos de trabalho dedicados a *O Senhor dos Anéis*, o diretor neozelandês Peter Jackson já alimentava a ideia de adaptar *O Hobbit*. Faz todo o sentido: não só ele é uma espécie de prólogo para os acontecimentos tenebrosos que o autor J.R.R. Tolkien imaginou para a mítica Terra Média na trilogia, como a imensa estrutura logística que Jackson fizera brotar do nada na sua cidade de Wellington já estaria ali à disposição para a empreitada. (Isso sem falar nos quase 3 bilhões de dólares que *O Senhor dos Anéis* somou na bilheteria, cifra estimulante para que se prosseguisse na aventura.) (BOSCOV, 2012, p. 183).

A oração subordinada que inicia o texto, introduzida por *quando*, estabelece uma modalização por topicalização: contextualiza o coenunciador e passa a comandar os raciocínios posteriores. Por meio desse recurso, a autora direciona a leitura de seu texto, indicando quais tópicos serão abordados a partir da introdução de um tema. O enunciador, assim, enreda a atenção do leitor na direção daquilo que o texto pretende abordar na sequência: para legitimar sua opinião de que “faz todo o sentido” Peter Jackson alimentar “a ideia de adaptar *O Hobbit*”, Boscov introduz, por meio de dois pontos, três argumentos. Os dois primeiros estão articulados pelos conectivos argumentativos *não só... como*, deixando marcada a intenção de enfatizar a relevância dos argumentos escolhidos, especialmente o segundo. A seguir, a jornalista intercala o parêntese que complementa seu raciocínio com um argumento que, sozinho, já justificaria sua opinião inicial. No entanto, ela o inicia com a expressão de articulação discursiva *isso sem falar*, por meio da qual o sujeito-enunciador diz textualmente algo, dizendo que não o diz, e entre parênteses, o que atribuiria um caráter secundário a um argumento que, na verdade, arremata sua linha de raciocínio argumentativa e, com isso, reafirma a validade de seu ponto de vista, o de que a ideia de Peter Jackson (e a sua própria, aliás) “faz todo o sentido”.

Além disso, (9) acima dá amostras das manifestações de conhecimento que permeiam as resenhas de Boscov: “é uma espécie de prólogo para os acontecimentos tenebrosos que o autor J.R.R. Tolkien imaginou”, em que o fiador fornece uma informação (no interior de um argumento) que associa ao *ethos* do discurso a imagem do jornalista bem informado. Já o aposto “cifra estimulante para que se prosseguisse na aventura complementa o sentido de quase 3 bilhões de dólares que O Senhor dos Anéis somou na bilheteria”, além de conter uma opinião pessoal (“estimulante”).

O emprego dos adjetivos também serve de indício para a apreensão do *ethos* desse sujeito: os acontecimentos que J.R.R. Tolkien imaginou são “tenebrosos”. Trata-se de um modo de expressão que revela um ponto de vista pessoal de forma aberta, sem filtros em relação a possíveis exageros.

Na continuidade do texto, Boscov muda os rumos da argumentação e retoma as ideias que haviam sido anunciadas desde o título, “Foram-se os anéis”:

(10) Entre a teoria e a prática, porém, obstáculos enormes às vezes se interpõem. Neste caso, eles tomaram várias formas: uma encarniçada batalha judicial entre Jackson e o estúdio produtor New Line (já resolvida); a falência da MGM, que detém os direitos de distribuição de ambas as obras (desde então, ela se reergueu com força notável); e a desistência do mexicano Guillermo del Toro, de *Hellboy* e *O Labirinto do Fauno*, que Jackson inspiradamente escolhera para dirigir *O Hobbit* (BOSCOV, 2012, p. 183).

Apesar de o trecho acima se tratar de uma exposição de informações algo anedóticas sobre o contexto de produção do filme, é possível perceber nele alguns traços marcantes do *ethos* do enunciador do texto: o conectivo argumentativo *porém* — aqui, um correspondente da função argumentativa da conjunção *mas*, amplamente discutida em Oswald Ducrot (1987) — introduz um argumento que se contrapõe às conclusões implícitas nas proposições anteriores e, assim, redireciona a argumentação: à ideia de que a adaptação cinematográfica do livro de Tolkien “faz

todo o sentido” (a teoria) opõem-se os problemas (práticos) que incorreram no “desapontamento dos resultados obtidos”.

Para Maingueneau (1997), esse tipo de estratégia posta em ação por conectivos argumentativos se relaciona com uma representação de si mesmo que o locutor ativa no intérprete de seu discurso, numa tentativa de “controlar, mais ou menos confusamente, o tratamento interpretativo dos signos que ele produz” (p. 70).

No excerto abaixo, retirado de “Um verdadeiro mito”, resenha do filme *A Rede Social* (*The Social Network*, 2010), tem-se outro uso direcionador de um conectivo:

(11) Em outra belíssima história da mitologia grega, o poeta Orfeu consegue que os deuses do mundo dos mortos o deixem levar de volta à vida sua mulher, Eurídice. Mas eles impõem uma condição: Orfeu deve andar à frente de Eurídice e em hipótese nenhuma olhar para trás. No limiar do mundo dos vivos, o ansioso Orfeu faz exatamente isto: olha para trás de relance, para certificar-se de que a mulher o está seguindo — e manda-a de volta ao inferno para sempre. Na iminência de resgatar o que lhe é mais precioso, *assim*, o homem condena-se a privar-se desse objeto para a eternidade [...]. Os gregos, *como se vê*, tinham uma percepção tão fina quanto impiedosa dos paradoxos da condição humana — em particular dos que envolvem dons ou ambições capazes de equiparar o poder dos homens ao dos deuses. E é com esse mesmo tipo de percepção que o roteirista Aaron Sorkin e o cineasta David Fincher contam, no extraordinário *A Rede Social*, a história de um personagem da mitologia contemporânea: Mark Zuckerberg, o gênio precoce que, aos 19 anos, criou a pedra de toque da era do relacionamento virtual — o Facebook (BOSCOV, 2010, p. 215, grifos nossos).

De início, é feita uma exposição narrativa de um episódio da ficção mitológica corrente entre os gregos antigos — o que determina um afastamento do contrato genérico da resenha crítica e estabelece uma cenografia específica que serve para embasar a argumentação por meio do jogo com elementos do universo cultural. Em seguida, o conectivo *assim* articula a explicitação do sentido do mito de Orfeu e Eurídice, uma espécie de “moral da história” que o sujeito enunciador descortina para o leitor. Depois, a expressão *como se vê* executa o mesmo movimento, o de introduzir um argumento disfarçado de exposição teórica. Parece ser possível, inclusive,

imaginar a substituição de *como se vê* por *como acabei de explicar* (e de provar, portanto).

Trata-se de didatismo a serviço da persuasão e de uma demonstração linguística concreta da determinação recíproca entre enunciador e enunciatário para a constituição das bases do discurso: é por ter seu interlocutor sempre em mente que o enunciador está apto a legitimar suas intervenções.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, podemos afirmar que o *ethos* que emana dos textos de Isabela Boscov é o de uma analista culta, informada, capaz de estabelecer as relações, correspondências e finas distinções referidas por Bordwell (1991). Isso, para além de contribuir para a imagem discursiva do profissional ético e competente que se delinea em suas resenhas, serve à jornalista como ferramenta de realce da confiabilidade que ela deseja transmitir, e da qual depende a adesão dos leitores às faturas finais de suas críticas.

Reafirmamos, finalmente, a pertinência da proposta de Maingueneau (2011) quanto à noção de fiador discursivo. As relações dialógicas que perpassam as resenhas críticas de Isabela Boscov parecem demonstrar a existência inequívoca daquilo que o estudioso francês considera a instância subjetiva primordial para a investigação do *ethos*. A interação de um enunciador com as vozes com as quais seus enunciados se relacionam é assistida por uma entidade discursiva que, sendo produto desses enunciados, existe para legitimá-los.

#### REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Massachusetts: Harvard University Press, 1991.

BOSCOV, Isabela. Um verdadeiro mito. *Veja*, 1 dez. 2010, p. 214-219.

\_\_\_\_\_. O tempo que se foi. *Veja*, 10 ago. 2011, p. 130-133.

\_\_\_\_\_. Um prazer simples. *Veja*, 8 fev. 2012, p. 122-123.

\_\_\_\_\_. Foram-se os anéis. *Veja*, 19 dez. 2012, p. 182-185.

\_\_\_\_\_. Por dentro e por fora. *Veja*, 19 dez. 2012, p. 186-187.

\_\_\_\_\_. Para a posteridade. *Veja*, 23 jan. 2013, p. 102-106.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. A propósito do *ethos*. In MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MONTE JR., José Orlando Cardoso. *Ethos e discurso crítico*. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 64-76, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-02/Jos%C3%A9DoMonteJr.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

SELLA, Aparecida Feola. Relações textuais geradas pelo operador argumentativo *mas* em textos de teor opinativo. *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, Maringá, v. 28, n. 2, p. 167-172, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/148>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Submetido em: 18/01/2016

Aceito em: 01/03/2016

## REFLEXÕES SOBRE AS PRÁTICAS LINGUÍSTICAS PRESENTES NO MODELO DE PESQUISA COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO

### *REFLECTIONS ON THE LINGUISTIC PRACTICES BEHIND THE MODEL OF RESEARCH AS AN EDUCATIONAL PRINCIPLE*

Kayron Campos Beviláqua<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, abordamos o modelo de pesquisa como princípio educativo utilizado na EJA da Prefeitura Municipal de Florianópolis à luz de teorias linguísticas que concebem a leitura e a produção escrita como atividades sociointeracionistas. Demonstramos, primeiramente, que, na EJA-PMF, ocorre a leitura e produção de muitos textos, porém, eles refletem uma prática pouco dialógica. Em seguida, defendemos que isso ocorre, pois: (i) o aluno não é agente de um processo discursivo, isto é, não há interlocução, por exemplo, na leitura presente no processo de pesquisa; e (ii) a produção escrita, gerada como produto da pesquisa, não ganha sentido dentro de uma situação discursiva. Por fim, jogamos luz sobre a relação entre as bases epistemológicas adotadas e as metodologias empregadas.

Palavras-chave: EJA-PMF; Leitura e produção de textos; Práticas Linguísticas.

**ABSTRACT:** In this paper, we study research as an educational principle used in EJA in Florianópolis by means of linguistic theories that see reading and written production as sociointeractionist activities. Firstly, we show that in the EJA-PMF there are many reading and writing activities, but they do not reflect a dialogical practice. We then argue that this happens because: (i) the student is not an agent of a discourse process, i.e., there is no dialogue, for example, in the reading process; and (ii) the written production, generated as a product of a research, does not make sense within a discursive situation. Finally, we shed light on the relationship between the epistemological bases adopted and the methodologies used.

Keywords: EJA-PMF; Reading and writing; Linguistic Practices.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras, UFPR.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto do meu período de atuação como estagiário do curso de Língua Portuguesa e Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) na Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Prefeitura Municipal de Florianópolis (PMF), referente à disciplina Estágio de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura I — MEN7001, estágio este realizado no segundo semestre de 2015. Durante este período, várias reflexões foram feitas, dada a proposta de ensino adotada pela EJA-PMF, que busca romper com o modelo tradicional de ensino, fundamentando-se na prática de pesquisa como princípio educativo. Dessa forma, este artigo apresenta uma análise de aspectos que considero relevantes à discussão do modelo de pesquisa como princípio educativo e das práticas linguísticas voltadas à leitura e produção escrita empregadas nesse modelo<sup>2</sup>.

Na EJA-PMF, de acordo com o Caderno do Professor (FLORIANÓPOLIS, 2008a, p. 11), utiliza-se “a pesquisa como princípio educativo e como o eixo principal das atividades, por ela proporcionar o desenvolvimento cotidiano da grande maioria, senão a totalidade, dos objetivos, princípios e saberes citados”. A pesquisa é, então, realizada com o objetivo expresso de obter um conhecimento novo e estruturado sobre um tema preciso. Na EJA-PMF, contudo, a pesquisa, muito comumente, é realizada como levantamento bibliográfico. São trabalhos que, na verdade, muito pouco têm de pesquisa, e esta é utilizada apenas com o propósito de levantar dados e conhecimentos relativamente estáveis sobre algum tema para exposição no próprio universo escolar.

---

<sup>2</sup> É importante deixar claro, sobretudo, que todas as análises aqui apresentadas partem das observações realizadas em apenas um polo de ensino, um recorte, portanto; e naturalmente, não se estendem à rede de ensino da EJA-PMF como um todo.

Nesse processo, ocorre a leitura e a produção de muitos textos, que, assim como a pesquisa, refletem uma prática pouco dialógica. Há apenas a leitura-cópia e a produção-cópia de textos. O objetivo deste artigo é, portanto, analisar esse quadro à luz de teorias linguísticas que concebem a leitura e a produção escrita como processos linguísticos — e, portanto, através dos quais e nos quais se dá a atividade humana — de interação entre sujeitos sócio-histórica e ideologicamente constituídos.

Defenderemos, assim, que a prática de pesquisa na EJA-PMF não produz, de fato, pesquisa, conhecimento novo, apenas levantamento de informações já dadas, pois: (i) o aluno não é agente de um processo discursivo, isto é, não há interlocução, por exemplo, na leitura presente no processo de pesquisa; e (ii) a produção escrita, gerada como produto da pesquisa, não ganha sentido dentro de uma situação discursiva. Nosso intuito mais amplo é jogar luzes sobre a relação entre as bases epistemológicas adotadas e as metodologias empregadas, ou seja, mostrar como não adianta alterar os fundamentos do ensino se as velhas práticas metodológicas continuam as mesmas.

## 2. AMBIENTANDO O LEITOR

A educação de adultos em Florianópolis foi oficialmente oferecida pela prefeitura em 1970 com foco na alfabetização, e destinava-se a favorecer pessoas que perderam o tempo regulamentar de estudos (BITTENCOURT, 2012). Já em 1989, o Estatuto do Magistério Municipal criou a EJA como uma área de atuação efetiva para atender às duas fases do ensino fundamental e, em 1993, a EJA ganhou *status* de modalidade de ensino, quando passou a significar um projeto de educação básica com uma proposta curricular própria (BITTENCOURT, 2012). Hoje, a EJA-PMF é responsável pela formação de nível Fundamental I e II, que, nessa modalidade, corresponde a dois segmentos. O primeiro segmento corresponde à alfabetização e

assume a leitura como princípio educativo. Quanto ao segundo segmento, a modalidade se desenvolve tendo a pesquisa como princípio educativo.

Nesse sentido, o currículo da EJA-PMF é fundamentado na premissa de que “a especificidade da modalidade de EJA reside nos sujeitos ao qual ela se destina e, portanto, o debate sobre o que será ensinado e como será ensinado deverá ser fruto do reconhecimento dos sujeitos da aprendizagem.” (FLORIANÓPOLIS, 2008b, p. 2). Frente a essa visão, a pesquisa como princípio educativo é lançada como possibilidade de articular a experiência de escolarização a partir dos próprios interesses dos estudantes, por meio de perguntas que nascem de suas próprias vivências, lançando mão dos objetos de conhecimento que estão presentes historicamente na escola.

Esse modelo é explicitado nos documentos que norteiam o funcionamento da EJA-PMF, como o Caderno do Professor (FLORIANÓPOLIS, 2008a), que, entre outras coisas, apresenta o embasamento teórico que justifica a proposta diferenciada. O documento estabelece que as aulas expositivas sejam substituídas por aulas em que os alunos, a partir da sua realidade, formarão problemáticas e realizarão pesquisas que devem ser apresentadas aos colegas e professores. Há também a Proposta Político Pedagógica para EJA-Florianópolis (FLORIANÓPOLIS, 2008b), que ratifica a proposta já presente no Caderno do Professor e estabelece como objetivo diminuir a distância entre os interessados em voltar a estudar e as unidades de ensino; destaca a importância da implementação de círculos de leitura e de escrita nas unidades; e ratifica a importância e a condição diferenciada da EJA como justificativa para a pesquisa como princípio educativo com fins na ampliação de conhecimentos do aluno e na sua elevação profissional.

Outro documento norteador da EJA-PMF é o Regimento Interno da EJA (FLORIANÓPOLIS, 2014), que define o que se entende por EJA; seu público-alvo; a delimitação de professores alfabetizadores para o primeiro ciclo e de professores formados em licenciatura para o segundo; as reuniões de planejamento; a instituição

da avaliação reflexiva, com revisão dos procedimentos adotados com vistas em atividades subsequentes. Além disso, ele estabelece que os núcleos EJA deverão ter seu próprio projeto político-pedagógico e estabelecer os critérios para certificação dos alunos.

Como vimos, a estrutura pedagógica da EJA-PMF é dividida em dois segmentos e, durante o período de estágio, acompanhamos apenas o segundo segmento, visto que o campo de atuação dos licenciados em Letras se dá, por regulamentação, a partir do Ensino Fundamental II. Nossa ação se deu no Núcleo Centro I, Polo Coqueiros, com sede na Escola Básica Almirante Carvalhal. Há, nesse polo, duas turmas do primeiro segmento e duas do segundo. As turmas do segundo segmento são divididas por um critério de idade. Uma turma é composta apenas por adultos saídos do primeiro segmento, enquanto a outra turma é majoritariamente composta por adolescentes ou jovens adultos que se encontravam atrasados no Ensino Regular em relação às séries esperadas para sua idade, turma na qual se deu nossa ação.

A turma é composta por 25 alunos, mas, em média, apenas oito frequentam as aulas regularmente. É uma turma agitada, mas bastante receptiva. Durante as atividades e demais momentos de leitura e escrita, percebemos que a maioria dos alunos não tem dificuldade em usar o código escrito, mas muita em interpretar ou escrever textos autorais mais longos. Também se evidenciou a dificuldade deles em seguir o roteiro de pesquisa elaborado pela própria direção da EJA. Como mostraremos adiante, esse é um ponto-chave para entendermos a relação entre a capacidade de leitura na qual o aluno apenas decodifica ou copia os textos e a capacidade de realizar pesquisas efetivas.

### 3. A PESQUISA COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO

A EJA-PMF orienta-se pela pesquisa como princípio educativo. Assume-se, portanto, o caráter da pesquisa como meio de desenvolvimento de potencialidades necessárias à realização humana. A aposta nesse princípio educativo se deve, em muito, ao modo como agimos na sociedade atual com o grande fluxo de informação presente. Ações como questionar, resolver problemas e pesquisar fazem parte do nosso cotidiano. De certa maneira, somos pesquisadores natos, uma vez que muito do nosso aprendizado vem da investigação e da experimentação que fazemos no dia a dia.

Segundo Gil (2009, p. 17), a pesquisa consiste num “procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos”. Nesse sentido, quando surge a necessidade, como quando nos deparamos com uma pergunta ou um problema, saímos em busca de uma resposta/uma solução, e, nessa busca, usamos metodologias que nos permitirão obter o que queremos. Bagno (2012, p. 18) afirma que “é mesmo difícil imaginar qualquer ação humana que não seja precedida por algum tipo de investigação”. Ações como comprar um objeto e selecionar a melhor relação custo/benefício é um processo de pesquisa. Diante da necessidade e dependendo do tipo de questão colocada e da sua relevância para a nossa vida, montamos um plano de ação para melhor abordarmos a questão e obtermos a resposta ou solução mais adequada ao problema proposto.

No ambiente escolar, por sua vez, a pesquisa assume um *status* científico. A investigação é feita com o objetivo expresso de obter conhecimento específico e estruturado sobre um tema preciso. Na EJA-PMF, a pesquisa é o eixo condutor do processo de ensino-aprendizagem. O trabalho de pesquisa não é mais um mero coadjuvante. O aluno (ou um grupo de até quatro alunos), ao ingressar na EJA, deve, já nos primeiros dias, delimitar sua pesquisa, que se origina de perguntas

(problemáticas) de seu interesse e necessidade. À vista disso, pede-se a cada aluno, ou a grupos já pré-formados, que pense em uma pergunta que seja próxima à sua realidade, de seu interesse e para a qual ele necessite dar resposta. Os alunos interessados podem pesquisar em livros, geralmente didáticos, ou revistas. Os professores pouco intervêm nesse processo inicial e não é feito um levantamento de questionamentos e problemáticas que poderiam levar o aluno a ter curiosidade sobre certos temas e entender por que se faz uma pesquisa. Diante disso, os alunos, muito comumente, propõem perguntas para as quais eles já sabem ter resposta, mas desconhecem alguns temas levantados, como por exemplo: ‘Quais os dez animais com maior risco de extinção?’; ‘Quais os benefícios das ervas medicinais?’; e ‘Qual a história da Capoeira?’.

Essas perguntas pouco instigam uma investigação mais profunda. E, ademais, em poucos minutos acessando a *web*, o aluno pode encontrar as devidas respostas, pois são questões que apresentam soluções já bastante cristalizadas e aceitas historicamente, sem grandes reflexões. As temáticas até proporcionam uma investigação aprofundada, mas as perguntas propostas não levam a esse caminho. Entretanto, qualquer pesquisa a ser realizada deve buscar o novo e se constituir como um “[...] conjunto de investigações, operações e trabalhos intelectuais ou práticos que tenham como objetivo a descoberta de novos conhecimentos, a invenção de novas técnicas e a exploração ou criação de novas realidades” (KOURGANOFF, 1990, apud MATTAR, 2008, p. 107).

Nota-se que, na citação acima, há uma clara associação entre a pesquisa e o novo: com a pesquisa, pretende-se alcançar novos conhecimentos, novas técnicas e novas realidades. Dessa forma, não pesquisamos sobre aquilo para o qual já se tem resposta ou solução. Espera-se que toda pesquisa traga algo de novo ou que busque o novo. Mesmo pesquisas que confirmam resultados anteriores trazem algo de novo.

Se analisarmos, por exemplo, a problemática adotada por uma dupla de alunos: 'Quais os dez animais com maior risco de extinção?', vemos que se trata de uma pergunta com respostas diretas, no caso uma lista de animais. Não há uma reflexão ou um intuito de investigar, por exemplo, quais são os critérios utilizados para definir se um animal está em risco de extinção. Não há também uma reflexão sobre as causas da possível extinção, ou mesmo, o que levaria a uma pesquisa mais detalhada, uma investigação sobre as medidas governamentais aplicadas para se evitar a extinção de certos animais e, se estão funcionando ou não, como elas podem ser implementadas ou melhoradas.

O resultado gerado é uma pesquisa limitada a apenas levantamento bibliográfico. Não que a pesquisa bibliográfica não faça parte da pesquisa, mas esta não deve se limitar a isso. A pesquisa inovadora, diferenciada do que foi até então descrito, requer, naturalmente, um levantamento prévio de fontes de qualidade, para que, em seguida, desenvolvam-se estudos e respostas que cubram lacunas, trazendo uma real contribuição. No entanto, não é o que acontece, pois não há um lugar desconhecido a se chegar, principalmente porque o próprio objeto de pesquisa já é limitado. O lugar onde se pretende chegar já está determinado e, muitas vezes, o próprio caminho a se seguir. Nesse processo, em suma, a atitude comum dos alunos mais habituados com a pesquisa desenvolvida ali é de, uma vez decidida a problemática, passar diretamente para a coleta de dados e logo depois elaborar as conclusões, apresentar e, pronto, está acabada a pesquisa. Para eles é tarefa para poucas horas ou poucos dias.

Sob a perspectiva pela qual estamos olhando, as instruções escolares na EJA-PMF, sobre a pesquisa, acabam esquecendo que as atividades discursivas de uma pesquisa, seja ela qual for, pressupõem a busca pelo novo e, para tanto, um diálogo do pesquisador, no caso o aluno, com o que já foi construído socioculturalmente. Esse esquecimento se produz, fundamentalmente, porque a leitura empreitada durante o

processo de pesquisa não é produto de um trabalho discursivo, mas apenas exercício de reconhecimento de palavras e sentidos. Em consequência, a produção de textos, elaborada para explicitar os resultados da pesquisa, tem o único intuito de mostrar ao ambiente escolar que algum trabalho foi feito.

Na seção seguinte, abordaremos essa questão de perto, discutindo as práticas e os conceitos de leitura e produção associados à prática de pesquisa realizada no universo observado.

#### 4. O ENLACE ENTRE O NOVO E O VELHO: FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS E PRÁTICAS LINGUÍSTICAS

Discutimos, na seção anterior, o processo empreendido pelo aluno ao realizar a prática de pesquisa efetuada na EJA-PMF, caracterizado principalmente pela definição de uma problemática de pesquisa limitadora e, conseqüentemente, a busca por respostas igualmente limitadoras. Na busca por fontes de informação, textos, não há uma leitura efetiva e muito menos um olhar criterioso, e, mesmo que houvesse, dificilmente se obteria bons resultados, pois a própria problemática assumida já limita as respostas ao que é mais comum. Por exemplo, dificilmente o aluno vai encontrar respostas diferentes para a problemática: “Quais os dez animais com maior risco de extinção?”. Não há grandes discussões ou diferentes pontos de vista e olhares distintos sobre esse assunto.

Em seqüência, depois de decidida a problemática, o aluno busca apenas textos prontos que possam dar as informações necessárias. O aluno acessa a *web* e seleciona para impressão os primeiros textos que surgem sobre a problemática. Durante esse processo, muitos textos são buscados como fontes. Depois de encontrados os textos, na maioria das vezes, eles não são lidos, mas apenas transcritos, ou seja, não há leitura como um processo interacional.

Além do mais, cada aluno possui um caderno oficial, no qual registra cada etapa da pesquisa (problemática, mapa conceitual, justificativa, hipóteses, conhecimentos prévios, etc.), e é nesse caderno que serão registrados os textos definitivos produzidos como resultado da pesquisa realizada. O aluno transpõe algumas ou todas as informações mais importantes encontradas nos textos retirados da *web*, sem primeiramente lê-los, sem interlocução. Uma vez que esses textos estão lá, eles são definitivos. Não há reescrita, apenas transcrição.

Com esse breve panorama das atividades realizadas durante o desenvolvimento da pesquisa, podemos fazer algumas reflexões sobre as questões de linguagem envolvidas nesse processo. Para a análise das atividades de leitura e escrita aqui discutidas, adotamos a concepção de que o agir humano organiza-se a partir da linguagem, caracterizando uma interação social entre sujeitos historicamente situados. Segundo Geraldi (1993), explicitando essa concepção, muito enfatizada nos estudos de Bakhtin:

a linguagem é uma forma de inter-ação: mais do que possibilitar uma transmissão de informações de um emissor a um receptor, a linguagem é vista como um lugar de interação humana: através dela o sujeito que fala pratica ações que não conseguiria praticar a não ser falando; com ela o falante age sobre o ouvinte, constituindo compromissos e vínculos que não pré-existiam antes da fala. (GERALDI, 1993, p. 43).

Nesse sentido, a língua tem a função de realizar ações, agindo sobre o outro e entrecortada pelo outro, atuando através das interações verbais e sociais. E a leitura é uma forma de agir em sociedade através da linguagem. É interação que só existe no entrelaçamento dos sujeitos em diálogo, isto é, uma resposta nova aos enunciados que o precederam na continuidade da história. A leitura é, portanto, um processo de interação de natureza social, não apenas individual e de decodificação, mas vinculado ao contexto histórico.

Entretanto, no processo de pesquisa na EJA-PMF, não há interação discursiva

dos sujeitos com os textos e com os conhecimentos adquiridos ao longo do tempo pela humanidade que possa levar o aluno a questionar, a ir além. A relação dos alunos com o texto é a de meros espectadores. O texto surge apenas como um carregador de informações inquestionáveis, e o aluno seu decodificador. No entanto, como afirma Geraldi, o texto

[...] se oferece ao leitor, e nele se realiza a cada leitura, num processo dialógico cuja trama toma as pontas dos fios do bordado tecido para tecer sempre o mesmo e outro bordado, pois as mãos que agora tecem trazem e traçam outra história. Não são mãos amarradas — se o fossem, a leitura seria reconhecimento de sentidos e não produção de sentido; [...] (GERALDI, 1993, p. 166).

Na descrição que Geraldi faz do processo de leitura, o aluno da EJA-PMF ocupa o papel das mãos atadas que não tecem outro bordado, outra história. O aluno simplesmente absorve o conteúdo dos textos, limita-se ao reconhecimento dos seus sentidos, e não dialoga com eles. O aluno é aquele leitor passivo, e a leitura não se configura como um encontro, mas apenas passagem de palavras em paralelo, sem escuta, somente reconhecimento ou desconhecimento, sem interação.

Contudo, o aluno precisa interagir com o que lê. Entender a situação sócio-discursiva, entender os objetivos daquele texto, reconhecer o que está implícito e pressuposto, reconhecer que qualquer texto representa um ponto de vista e que autor e leitor tomam posições em relação ao que escrevem/leem. Em função de o aluno estar diante de aspectos sociais, políticos e ideológicos ao interagir com diferentes textos, toda e qualquer leitura deve necessariamente levar em conta o contexto de produção. O aluno deve atentar, por exemplo, para os textos utilizados na pesquisa e no olhar crítico que se deve ter perante esses textos, detectando a manifestação dos significados subjacentes que servem tanto de base para as crenças de um nicho social quanto de justificativa para atos de dominação.

Portanto, é só a partir da interação com a leitura que o aluno pode tecer seus fios, partir para a produção daquilo que ele quer dizer, gerado como subproduto da

interação entre o texto que leu e suas experiências. E é dentro do universo da pesquisa que o aluno precisa ter um projeto de dizer. Ele precisa divulgar o conhecimento adquirido e os resultados alcançados durante o processo de pesquisa e leitura. Para a pesquisa seguir seu rumo, o aluno precisa produzir seus textos.

Assim como a leitura, a produção escrita também deve ser vista como um processo de interação através da linguagem. Geraldi (1997) observa que, para qualquer produção escrita, é imprescindível que se tenha: (i) o que dizer; (ii) uma razão para dizer; (iii) para quem dizer; (iv) um locutor constituído como sujeito; (v) e estratégias para a realização do dizer. Desse modo, em uma perspectiva de uso da língua, a produção textual, para ser efetiva, deve respeitar as condições de produção reais e, no caso da EJA-PMF, toda produção deve ser pautada por necessidades reais e não por meros requisitos escolares. Assim, o texto escrito pode ser entendido como o lugar onde a interação se efetiva por meio do diálogo entre os interlocutores, e o aluno entra nesse processo como participante ativo, como leitor que dialoga com textos e é capaz de produzir novos textos a partir dessa relação.

Contudo, a produção textual na EJA-PMF não produz sentidos. Ela é como uma redação escolar. Um texto produzido para, e somente para, a escola. As produções de textos atreladas ao levantamento de informações realizado não correspondem a um interesse imediato por parte dos alunos, visto que os textos se tornam apenas obrigações dentro do universo escolar. Assim como no processo de escrita da chamada redação escolar, a escrita na EJA-PMF é pautada por momentos de artificialidade. Ao produzir/copiar seus textos para avaliação do professor, produz-se algo que não é decorrente de uma real necessidade, mas apenas uma imposição daquele contexto. É algo que acontece em um contexto artificial, não existindo por parte do aluno uma real razão social para fazê-lo, o que estimula a cópia. Ora, se o aluno escreve apenas para mostrar que a tarefa foi feita, para cumprir uma exigência, se não possui uma necessidade e interlocutores reais, o texto dele não vai precisar ser dele de fato. Ele

não tem o que dizer, fere, portanto, a primeira premissa proposta por Geraldi (1997) para a produção escrita.

Por outro lado, é fato que, se a proposta de escrita for embasada na interação, a produção deixa de ser mera reprodução e passa a ser a articulação do ponto de vista do indivíduo sobre o mundo, não de forma mecânica, mas articulada com as necessidades do sujeito. Na problemática chamada ‘Qual a história da Capoeira?’, por exemplo, em vez de apenas buscar em fontes históricas a cronologia da Capoeira, o que pode ser facilmente obtido, o aluno poderia questionar a ideia de que, para alguns, Capoeira é uma dança e que, para outros, Capoeira é uma luta. Esse exercício traria vozes dissonantes em diálogo para uma questão que se tornaria sensível ao pesquisador. O aluno veria, assim, que pesquisar um assunto é ir além de respostas já prontas. A própria pesquisa se constrói com a busca de respostas, que, muitas vezes não estão ali, mas que dependem de uma investigação, da busca por diferentes fatos, opiniões e pontos de vista. O autor da pesquisa sobre a capoeira poderia, por exemplo, realizar uma entrevista com defensores dessas duas visões distintas. A produção de um gênero como a entrevista possibilitaria ao aluno ouvir diferentes opiniões e, posteriormente, empreender uma autorreflexão sobre o assunto.

Com efeito, o uso e a produção de diferentes gêneros discursivos não são fomentados durante o processo de pesquisa. Os alunos são estimulados a apenas (re)escrever resumos dos textos buscados como fontes. Diferentes gêneros discursivos devem ser produzidos durante a pesquisa e devem, acima de tudo, ser originados de acordo com as circunstâncias e as necessidades. A produção de diferentes gêneros discursivos é consequência de um processo de pesquisa realizado dentro de uma situação discursiva com interlocutores reais.

Dessa forma, a primeira condição de uma escrita é ter clara a finalidade desse ato, que deve se justificar no meio social, sempre motivada por uma necessidade real e, no caso da EJA-PMF, a elaboração de uma pesquisa relevante que traga grandes

contribuições. O que nos leva ao interlocutor desse texto, um dos elementos determinantes no processo de produção, pois a escolha das estratégias a serem utilizadas na construção do texto dependerá do interlocutor. Esse interlocutor, do modo como ele ocorre na EJA-PMF, acaba sendo o professor e, no máximo, os alunos da própria turma. Já, sob um olhar sociointeracionista, deve-se ter um interlocutor claro, que remeta o aluno ao convívio social.

Nesse sentido, as pesquisas podem e devem ser divulgadas. Para o aluno ter o que dizer, o trabalho na EJA-PMF pode facilitar, por exemplo, a divulgação das pesquisas ali realizadas, não apenas para membros do contexto escolar, mas para toda a comunidade interessada. Se o aluno pesquisa a problemática ‘Quais os benefícios das ervas medicinais?’, ele pode expor os resultados de sua pesquisa em alguma unidade de saúde de seu bairro. Assim, o aluno/autor produzirá algo para ser divulgado, levando em consideração o papel social do outro, uma vez que o interlocutor existe e torna-se um participante ativo na comunicação discursiva.

Em suma, toda e qualquer atividade de leitura e escrita, inserida no universo da pesquisa proposto pela EJA-PMF, deve, para ser efetiva, observar as condições reais e as motivações de leitura e produção de textos, a fim de diminuir a leitura como apenas decodificação e artificialidade da produção de textos pautada somente na cópia ou paráfrase. Para isso, deve-se aliar a interação e o conhecimento histórico e social acumulado de cada aluno. Dessa forma, esse novo modelo de ensino proporcionará uma pesquisa com conteúdo, razões e motivações reais, o que incentivará uma maior participação e a realização de pesquisas efetivas, e não apenas a busca de respostas prontas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, neste trabalho procuramos mostrar que os processos de leitura e escrita realizados no âmbito da pesquisa da EJA-PMF reproduzem os processos de artificialidade encontrados no método tradicional de ensino. A atividade de leitura se restringe a um modelo de reprodução e cópia, que não atende a uma demanda real e que, assim, não requer um sujeito ativamente responsivo, inserido em uma produção discursiva. Na produção escrita não há o que dizer. O aluno apenas realiza uma cópia do levantamento bibliográfico realizado. Não há sua voz ali e, portanto, não há o que dizer. Não há também por que dizer, pois os resultados da pesquisa não ganham divulgação.

Assim, tanto a razão para dizer quanto o que dizer se anulam. Não há por que ler, a não ser pelo motivo de apresentar a pesquisa e conseguir os créditos necessários à obtenção do diploma de Ensino Fundamental. As razões desse processo deveriam ser outras. O que se preconiza aqui, como já sinalizado, são práticas linguísticas que sustentem problemáticas de pesquisa que não busquem o conhecimento já dado, mas que produzam conhecimento e que resultem em estratégias interlocutivas. O aluno, como um ser que age na e através da linguagem, deve ler e reagir criticamente aos diversos textos abordados durante a pesquisa. Precisa, nas palavras de Geraldi (1993, p. 166), retomar e tomar “os fios que no que se disse pelas estratégias de dizer se oferece para a tecedura do mesmo e outro bordado”.

Por fim, terminamos observando que as velhas práticas linguísticas de leitura como apenas decodificação e produção escrita encontram no modelo de pesquisa como princípio educativo da EJA-PMF o seu conforto. E é por conta dessas práticas que a pesquisa, a produção de conhecimento, marcada historicamente, produzida por sujeitos datados, de fato, não tem lugar. E, assim, tem-se uma nova concepção de

ensino sem a adequação de uma nova metodologia, mas a manutenção de velhas práticas.

## REFERÊNCIAS

BAGNO, Marcos. *Pesquisa na escola: o que é, como se faz*. 25. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

BITTENCOURT, Suzana. *O Estágio supervisionada na EJA de Florianópolis: Uma Experiência*. EntreVer, Florianópolis, v. 2, n.2, p. 124-136, Jan/Jun. 2012.

FLORIANÓPOLIS. *Caderno do Professor*. Florianópolis, SME: 2008a. Disponível em: <[Http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/22\\_02\\_2010\\_9.36.57.04162e08d6cd8876612adc5ada375bd5.pdf](http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/22_02_2010_9.36.57.04162e08d6cd8876612adc5ada375bd5.pdf)> Acesso em: 02 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Projeto Político Pedagógico do Departamento da Educação de Jovens e Adultos*. Florianópolis, SME: 2008b.

\_\_\_\_\_. *Regimento Interno da Educação de Jovens e Adultos*. Florianópolis, SME: 2014.

GERALDI, João W. *Portos de passagem*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. "Da redação à produção de textos". In GERALDI, João W.; CITELLI, Beatriz (Coord.). *Aprender e Ensinar com Textos de Alunos*. São Paulo: Cortez, 1997.

GIL, Antonio C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MATTAR, João. *Metodologia científica na era da informática*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

Submetido em: 24/02/2016

Aceito em: 04/04/2016



ESTUDOS LITERÁRIOS

*LITERARY STUDIES*

O NÃO ROMANO NA *FARSÁLIA* DE LUCANO: ENTRE A AMEAÇA E OEXEMPLO<sup>1</sup>*THE NON-ROMAN IN LUCAN'S PHARSALIA: BETWEEN MENACE AND  
EXAMPLE*Acácio Luan Stocco<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo apresentar algumas das caracterizações de povos não romanos presentes no poema épico de Lucano e mostrar como algumas dessas descrições revelam a ameaça ou o exemplo que esses povos representam para Roma. Também será estabelecida uma relação entre romanos e estrangeiros. O *Bellum Ciuile* de Lucano trata da Guerra Civil entre Júlio César e Pompeu em 49 e 48 a.C. No entanto, muitos povos participam dessa guerra 'civil', o que torna o poema rico em descrições culturais de outros grupos étnicos. Essas culturas são de grande importância para o entendimento e interpretação da obra. Concluiu-se, com este trabalho, que o narrador percebe a complexidade e as qualidades dos povos 'bárbaros' e também que os romanos podem ser mais ameaçadores para si próprios do que os estrangeiros.

Palavras-chave: Poesia Épica; Lucano; Guerra Civil.

**ABSTRACT:** The objective of this paper is to present some of the characterizations of non-Roman peoples presented in Lucan's epic poem and to show how some of these descriptions reveal the menace or the example that these peoples represent to Rome. A relation between Romans and foreigners will be established as well. Lucan's *Bellum Ciuile* is about the Civil War between Julius Caesar and Pompey in 49 and 48 B.C. However, lots of peoples participate in this 'civil' war, which makes the poem rich in cultural descriptions of other ethnic groups. These cultures are of great importance for the comprehension and interpretation of the poem. It was concluded, with this paper, that the narrator perceives the complexity and the qualities of 'barbarian' peoples as well as that the romans can be more menacing to themselves than foreign peoples.

Keywords: Epic Poetry; Lucan; Civil War.

---

<sup>1</sup> Este texto deriva da apresentação "O não romano na Farsália de Lucano: entre a ameaça e o exemplo", realizada na Semana de Letras UFPR de 2015.

<sup>2</sup> Estudante de Letras/Latim na Universidade Federal do Paraná.

## 1. INTRODUÇÃO

A *Farsália* ou *Guerra Civil* é um poema épico composto ao tempo de Nero, século I d.C., que quebra com a tradição épica de Virgílio. Além de a obra não ser de temática mítica, como a *Eneida*, o tom geral do poema não nos remete às tradicionais epopeias homéricas. Ao contrário da epopeia virgiliana, a *Farsália* não constrói a imagem da glória de Roma, mas a da sua decadência: “*Populumque potentem / in sua uictrici conuersum uiscera dextra*” (LUCANO, 1926, I, v. 2). Este trecho do proêmio apresenta justamente a ideia da “desconstrução” de Roma, pois o que será cantado é o povo potente que verteu a destra vencedora contra as suas próprias vísceras.<sup>3</sup>

A temática da obra é a guerra civil que aconteceu entre Júlio César e Pompeu no século I a.C., entre 49 e 48 a.C., após a morte de Crasso. A narrativa começa *in medias res*, no momento em que César está prestes a ultrapassar o Rubicão, rio que separa a província da Itália da província da Gália Cisalpina. O fato de ele cruzar o rio é o estopim para a guerra acontecer, pois, uma vez que era candidato ao cargo de cônsul, não poderia estar com as suas tropas em Roma na época das eleições, o que seria no mínimo ameaçador. No entanto, ele atravessa os Alpes com suas tropas e cruza o Rubicão em direção a Roma.

Os dez cantos apresentam inúmeros acontecimentos e batalhas em diversos locais do mundo romano: em Massília, Hispânia, Epiro, Tessália, Líbia, Egito, etc. O canto central é o VII, em que se narra a batalha de Farsalos, cidade téssala que dá nome ao poema. Nessa batalha, o futuro da guerra é decidido, com a vitória de Júlio César. Os cantos finais focam sua atenção na África e o poema termina no Egito, após a morte de Pompeu e diante da guerra civil egípcia. Inclusive, podemos relacionar a

---

<sup>3</sup> No original: “La *Pharsalia* non canta gli incunaboli delle glorie di Roma, ma il suo più recente annientamento; argomento del poema sarà la maniera in cui l’Urbe si è autodistrutta puntando verso le proprie stesse viscere armi che non conoscono sconfitta.” (NARDUCCI, 2002, p. 21).

estrutura da *Farsália* com a estrutura da *Guerra Civil* escrita pelo próprio Júlio César. Os autores começam mais ou menos no mesmo ponto e terminam exatamente enquanto relatam a situação política do Egito.<sup>4</sup>

É interessante notar, porém, que só nos cantos iniciais algumas cenas se passam em Roma. Na sua totalidade, o poema não se centra espacialmente na *urbs* romana, mas sim nas margens do *orbis Romanorum*. Sabemos que se trata de uma guerra civil e, portanto, é estranho o fato de que em todos os cantos há menção a outros povos, que inclusive lutam nas batalhas. Portanto, o primeiro verso da obra não faz referência somente à luta fratricida: as guerras “mais que civis” ali citadas envolvem todos os povos com quem os romanos têm contato.

Tendo isso em vista, é importante delimitar quem é o não romano. Neste trabalho, vou analisar as caracterizações feitas de povos que não possuem a cidadania romana, deixando de lado aqueles que foram assimilados por essa cultura, como é o caso dos etruscos e de basicamente todo o habitante livre da província da Itália.<sup>5</sup> Busco aqui entender as principais representações de não romanos, como as dos gauleses, povos orientais, nórdicos e gregos.

## 2. GAULESES

Este povo céltico aparece já no primeiro canto do poema, após a travessia do Rubicão por César. Desde o início, o narrador, em suas apóstrofes, exhibe quão desnecessárias são as guerras civis e quantos povos e terras poderiam já ter sido conquistados. No momento em que Júlio César se dirige a Roma com as suas tropas, o narrador nos direciona, não a Roma, mas à Gália, pois o general romano, ao convocar suas tropas, deixa os territórios gauleses livres da opressão. Isso nos leva a concluir

---

<sup>4</sup> Isto pode ser evidenciado em: “Furthermore, and crucially, Lucan’s poem deals with the very same period as Caesar’s commentary, a period stretching from the crossing of the Rubicon (or, in Caesar’s case, a few days earlier) to the beginning of the Alexandrian war.” (MASTERS, 1992, p. 19).

<sup>5</sup> A *lex Iulia*, de 90 a.C., acabou por unificar, em teoria, a população da província da Itália.

que César, em vez de se preocupar em alargar os territórios romanos, volta-se contra Roma, restituindo a liberdade aos gauleses. De certa forma, isso faz com que o vejamos como uma ameaça à estabilidade romana, ou seja, como um inimigo bárbaro. Ele atravessa os Alpes como o fizera Aníbal na Segunda Guerra Púnica e como fizeram os próprios gauleses por volta de 390 a.C.<sup>6</sup>

Assim que o narrador nos leva à Gália, descreve-nos um pouco da sua geografia e cita o nome de diversas etnias célticas que ficaram livres com a partida das coortes. Porém, há dois trechos bem específicos que causam particular estranhamento:

tu quoque laetatus conuerti proelia, Treuir,  
et nunc tonse Ligur, quondam per colla decore  
crinibus effusis toti praelate Comatae,  
et quibus inmitis placatur sanguine diro  
Teutates horrensque feris altaribus Esus  
et Taranis Scythicae non mitior ara Dianae.  
uos quoque, qui fortes animas belloque peremptas  
laudibus in longum uates dimittitis aeuum,  
plurima securi fudistis carmina, Bardi<sup>7</sup>  
(LUCANO, 1926, I, v. 441 — 449).<sup>8</sup>

O trecho começa com referência a dois povos, os tréviros e os lígures. A menção aos tréviros remete ao que se estava dizendo antes: eles ficam felizes com a guerra civil, pois se tornam livres do jugo romano. Já a referência aos lígures aponta para uma mudança de costumes, como explica R. J. Getty em seus comentários ao canto I.<sup>9</sup> Os

<sup>6</sup> Isto pode ser evidenciado em: “In about 387 — 386 B.C., under their king Brennus, thirty thousand of these immigrants (Celtic people) drove southwards from the Po valley into the Italian peninsula itself, in the hope of acquiring additional land and plunder.” (GRANT, 1997, p. 52).

<sup>7</sup> “Tu, Tréviro, também feliz da nova guerra / e, Ligúrio, que agora tens curto cabelo / e que outrora o trazia com grande volume / como nenhuma tribo da Gália Comada, / e os que aplacam com torpe sangue o truculento / Teutate e o todo-horrível Eso, de ara atroz, / e a Tárano tão dócil quanto a Diana Cítia. / E também vós que há muito declamais, ó vates, / varões assinalados mortos em combate, / firmes Bardos, que muitos cantos já forjastes.” (LUCANO, 2011, I, v. 441—449, tradução de Brunno Vieira, p. 117 — 119).

<sup>8</sup> A edição latina utilizada é a de Housman (1926).

<sup>9</sup> Isto pode ser evidenciado em: “Being contained in the *província* (the Ligures) they had of course given up the barbarous practice of letting their hair grow long. This practice caused Transalpine Gaul

lígures ocupavam tanto a Gália Cisalpina quanto a Gália Transalpina. Eles teriam desistido de práticas bárbaras, como a de ter cabelos longos, motivo pelo qual se designa a Gália Transalpina de *Gallia Comata* (cabeluda) e a Gália Cisalpina de *Gallia Togata*, por estar mais próxima dos costumes romanos, “civilizados”. Na sequência, há uma interessante digressão sobre sacrifícios humanos, com certeza mal vistos pelos romanos, como o próprio poema sugere: “sinistro sangue”. A questão aqui, porém, não é a menção ou o julgamento negativo à prática sacrificial, mas a associação dessa tradição ao culto de Ártemis entre os tauros, como na tragédia *Ifigênia entre os Tauros*, de Eurípides.<sup>10</sup> Ainda que os sacrifícios humanos ocorressem em tempos arcaicos entre os gregos, a associação da cultura céltica à cultura helênica é curiosa, principalmente quando consideramos os versos seguintes, que tratam da tradição poética dos bardos. Podemos inclusive fazer um paralelo com os aedos gregos, que, na *Ilíada*, também cantam as mortes em combate. Para mim, existe aqui uma quebra na narrativa para a realização de um elogio aos gauleses. Além disso, podemos ainda comparar a própria *Farsália* com a tradição dos bardos. Enquanto estes cantam “varões assinalados mortos em combate”,<sup>11</sup> aquela canta a guerra fratricida.

Em seguida, o narrador faz uma digressão a respeito do druidismo:

Certe Populi quos despicit Arctos  
felices errore suo, quos ille timorum  
maximus haut urguet leti metus. Inde ruendi  
in ferrum mens prona uiris animaeque capaces  
mortis, et ignauum rediturae parcere uitae.

---

to be called *Gallia Comata* in distinction from Cisalpine Gaul or *Gallia Togata*.” (GETTY, 1992, p. 89 — 90).

<sup>10</sup> No canto II da “*Eneida*” também encontramos referência a sacrifícios humanos entre as populações helênicas arcaicas: *Sanguine placastis uentos et uirgine caesa, / cum primum Iliacas, Danai, uenistis ad oras: / sanguine quaerendi reditus animaque litandum / Argolica*. (VIRGÍLIO, 2008, II, v. 116 — 119).

<sup>11</sup> Interessante notar que há, neste trecho, um intertexto com a *Ilíada* latina: *Atque animas fortes heroum tradidit Orco* (HOMERO, 2015, I, p. 3).

(LUCANO, 1926, I, v. 458 — 462).<sup>12</sup>

Este é outro trecho interessante, porque é a coragem dos gauleses diante da guerra que é elogiada, a sua “mente audaz”, e as crenças dos druidas são o motivo de tal força. Como o próprio narrador nos diz, as nações voltadas para o norte são felizes, pois não possuem o medo da morte, uma vez que no druidismo havia a crença no pós-morte, na continuidade da vida.

Portanto, em relação aos gauleses, por mais que eles sejam vistos como bárbaros, povos não civilizados que habitavam além-Alpes, as características consideradas positivas, associadas a valores positivos da própria tradição greco-romana, não escapam à visão de alteridade do narrador, como já demonstrado acima. E, novamente, isso reforça a perspectiva negativa da guerra civil. Podemos até nos perguntar: onde encontramos a *ciuilitas* entre os romanos?

### 3. POVOS ORIENTAIS E NÓRDICOS

Em vários momentos do poema, encontramos referências a povos do Oriente, sendo um deles a principal preocupação dos romanos: os partos. No canto I, o narrador faz referência a eles logo após o exórdio, pois vingar Crasso poderia ser um objetivo das forças romanas, não a guerra civil. Crasso fora morto pelos partos na batalha de Carras, na Assíria, como informa o próprio narrador (canto I, v. 105), e a sua morte deu fim ao primeiro triunvirato, desestabilizando a política de Roma. Os não romanos, portanto, também são vistos como uma ameaça na obra e as principais representações com essa característica são a dos partos e a dos egípcios.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> “Certamente as nações voltadas para o Arcturo, / felizes são em seu percurso, pois aquele / medo maior, o de morrer, não lhes consome. / Daí a mente audaz dos varões que se atiram / contra o ferro e a constância diante da morte: / é covarde quem poupa uma vida que volta.” (LUCANO, 2011, I, v. 458—463, tradução de Brunno Vieira, p. 119 — 121).

<sup>13</sup> Por mais que a dinastia ptolomaica seja greco-macedônica, os egípcios serão tratados à parte.

É interessante notar, antes de tudo, que, por mais que Júlio César seja ele próprio uma ameaça que desestabiliza a ordem interna do Império, em nenhum momento o narrador nos apresenta outros povos que seriam aliados de César, enquanto que Pompeu, por sua vez, pode ser visto como um fraco que foge de Roma e se alia a povos orientais. No canto III, há um grande catálogo de aliados de Pompeu, composto basicamente por povos orientais. É curioso que os pompeianos sejam vistos como “republicanos”, pois Pompeu se associa a povos que, antes do jugo romano, tinham como forma de governo o *regnum*, tipo de governo completamente mal visto pelos romanos.<sup>14</sup> As monarquias helenísticas, comuns no Oriente próximo, centralizavam em uma só pessoa, o rei, o poder sobre o povo. Portanto, é no mínimo estranho que Pompeu se alie a eles.

Ainda mais curioso é o diálogo que travam Lêntulo e Pompeu no canto VIII. Este último, a partir do verso 295, diz ao primeiro o seguinte: “celsior in campo sonipes et fortior arcus, / nec puer aut senior letalis tendere neruos / segnis, et a nulla mors est incerta sagitta” (LUCANO, 1926, VIII, v. 295 — 297).<sup>15</sup> No fim dessa fala, Pompeu afirma: “cum Caesaris arma / concurrent Medis, aut me fortuna necesse est / uindicet aut Crassos” (LUCANO, 1926, VIII, v. 325 — 327).<sup>16</sup> Ele, no fim das contas, não é diferente de Júlio César, pois os dois não estão preocupados com o bem da República, mas sim com os seus interesses pessoais: César passa dos limites para alcançar os seus objetivos e Pompeu alia-se a povos orientais para poder defender os seus interesses. Estando César em vantagem e, neste caso, já tendo ganho a principal batalha, a de

---

<sup>14</sup> Isto pode ser verificado em: “During the republic the Romans are supposed to have been profoundly hostile to the very idea of kingship. It is doubtful, however, if this was ever a deeply held popular view”. (THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, 2012, p. 1272 — 1273).

<sup>15</sup> “No campo, é seu o corcel / mais alto e mais forte o seu arco. Nem o moço / ou o velho os nervos mortais tardam a entesar / e a flecha alguma é incerta a morte.” (tradução de Márcio Gouvêa Jr., doutor em Estudos Literários e professor de Língua Latina da UFMG).

<sup>16</sup> “Quando as tropas de César lutarem co’ os medas, / é necessário ou que a Fortuna os Crassos vingue / ou a mim.” (tradução de Márcio Gouvêa Jr.).

Fársalos, Pompeu não se importaria em se aliar aos partos: “é necessário que a Fortuna vingue ou a mim ou aos Crassos”. Essa fala sugere pôr o romano à margem e trazer o não romano ao centro.

Lêntulo, ao responder a Pompeu, menciona os povos do norte europeu: “omnis, in Arctois populus quicumque pruinis / nascitur, indomitus bellis et mortis amator: / quidquid ad Eoos tractus mundique teporem / ibitur, emollit gentes clementia caeli”.<sup>17</sup> (LUCANO, 1926, VIII, v. 363 — 366). Uma vez que Lêntulo discorda da vontade de Pompeu de se aliar aos partos, ele traça uma comparação entre esses e os nórdicos. Estes últimos, nascidos no inverno do norte, amam a morte e não temem a guerra, ideia essa que retoma o elogio feito aos gauleses no canto I, mas os povos do Oriente seriam amolecidos pela clemência do céu, pelo sol.

Com a exceção da fala de Pompeu, pode-se dizer que, de forma geral, os povos orientais não são bem vistos pelos romanos. O Egito pode ser visto como outra ameaça à estabilidade romana, mas, desta vez, uma ameaça cultural. O luxo da corte de Ptolomeu XIII e Cleópatra é um elemento cultural visto com maus olhos:

discubuere illic reges maiorque potestas  
Caesar; et inmodice formam fucata nocentem,  
nec sceptris contenta suis nec fratre marito,  
plena maris rubri spoliis, coloque comisque  
diuitias Cleopatra gerit cultuque laborat.  
candida Sidonio perlucent pectora filo,  
quod Nilotis acus compressum pectine Serum  
soluit et extenso laxauit stamina uelo.  
dentibus hic niueis sectos Atlantide silua  
inposuere orbis, quales ad Caesaris ora  
nec capto uenere Iuba. pro caecus et amens

---

<sup>17</sup> “Todo povo que nasce no inverno do norte / ama a morte e não teme a guerra. Mas, se andando / p’ra região temperada e p’ra o leste do mundo, / a clemência do céu amolece as pessoas.” (tradução de Márcio Gouvêa Jr.).

ambitione furor, ciuilia bella gerente  
diuitias aperire suas, incendere mentem  
hospitis armati.<sup>18</sup>  
(LUCANO, 1926, X, v. 136 — 149).

Sabemos que a dinastia ptolomaica é de origem greco-macedônica, mas não estamos diante de verdadeiros gregos, pois adotaram a cultura egípcia.<sup>19</sup> A “ptolomaica incestuosa”, como a chama o próprio narrador no canto X, verso 69, é a única personagem de todo o poema capaz de perturbar Júlio César. Parecemos nos deparar, inclusive, com um outro César. Ele não se apresenta aqui da mesma forma que se apresenta no resto do poema, pois a egípcia o seduz: “an mundum ne nostra quidem matrona teneret”.<sup>20</sup> (LUCANO, 1926, X, v. 67). Nesse verso podemos perceber a indignação do narrador em relação às atitudes de César, pois esse foi capaz dos atos mais nefastos, desde a travessia do Rubicão até a guerra em si mesma, para, no fim, ser “dominado” por uma estrangeira. Nos versos 70 a 72, o narrador se dirige a Marco Antônio, perguntando quem não lhe perdoaria o louco amor quando o fogo teria tomado até mesmo o duro peito de César.

O Oriente, de fato, é a maior ameaça ao mundo romano e Cleópatra é o maior elemento destabilizador, uma vez que César se modifica na corte egípcia devido à sua influência. No próximo capítulo, ao tratar dos gregos, a “incestuosa” será novamente citada para uma comparação.

---

<sup>18</sup> “Recostaram-se os reis e o poderoso César. / Cleópatra, que havia assaz pintado a face, / não contente co’ o cetro e co’ o mando do irmão, / de pérolas coberta, em seu colo e na coma / porta as riquezas, e se esfalfa co’ os adornos. / O alvo peito reluz sob o fio sidônio, / que, urdido pelo tear chinês, a agulha egípcia / soltou e relaxou a trama em tênue véu. / Sobre marfins, cortadas nas florestas de Atlas, / puseram mesas que nem César viu surgirem / quando Juba foi preso. Ó furor da ambição, / suas riquezas mostrar a quem guerras civis / conduz e incendiar do hóspede armado a mente.” (tradução de Márcio Gouvêa Jr.).

<sup>19</sup> Na *Eneida*, tanto Eneias quanto Marco Antônio podem ser confundidos com bárbaros por adotarem práticas culturais não romanas, ainda que seja no vestuário. No caso de Eneias, com um cartaginês (VIRGÍLIO, 2008, IV, p. 261) e no de Antônio, com um egípcio. Marco Antônio aparece na descrição do escudo de Eneias (VIRGÍLIO, 2008, VIII, v. 685 — 688).

<sup>20</sup> “se uma mulher, que nem é nossa, o orbe teria.” (tradução de Márcio Gouvêa Jr.).

#### 4. GREGOS

Os gregos estão fortemente representados em pelo menos três momentos do poema, se excluirmos o Egito ptolomaico dessa análise. O primeiro deles é o da batalha de Massília (Marselha); o segundo é a consulta ao oráculo, no canto V, e a caracterização de Femónoe; o terceiro está no canto VI, representado pela figura perturbadora da feiticeira téssala, Ericto.

No episódio do cerco de Marselha, encontramos a população, de origem grega, tentando convencer César a não atacar a cidade. Se pensarmos em uma personagem homérica como Odisseu, ou na própria característica feminina presente na *Teogonia* de Hesíodo, em deusas como Gaia e Métis, deusa associada à astúcia, mãe de Atena, ou ainda numa personagem virgiliana como Sinão,<sup>21</sup> que, no canto II da *Eneida*, se utiliza de tramoias para persuadir os troianos, percebemos que a representação do grego como alguém astuto está presente na literatura latina e tem como fundo o olhar que o próprio grego tem de alguns aspectos da sua cultura. Assim, encontramos Odisseu, protegido por Atena, filha de Métis, tentando convencer, enganar, e manipular as situações nas quais se envolve. Tendo isso como base e voltando aos focenses, habitantes de Marselha, podemos perceber essa mesma capacidade persuasiva, embora sem efeitos positivos neste caso, na fala dirigida a César. Como possível exemplo para essa tentativa, encontramos, nos três primeiros versos da fala, de 307 a 309, no canto III, o seguinte: “semper in externis populo communia uestro / Massiliam bellis testatur fata tulisse/ comprensa est Latiis quaecumque annalibus aetas.”(LUCANO, 1926, III, v. 307 — 309)<sup>22</sup> Os Anais Latinos<sup>23</sup> são utilizados de forma

---

<sup>21</sup> *Ille dolis instructus et arte Pelasga* (VIRGÍLIO, 2008, II, v. 152).

<sup>22</sup> “Sempre Marselha em guerra externa e o vosso povo / um destino comum tiveram, como atestam / as eras registradas nos Anais Latinos.” (LUCANO, 2011, III, v. 307 – 309, tradução de Bruno Vieira, p. 247).

a persuadir César de que Marselha e Roma sempre tiveram um destino comum quanto às guerras externas. Podemos nos perguntar, inclusive, se essa voz plural, dos focenses, teria tido acesso aos anais latinos, ou se isso é usado realmente de forma astuta.

Ainda na mesma fala, do verso 337 ao 342, os focenses usam outros argumentos para convencer César a manter a paz com Marselha: o de que eles não são importantes, de que não têm sorte na guerra e até de que foram expulsos de Fócide, sua terra de origem, na Ásia Menor. Todo esse discurso apresenta os gregos como detentores dessa capacidade de usar ardis em situações de tensão.<sup>24</sup>

Além disso, no canto III descreve-se também a própria batalha de Marselha, com inúmeros detalhes. Uma reflexão, porém, nos interessa aqui: diversas personagens gregas são nomeadas; uma cruenta cena de guerra acaba sendo humanizada e, especialmente no fim, há a cena muito particular, que é a do suicídio de um pai grego ao ver a morte de seu filho. O episódio todo está longe de descrever uma corriqueira cena de guerra, principalmente se o compararmos com a descrição das tropas romanas sedentas de sangue do canto IV, que são comparadas a animais: “rituque ferarum / distentas siccant pecudes, et lacte negato / sordidus exhausto sorbetur ab ubere sanguis.”<sup>25</sup> (LUCANO, 1926, IV, v. 313 — 315). O poema romano humaniza uma cruel matança de gregos e animaliza tropas romanas localizadas na Hispânia, caracterizando essa inversão de valores em um contexto turbulento como o de uma guerra civil.

No canto V, temos outro panorama. O senado, deslocado de Roma, realiza uma reunião no Epiro. Ápio, uma autoridade sacerdotal romana, sente a necessidade de

---

<sup>23</sup> “The Latin word *annales* (‘yearbooks’, ‘annals’) became the standard term for historical records in a general sense, and was frequently used by historians as a title for their works...” (THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, 2012, p. 95)

<sup>24</sup> Essa representação do grego como “ardiloso” está contida no mesmo episódio narrado por Júlio César nos seus comentários à Guerra Civil.

<sup>25</sup> “Como animais, nas reses prenhes se amamentam / e, findo o leite, sugam até mesmo o sangue.” (LUCANO, 2011, IV, v. 312 — 313, tradução de Brunno Vieira, p. 311).

consultar o oráculo de Delfos, e é Femónoe, a pitonisa, quem recebe Apolo. Mais uma vez, o que temos é a representação de uma personagem grega que tenta enganar. Digo isso porque Femónoe é forçada a receber a profecia, já que na primeira vez simula a possessão, sem a característica voz que uma pitonisa assumiria ao receber Apolo. Neste ponto, podemos retomar Cleópatra. O narrador, no verso 83 do canto X, apresenta a egípcia (grega), no momento em que se dirige a César, com uma falsa dor, “*simulatum dolorem*”; Femónoe também simula, “*simulans deum*”. Os contextos são completamente diferentes, mas a imagem que se constrói é exatamente a mesma, a do grego como um enganador.

No canto VI, porém, encontramos uma caracterização completamente diferente. Sexto Pompeu, filho do general, decide ele próprio consultar uma feiticeira. É importante fazer uma digressão neste ponto: nota-se que somente os pompeianos recorreram às consultas a oráculos e similares, como já o vimos no canto V. Isso parece reforçar ainda mais a fraqueza dessa facção política, porque César não o faz em nenhum momento. Sexto Pompeu procura a feiticeira Ericto na Tessália, local em que acontece a principal batalha, no canto VII. Essa personagem instigante, Ericto, parece estar acima até dos próprios deuses, haja vista o seu poder diante das forças da natureza. O episódio é hiperbólico e é difícil tirar dele conclusões muito profundas a respeito da caracterização da religiosidade téssala, porque a cena toda pode ser derrisória. Porém, é interessante notar que tanto Ericto quanto César podem ser vistos como personagens que extrapolam os seus limites sem que recebam uma punição — eles cometem *hybris*, por exemplo: César quando atravessa o Rubicão, ignorando a aparição da deusa Roma, e Ericto quando desafia os deuses infernais. Isso pode, de certa maneira, reforçar a associação de César à imagem da ameaça, do bárbaro e nefasto.

## 5. CONCLUSÃO

Em suma, podemos dizer que a fragilização da identidade romana que a guerra civil proporciona faz o narrador (e o próprio leitor) se voltar para a “diferença”. Já não existe uma identidade romana clara: César invade a Itália vindo da Gália e, após tantos objetivos pessoais alcançados, prende-se a Cleópatra, justamente uma mulher não romana e ardilosa; Pompeu foge da Itália, alia-se aos povos orientais, familiariza-se com o mundo helênico e chega até mesmo a pensar numa aliança com os partos para vingar a si próprio. Assim, a descentralização política e até mesmo geográfica que o poema expõe nos faz refletir a respeito do que representa o não romano para o romano.

O que se conclui é que os não romanos não possuem, na *Farsália*, uma caracterização superficial. Em muitos momentos o estereótipo de um povo nos é apresentado, mas em certos momentos há uma quebra das nossas expectativas ao nos depararmos com elogios a esses mesmos povos, o que nos faz perguntar o motivo de tais digressões. Para mim, os romanos, ao perderem os seus valores numa guerra fratricida, imaginam que são superados por qualidades de povos que são considerados bárbaros, mas que se mantêm firmes nos seus propósitos, como é o caso dos gauleses, númidas e brâmanes.<sup>26</sup> Outras conclusões que podemos tirar dessas representações: o quão forte pode ser o impacto de personagens e povos não romanos que desestabilizam o mundo romano, como Cleópatra, os partos ou a própria figura de César, se o considerarmos como um bárbaro; e a humanização de não romanos e a animalização dos romanos em um contexto como o da guerra civil devido à inversão de valores já mencionada anteriormente.

---

<sup>26</sup> Os brâmanes e os númidas não foram analisados neste trabalho por limitação de espaço, mas são apresentados no poema, por exemplo, no canto III, em que há um catálogo dos aliados de Pompeu. Nesse catálogo os hindus estão inclusos; no canto IV há a descrição de Juba, rei dos númidas.

Para terminar, escolhi um trecho da peça *Otávia*, atribuída a Sêneca, que nos permite uma grande reflexão acerca do que representa a guerra fratricida e como de fato isso pode fazer com que vejamos no 'outro' as qualidades que nos faltam. O trecho é a última fala do coro:

Lenes aurae zephyrique leves,  
tectam quondam nube aetheria  
qui uexistis raptam saeuae  
uirginis aris Iphigeniam,  
hanc quoque triste procul a poena  
portate, precor, templa ad Triuiaie.  
urbe est nostra mitior Aulis  
et Taurorum barbara tellus:  
hospitis illic caede litatur  
numen superum;  
cuius gaudet Roma cruore. (SÊNECA, 2004, v. 972 — 982, p. 604 — 606).

## REFERÊNCIAS

- GETTY, Robert J. *Lucan De Bello Civili I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- GRANT, Michael. *History of Rome*. New York: History Club, 1997.
- HOMERO. *Ilias Latina*. Disponível em <<http://www.thelatinlibrary.com/ilias.html>>. Acesso em 03 jun. 2015.
- HOUSMAN, Alfred E. *Lucani bellum civile*. Oxford: Basil Blackwell, 1926.
- LUCANO. *Farsália*. Trad. Brunno Vieira. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.
- MASTERS, Jamie. *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- NARDUCCI, Emanuele. *Lucano: un'epica contro l'impero*. Roma-Bri: Laterza, 2002.
- SÊNECA. *Octavia*. Trad. John G. Fitch. Cambridge, Harvard University Press, 2004.

THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY. Oxford: Oxford University Press, 2012.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

Submetido em: 14/09/2015

Aceito em: 03/03/2016

A ESTÉTICA TERRORISTA EM *NEKROPOLIS*, DE ROBERTO ALVIM: UMA  
LEITURA A PARTIR DE *AQUI AMÉRICA LATINA*, DE JOSEFINA LUDMER  
*THE TERRORIST'S AESTHETICS IN ROBERTO ALVIM'S NEKROPOLIS: A  
READING FROM JOSEFINA LUDMER'S HERE LATIN AMERICA*

Julia Raiz do Nascimento<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende discutir questões formais da peça *Nekropolis* (2008), de Roberto Alvim, a partir das discussões propostas por Josefina Ludmer em *Aqui América Latina* (2013). A pesquisadora, ao debruçar-se sobre a produção latino-americana contemporânea, cria conceitos que dialogam com as configurações de linguagem, temporalidade e territorialidade enxergadas no texto de Alvim.

Palavras-chave: teatro contemporâneo; Roberto Alvim; Josefina Ludmer.

**ABSTRACT:** This paper aims at discussing the formal issues in Roberto Alvim's play *Nekropolis* (2008), starting from the discussion proposed by Josefina Ludmer's *Here Latin America* (2013). The researcher focuses on the Latin American contemporary production to create concepts that dialogue with the language settings, temporality and territoriality as seen in Alvim's text.

Keywords: contemporary theatre; Roberto Alvim; Josefina Ludmer.

O objetivo deste trabalho é propor uma leitura para o texto dramático *Nekropolis* (2008), de Roberto Alvim, a partir de *Aqui América Latina* (2013), de Josefina Ludmer. Utilizo a discussão proposta pela autora para pensar a estética de *Nekropolis*, em especial o que concerne dois pontos de análise: 1) construção da linguagem; e 2) reconfiguração de temporalidades e territórios do presente. Meu ponto de partida é como a ação terrorista do coletivo Estirpe, protagonista em

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

*Nekropolis*, resulta numa estética também terrorista ao tratar de conceitos centrais para a condição humana: linguagem, tempo, território.

Ludmer, a fim de pensar a ação exercida pela escritura ficcional na composição da “imaginação pública”<sup>2</sup> — suas temporalidades, sujeitos e territórios —, propõe a leitura de escritas literárias produzidas na América Latina nos anos 2000. *Aqui América Latina* pensa as escrituras literárias na sua contribuição para as diversas percepções da “realidadeficção”<sup>3</sup>, a partir de um exercício especulativo em que o resultado — além da reflexão per si — é a estruturação de termos (como os dois apresentados anteriormente: “imaginação pública” e “realidadeficção”) que podem servir de base para a leitura de *Nekropolis*. Os conceitos preconizados por Ludmer não pretendem ser instrumentos específicos à análise literária, mas ajudam a pensar as particularidades estéticas deste texto.

1. “se o eles entender o que os de nós é se pudesse entender / o eles não seria eles / seria ESTIRPE” (ALVIM, 2008, p.32) — O TERRORISMO COMO LINGUAGEM

*Nekropolis* é a história das ações e do julgamento judicial da Estirpe — grupo terrorista que desenterra cadáveres vítimas da violência urbana e os expõe em espaços públicos. Caracterizamos a ação do coletivo de terrorista a partir do *Dicionário de Política*:

1) a organização: o terrorismo, que não pode consistir em um ou mais atos isolados, é a estratégia escolhida por um grupo ideologicamente homogêneo, que desenvolve sua luta clandestinamente entre o povo para convencê-lo a recorrer a: 2) ações demonstrativas que têm, em primeiro lugar, o papel de “vingar” as vítimas do terror exercido pela autoridade e, em segundo lugar, de “aterrorizar” esta última, mostrando como a capacidade de atingir o centro do poder é o resultado de uma organização sólida e 3) de uma mais ampla possibilidade de

<sup>2</sup> “A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção da realidade”. (LUDMER, 2013, p. 09).

<sup>3</sup> Conceito utilizado por Ludmer para se referir ao regime de realidade próprio à literatura.

ação: através de um número cada vez maior de atentados (veja-se a sua sucessão nos anos de 1878 a 1881 na Rússia) que simboliza o crescimento qualitativo e também quantitativo do movimento revolucionário. (BOBBIO et al, 1998, p. 1242)

O coletivo enfrenta o tribunal em um julgamento para decidir o teor criminal de suas ações: são acusados de “violação de sepultura, subtração de profanação de cadáveres — Artigos 210, 211 e 212 do Código Penal” (ALVIM, 2008, p. 48). O texto se inicia com a fala de 1, 2 e 3 — integrantes da Estirpe — que assim como 4 e 5 não têm registros oficiais de nome, origem, ocupação ou registro civil. Sua caracterização limita-se ao que os olhos da juíza responsável pelo caso podem perceber: gênero e cor.

A inexistência dos membros em registros oficiais e a negação de subjetividade, voz e diferenciação individuais criam um organismo autônomo que não só aposta na ilegalidade, mas abriga uma necessidade mais profunda e inédita para o verbete supracitado: o nascimento de uma nova espécie biológica. Observemos, primeiramente, as definições da palavra estirpe: 1) Parte do vegetal que se desenvolve dentro da terra; 2) Tronco de família; 3) Ascendência, raça, linhagem.<sup>4</sup> (AURÉLIO, 2015).

A partir destas definições, observa-se a preocupação em afirmar não só o caráter biologicamente diferente da Estirpe — como espécie outra que compartilha entre si semelhanças —, mas principalmente a relação do termo com o *subsolo* (“parte do vegetal que se desenvolve dentro da terra”). A palavra estirpe estabelece relação uterina do coletivo com o subterrâneo, o enterrado, e, conseqüentemente, com o território próprio dos cadáveres que eles desenterram. A ação central do grupo é revirar o subsolo para trazer à superfície os mortos.

Onze cadáveres enterrados como indigentes; o cadáver da costureira Josenilde de Souza, vítima de deslizamento de terra por causa da chuva; três cadáveres de

---

<sup>4</sup> De acordo com o Dicionário Aurélio Online. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em 05 mar. 2015.

crianças (com diferentes mortes: durante operação policial, erro médico numa unidade de saúde pública e overdose de crack): essas são as vítimas do descaso público e da violência urbana que recebem, depois de mortas, tanto a oportunidade de falar, quanto o reconhecimento de suas existências: “quem não existiu em vida / agora na morte tem sua imagem / quem em vida sem voz morreu / agora na morte pode parlar ao seu jeitinho” (ALVIM, 2008, p. 03). Invisíveis, sub-homens para a sociedade institucionalizada, sua voz outrora ignorada agora é “MOSCA E PELE VERDE” (ALVIM, 2008, p. 03, grifo no original), é o odor e os fluídos do corpo em putrefação: “os corpses grita e goza e peida na mudez da morte / o que não gritou gozou peidou no antes” (Ibid., p. 03).

Desta forma, a Estirpe se reafirma como tumor, célula cancerígena destruidora de um organismo que se pretende saudável (o corpo social). Ou, ainda, como órgão anal hiperfuncional ao “cagapeidar” de volta o que lhes foi enfiado goela abaixo. É na partir dessa estética do escatológico que o grupo estabelece diálogo com os “corpses” aproximando, nos termos de Ludmer, palavra-visceral de palavra-afeto.

Ao tratar da literatura antinacional nos anos 2000, Ludmer destaca a utilização da degradação verbal — a linguagem baixa, visceral, fecal ou genital — na composição de uma visão totalmente negativa e parodiada da pátria mãe. *Nekropolis* utiliza o mesmo “naturalismo das secreções e das emoções cruas” (LUDMER, 2013, p. 149), mas não como os escritores antinacionais — interessados na composição de uma caricatura rebaixada e nefasta do seu país de origem, o qual olham de “fora-dentro”: “Separa o olho da língua: vê o país a partir do Primeiro Mundo e enuncia com uma voz interior latino-americana” (LUDMER, 2013, p. 141). Está na lista de autores antinacionais de Ludmer o brasileiro Diogo Mainardi e seu personagem Pimenta Bueno de *Contra o Brasil*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Primeira publicação em 1998 pela Companhia das Letras.

Sob perspectiva contrária, o investimento da Estirpe na degradação verbal é o resultado da dessacralização do idioma como estratégia de REapropriação do “recurso natural” língua:

(...) no território da língua não existem donos, porque a linguagem (como faculdade e idioma) é um *recurso natural*, um anexo e complemento dos corpos, como a terra, a água (ou o petróleo) ou o ar. A linguagem é uma faculdade que ocupa algo parecido ao subsolo biológico do humano; é pré-individual e o meio da individuação (LUDMER, 2013, p. 154, grifo nosso).

É assim que o caminho da ilegalidade, a partir da ação terrorista revolucionária em *Nekropolis*, é seguido pelo caminho da agramaticalidade como reapropriação também terrorista do “território língua”. O grupo Estirpe engendra, portanto, uma linguagem fragmentada, sem preocupação imediata com sentidos coerentes, de baixo escalão, escatológica, com inadequações gramaticais, que desafia a disposição do texto dramático na página, já que escrita em versos e com sinais gráficos incomuns:

3.  
de tudo o que de nós fez de tudo o que de nós viu + verá no depois agora  
cada peido que sai do cu da boca é só vestígio  
que os corpses é como semente  
em tumor no útero do eles se transforma  
tubérculo na porra da mãe terra  
e cresce + se espalha  
na epidemia do câncer novo diferente sem cura (...) (ALVIM, 2008, p. 04)

Além de desenterrar corpos, dar-lhes voz ao tirá-los da mudez da cova, a Estirpe reafirma seu poder de ação na língua e no território ao arquitetar novas estruturas linguísticas. Tratada como pré-individual e pré-cultural — “para além da vivência que

a cultura nos proporciona”<sup>6</sup> (ALVIM, 2016, s/p) — a linguagem é o subsolo do qual os membros do coletivo compartilham e a estrutura que lhes torna semelhantes.

Ademais, na afirmação de uma nova espécie biológica, o conceito de humano se reaproxima da existência animalesca<sup>7</sup> e orgânica — em oposição às estruturas hierárquicas como tribunais, *shopping centers*, dicionários. A espécie formada pelo coletivo terrorista estabelece novos paradigmas de relação entre os sujeitos, em que valores antes centrais como família, trabalho e classe social são problematizados:

(os personagens multiplicados, fraturados e esvaziados na própria narrativa) parecem haver perdido a sociedade, ou algo que a representa na forma de família, classe, trabalho, razão e lei, e, às vezes, de nação. São definidos no plural e formam uma comunidade que não é a família, nem a do trabalho e nem da classe social, mas algo diferente, que pode englobar todas essas características ao mesmo tempo, em sincro e em fusão. (LUDMER, 2013, p. 119)

Já que menos interessada em vincular sentidos do que corroborar sua condição única, coletiva e compartilhada, a linguagem do grupo estabelece o mecanismo da fala — a articulação particularizada do aparelho fonético — acima do conteúdo da enunciação. Desloca-se o ato da fala de sua naturalização cotidiana para pensá-lo como posicionamento político de conformidade ou resistência. Sob esta perspectiva, a estética do transumano defende que são necessários:

Outros desenhos da condição humana, que apontam para outras possibilidades de experiencarmos a vida, através da criação de arquiteturas linguísticas que transfiguram poeticamente nossa ideia estabelecida acerca do que seja o real e que nos proporcionam outros modos de habitar a linguagem (e, portanto, a existência). (ALVIM, 2016, s/p)

---

<sup>6</sup> Citação do texto *Dramáticas do Transumano* de Roberto Alvim publicado em livro pela Editora 7 Letras em 2012. Por se tratar de obra esgotada, utiliza-se a versão online que, contudo, não apresenta referência à data ou paginação. Conferir endereço nas referências bibliográficas.

<sup>7</sup> Interessante dizer que a companhia mexicana Estirpe Teatro, ao encenar o texto em 2013, utilizou máscaras de animais. A encenação parece estar atenta ao que Alvim chama em *Dramáticas do Transumano*: “modos de subjetivação de seres vivos não humanos” — ideia que propõe ampliar a noção de sujeito.

Ao estabelecer a complexidade da linguagem construída pela Estirpe, esta leitura vai de encontro à interpretação da personagem Ombudsman<sup>8</sup>, que reduz a interferência criativa do grupo na linguagem cotidiana a uma consequência de analfabetismo funcional: “OMBUDSMAN. Tão excluídos que falam outra língua, desenvolvida ao longo de séculos de analfabetismo funcional” (ALVIM, 2008, p. 63).

Se por um lado essa linguagem marca um compartilhamento coletivo e a possibilidade de recriação terrorista da língua, por outro recupera a ideia de que os seres humanos — porque compartilham desse mesmo aparelho fonológico — possuem todos como direito natural o total domínio sobre a língua. *Nekropolis* deixa claro que a linguagem é, ao mesmo tempo, recurso natural e meio pelo qual as disputas de poder se expressam simbolicamente. Essa ambivalência faz com que ela se torne instrumento e meio de luta revolucionária.

No texto, entretanto, não é primordialmente pela fala que o coletivo envia sua mensagem à população, mas pela composição de mensagens imagéticas tendo os corpos como materiais. Essas performances, principalmente a reprodução da pintura *A escola de Atenas* (1510-1511) do pintor renascentista Raffaello Sanzio, apontam para a realidade que é construída massivamente a partir da imagem/do virtual: as três mulheres acompanhando o julgamento pela televisão (querendo ver o rosto dos acusados) e o menino Pedrinho, viciado no violento jogo de videogame *Grand Theft Auto IV*, são exemplos marcantes. Vale ressaltar que o apelo sensacionalista da imagem é amplamente utilizado pela mídia jornalística que, apesar de se fingir exata e imparcial, é perigosamente leviana e unívoca:

---

<sup>8</sup> Um dos objetivos do profissional é: “a difusão da instituição da Ouvidoria como instrumento de aprimoramento democrático, defesa dos cidadãos e de efetiva representação dos seus direitos e legítimos interesses” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE OUVIDORES/OMBUDSMAN, 2016). Na peça, não é apresentado ao leitor para qual instituição, pública ou privada Ombudsman trabalha ou os interesses de quem ele defende, mas importa perceber que a personagem reivindica para si a função de porta-voz do povo de maneira tendenciosa, conforme demonstraremos a seguir.

REPÓRTER 3.

A polícia ainda não sabe como os cadáveres foram parar no local, a identidade das crianças mortas, quem as colocou no parque e qual o objetivo deste ato monstruoso

REPÓRTER 1.

insano

REPÓRTER 2.

hediondo

REPÓRTERES 1, 2, 3.

que chocou profundamente a sociedade. (ALVIM, 2008, p. 24)

Mesmo mais polida e técnica, a linguagem do tribunal se aproxima, ideologicamente, das vozes dos repórteres e da figura de Ombudsman: “PROMOTORA. (...) ação planejada friamente e executada com requintes de sadismo, visando causar nas incautas testemunhas nada mais, nada menos, que o horror em sua máxima extensão” (ALVIM, 2008, p. 35). Forma-se, assim, a tríade mídia-tribunal-Ombudsman, perigosa porta-voz absoluta dos brasileiros, que recorre, constantemente, a primeira pessoa do plural para legitimar sua fala: “OMBUDSMAN (...) O que *nós*, a sociedade, *queremos*, é um julgamento rápido, exemplar. Que o Ministério Público se manifeste prontamente e erradique esse cancro de *nosso* convívio” (ALVIM, 2008, p. 33, grifo nosso).

Desta forma, a clara oposição *nós x eles* — Estirpe *versus* sociedade institucionalizada — dá-se inicialmente pela subversão do emprego cotidiano da linguagem. Tal naturalização do cotidiano sustenta noções paradigmáticas como família, trabalho, comunidade, nação, identidade, responsáveis por uma sensação de sentido/ordem em nossas vidas. Um dos temas de *Nekropolis*, portanto, não é a incomunicabilidade<sup>9</sup>, mas a denúncia de uma comunicação frívola, inútil e paralisante,

---

<sup>9</sup> Vale lembrar que, em *Teoria do Drama Moderno* (publicado em 2001 pela Cosac Naify), uma das principais diferenciações estabelecidas por Peter Szondi entre o “drama absoluto” e o “drama moderno” foi a crescente separação entre sujeito e objeto manifestada pela impossibilidade de diálogo. Sob esta perspectiva, *Nekropolis* está claramente problematizando a palavra na sua potência comunicacional ao repensar o conceito de sujeito.

uma vez que não abre, verdadeiramente, espaço para a voz do outro: “DEFENSORIA. Pode uma luta para dar voz a quem nunca teve ser julgada por aqueles que sempre sufocaram estas vozes?” (ALVIM, 2008, p. 51).

Por outro lado, mesmo que a oposição mencionada apareça explicitamente no texto, existem subjetividades que transitam pelas duas esferas — a terrorista revolucionária e a institucional — e acabam por encerrar um discurso explicativo e racional das ações da Estirpe. Ana Maria Garcia, professora voluntária da ONG Cimento Social e membro do coletivo, e o Defensor Público são essas vozes. As duas personagens citadas oferecem a explicação que os outros membros não podem ou não se interessam em fornecer. Conferir uma voz desproporcional a esses personagens — já que os dois têm uma quantidade significativamente maior de falas do que o resto dos membros — é investir em uma comunicação com a estrutura que se pretende criticar, mesmo que fadada ao fracasso.

Parece existir a necessidade de justificar, ideologicamente, as ações da Estirpe, já que o texto aposta em longos diálogos entre Joana (representante do governo) e Ana Maria, que pouco se parecem, formalmente, com o discurso da Estirpe: “ANA MARIA. 500 mortos na ditadura (...) / JOANA. Acha pouco? 500 vidas? / ANA MARIA. 4.000 assassinatos por semestre nos grandes centros urbanos, hoje (...)” (ALVIM, 2008, p. 20).

Porém, mais do que isso, parece existir uma necessidade de estabelecer uma voz de comando dentro do grupo, apesar da insurgência ser em suma uma ação de desobediência à autoridade: “A desobediência civil é uma categoria pré-política, o direito à resistência (...) Mas primeiro é necessário passar pelo fim da crença na representação” (LUDMER, 2013, p. 27). Uma vez identificada a tendência anarquista do grupo, a presença da personagem Ana Maria e seu papel de destaque como líder passa a se mostrar incoerente.

Ao favorecer os diálogos explicativos, o texto talvez intente reproduzir a estrutura do julgamento (expondo, assim, os fatos e posições ideológicas dos dois lados), a fim de que o seu leitor/público decida ele mesmo a culpabilidade ou não do grupo. Outra possibilidade é de que o texto identifique o seu leitor/espectador com “eles”, ou seja, a explicação ideológica a partir da linguagem institucionalizada é a única forma de se comunicar com a recepção. Tal escolha reforça, ainda, a ideia de que a linguagem utilizada pela Estirpe só pode permanecer à margem.

2. “Tubérculo na porra da mãe terra / e cresce + se espalha / na epidemia do câncer novo diferente sem cura / que mata / e mata / e mata / só pra matar o eles mais uma vez / e mais uma vez / uma vez + / pra sempre” (ALVIM, 2008, p. 4)— O TERRORISMO NA CONFIGURAÇÃO DE TEMPORALIDADES E TERRITÓRIOS DO PRESENTE

Com a finalidade de pensar a cidade latino-americana, Ludmer cria o conceito de “ilhas urbanas”, porções territoriais que engendram sua própria significação, a partir de novos paradigmas de compartilhamento entre os sujeitos. Ocupam uma posição “dentrofora”, uma vez que — apesar de não reconhecerem as representações produzidas pelas esferas institucionais — definem-se a partir destas na forma de “região baixa, do subsolo, do lamaçal ou do cemitério” (LUDMER, 2013, p. 124) e da ação subversiva. Como dito anteriormente, a Estirpe, a partir da relação linguística-afetiva com os cadáveres, ocupa uma posição duplamente subterrânea: 1) fisicamente: desenterrando os corpos do chão; 2) simbolicamente: investindo num regime da “desdiferenciação”, onde o subterrâneo da língua/território é substância comum aos sujeitos.

Enquanto no interior da ilha o regime iguala “seus habitantes ao uni-los com traços pré-individuais, biológicos, pós-subjetivos; algo como o fundo ‘natural’, como o sangue, o sexo, a idade, as doenças ou a morte” (LUDMER, 2013, p. 120), lá fora tudo

continua sendo divisão social. Segregação que só pode ser mantida a partir de um poder que regula as políticas de separação e morte: “em cada território existe um poder soberano-legislador que não permite outro poder alternativo e faz uso da violência quando se vê ameaçado” (LUDMER, 2013, p. 111).

De acordo com Ludmer, o poder soberano-legislador, justificado por leis arbitrárias e pela concentração de riqueza, é um diferenciador, determinado histórica e politicamente, ao contrário do território: “Na fábrica da realidade, o território é um articulador, um princípio geral que percorre todas as divisões, é pré-individual e compartilhamos com os animais” (LUDMER, 2013, p. 110). Porém quem nasce no território convencionalmente denominado Brasil é automaticamente regido pela Constituição do país e demais documentos delimitadores de direitos e deveres. Assim, o território não deixa de ser regido por uma hierarquia segregadora e seus recursos naturais transformados em propriedade.

Além disso, o poder soberano-legislador elege territórios privilegiados ao fortalecer as fronteiras entre periferia/condomínios fechados; rua/*shopping center*. Fica a rua o lugar de ninguém ou de todos. Tomada pela violência, habitada por sub-homens e animais — cães e moradores de rua —, e ocupada por manifestações marginais e provisórias — grafite, piche, festivais, carnaval, teatro. Nesse lugar de ninguém e de todo mundo crescem os poderes paralelos que controlam, com a mesma violência do Estado, certos territórios urbanos.

O novo espaço de convivência social passa a ser o *shopping center*, espaço que nega a relação tempo-movimento: a ausência de relógios e o ambiente em redoma anula a percepção de dia, tarde e noite e instaura um tempo contínuo de consumo e movimento limitado. Um espaço, além de tudo, higienizado das paisagens contrastantes da rua, reduto da classe média representada pelo casal Judite e Lázaro: “DEFENSOR. Com que frequência os senhores vão ao shopping? / JUDITE: Quase todo dia. Fica bem pertinho do condomínio” (ALVIM, 2008, p. 39).

Ação terrorista — sobre a língua, os corpos e o espaço público —, portanto, é a expressão-chave para pensarmos na ação do grupo. O templo do *consumo* (*shopping center*), o espaço salvaguardado da infância inocente e *família* (*playground*) e o local de *trabalho* (fábrica) são espaços simbólicos invadidos pelos corpos em decomposição. Os cadáveres se reapropriam dos espaços que lhes foram negados quando vivos, já que os corpos mortos também são anexos dos territórios: “Dessa perspectiva, um território é uma organização do espaço por onde deslizam corpos, uma intersecção de corpos em movimento” (LUDMER, 2013, p. 111).

Uma vez retirados do espaço limitado da vala, do túmulo, do lixão (a criança vítima do *crack*), esses corpos passam a estar em movimento no espaço e agem sobre outros territórios urbanos. De acordo com Ludmer, o terrorismo tradicional escolhe transmitir sua mensagem por meio do ataque aos corpos — atrelados ao território. De maneira diferente, a Estirpe transfere às vítimas o poder de ação sobre o território, atacando não os corpos, mas a própria divisão naturalizada e segregadora das cidades. A religiosa conformidade cotidiana é interrompida: “LÁZARO. Chegamos de carro no estacionamento do shopping, como todo o domingo / JUDITE. Todo domingo, fielmente. / LÁZARO. E aquela coisa. Tava lá” (ALVIM, 2008. p. 41). Encarar os mortos, para, enfim, encarar a causa de suas mortes: o descaso público, a violência urbana, a desigualdade social.

Inclusive, é no julgamento da Estirpe que os pais do desaparecido político na ditadura, Ulisses Gomes Freire, são obrigados a reviver o trauma, tal como a comunidade inteira que se vê obrigada a encarar os mortos:

No lugar do público não há mais separação entre o imaginário individual e o social (...) O público é o que está fora e dentro, como íntimo-público. Na especulação não sobra nada dentro; o segredo, a intimidade e a memória se tornam públicos. (LUDMER, 2013, p. 09)

Falar sobre/com os mortos parece essencial para reconhecer a violência e a negligência pública que continuam a se reproduzir perpetuamente na periferia. Segundo Ludmer, o *mal* como categoria temporal aniquila o futuro, pois é a repetição incessante do instante. Aqui se faz na repetição da violência na periferia e na memória dolorosa que teima em voltar. É, portanto, por meio da ação terrorista que se abre uma fenda nesse *loop* temporal infinito de violência a fim de se discutir forçadamente os seus mecanismos internos.

Sob esta perspectiva, estabelecer uma nova temporalidade é combater tanto a lentidão do sistema judiciário e da ação do Estado — “ANA MARIA. QUANTO TEMPO MAIS NÓS VAMOS TER QUE ESPERAR? (Silêncio) / JOANA. Aos poucos... As mudanças, a democracia. O exercício do poder...” (ALVIM, 2008, p. 21) —, quanto a rapidez com que os corpos são escondidos, enterrados como indigentes, desaparecidos sem deixar maiores rastros. A Estirpe desacelera o tempo com o trabalho de disposição cuidadosa dos corpos — para que a sociedade seja obrigada a reservar um momento para olhar/falar com eles — e, ao mesmo tempo, tem a pressa dos que precisam sobreviver no agora. A utopia neoliberalista de uma América Latina do futuro não aplaca a urgência da sobrevivência e a ação terrorista, como experiência instantânea, instaura o “tempo zero”:

[o tempo zero] são todos pontos sem tempo ou que interrompem o tempo. Hoje em dia, são todos universalmente procurados, tanto pelos terroristas, como pelos artistas e ativistas contemporâneos. O tempo zero não apenas implica uma nova experiência histórica, mas também outra divisão de poder, e, portanto, poderia ser crucial para nosso destino latino-americano, definido pelo tempo segundo uma história do capitalismo. (LUDMER, 2013, p. 15)

*Nekropolis* se dá, justamente, nesse tempo-espço apocalíptico pós-2000 quando as promessas de modernização não se cumprem e a “sensação de viver na utopia realizada da comunicação universal e da circulação universal de bens” (LUDMER,

2013, p. 21) é totalmente ilusória. *Nekropolis*, que poderia ser qualquer cidade brasileira (talvez qualquer latino-americana), é o espaço da modernidade conservadora, do país que ainda vai realizar-se: grandes aglomerados comerciais (modernos *shoppings centers*) coexistem com precários serviços à população.

Como texto literário que maneja a realidade ficção, *Nekropolis* pensa um período bem específico da história brasileira: governo Lula, pós-reeleição (2008). Apesar de investir num construtivismo radical da nação, não é só com a memória nacional que a Estirpe se preocupa. Ao contrário, alinha-se ao que Ludmer denomina “temporalidade global”. Reconfigurações pertinentes à temporalidade global podem ser observadas na ação do grupo e na estética construída no texto: negação do relato linear; fim do movimento para frente (modelo desenvolvimentista); investimento de uma literatura apocalíptica ou utópica; reinvenção do futuro. Compor novas temporalidades é, em suma, compor novas relações com a ideia de nação: “Esses saltos e cortes temporais permitem ver uma temporalidade interrompida por estados de exceção, que questionam as ideias de progresso (desenvolvimento e etapas) na América Latina” (LUDMER, 2013, p. 66).

O terrorismo da Estirpe estabelece um corte no tempo (tempo zero) que evidencia o estado de exceção, questiona a ideia de progresso capitalista e a repetitividade da temporalidade cotidiana, experienciada como única “realidade” possível:

A temporalidade da televisão, do melodrama e da vida cotidiana (e de uma forma de narrar) parecem ser quase as mesmas. Apresentam o mesmo diagrama de tempo fragmentado e repetitivo, em fluxo, sem totalização ou unificação. (LUDMER, 2013, p. 35)

É também de maneira fragmentada que as ações do grupo aparecem no texto, como cortes dentro da linha narrativa contínua que é o julgamento. Da mesma forma, são cortes: 1) na voz de autoridade da juíza; 2) nas etapas de um processo judicial

organizado numa sequência lógica e que obedece a determinado protocolo imposto pela instituição; 3) na temporalidade repetitiva da vida cotidiana.

A existência corporal dos membros da Estirpe é tão duradora quanto os corpos em decomposição. Ela dura o suficiente para que eles repitam junto com os cadáveres: *nós tínhamos existido*. A nebulosa morte de 1, 2, 3, 4, 5 e Ana Maria no final do texto — não se sabe se foram assassinados nas celas ou se cometeram suicídio — não impede, entretanto, que a Estirpe tenha uma vida futura:

4.  
os de nós  
6 HOJE PERO MUITO MAIS NO DEPOIS  
os de nós  
7 VEZES 7 LEGIÃO MULTIDÃO DENÓS NO TEMPO DO AMANHÃ. (ALVIM, 2008, p. 18)

O encontro feliz dos membros pós-morte na cena final aponta para uma existência extraterrena, para um território espiritual de compartilhamento humano em que o tempo é eterno e total. Assim, o legado da Estirpe sobrevive na memória e ação dos vivos como adubo para futuras insurgências populares. Por fim, a partir de uma ética terrorista, o coletivo arquiteta novas estruturações linguísticas a fim de denunciar a situação social violenta perpetrada pelo Estado e acelerar o processo de insurreição revolucionária.

## REFERÊNCIAS

ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transumano*, 2016. Disponível em: [http://minhateca.com.br/marceloricci/Biblioteca/Livros+\\*5bconte\\*c3\\*bado\\*5d/ALVIM\\*2c+Roberto.+Drama\\*cc\\*81ticas+do+transumano,84916589.pdf](http://minhateca.com.br/marceloricci/Biblioteca/Livros+*5bconte*c3*bado*5d/ALVIM*2c+Roberto.+Drama*cc*81ticas+do+transumano,84916589.pdf). Acesso em: 20 mar. 2016.

ALVIM, Roberto. *Nekropolis*, 2008. Disponível em: <http://estudosdedramaturgia-parana.blogspot.com.br/2009/07/nekropolis-texto-de-roberto-alvim.html>. Acesso em: 10 mar. 2016.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE OUVIDORES/OMBUDSMAN. *Quem somos*. Disponível em: <http://abonacional.org.br/quem-somos>. Acesso em: 10 mar.2016.

AURÉLIO. *Dicionário Online*. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em 05 mar. 2015

BOBBIO, Norberto; et al. *Dicionário de Política*. Trad. Carmen C. Varriale; et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11<sup>a</sup> ed., 1998 [1983].

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Submetido em: 15/09/2015

Aceito em: 23/03/2016

## A LARANJA NARRADA, A MECÂNICA DESCRITA

### *AN ORANGE DESCRIBED, A CLOCKWORK NARRATED*

AION ROLOFF<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tenta ler o livro *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, à luz da teoria do húngaro Georg Lukács, exposta em seu texto “Narrar ou descrever”, de 1936. Começamos apresentando a teoria lukácseana, discutindo-a, para depois esmiuçar a obra de Burgess e problematizar as questões que podem ser relacionadas aos critérios de valor que Lukács estabelece para a literatura.

Palavras-chave: *Laranja Mecânica*; Lukács; Análise Literária.

**ABSTRACT:** This article attempts to read *A Clockwork Orange* by Anthony Burgess, in light of Hungarian Georg Lukács’ theory, exposed in the text “Narrate or Describe?” from 1936. We begin by presenting and discussing Lukács’ theory in order to apply it to Burgess’ book and discuss the issues that can be raised by the criteria Lukács establishes to literature.

Keywords: *A Clockwork Orange*; Lukács; Literary analysis.

## 1. INTRODUÇÃO

O livro *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, no original), assinado pelo Inglês Anthony Burgess e publicado pela primeira vez em 1962, é tido por muitos como uma das muitas obras-primas da literatura. Ainda hoje, é alvo de muitos estudos e cultuado por uma legião de fãs, ainda mais depois da sua conceituada versão cinematográfica — realizada por Stanley Kubrick em 1972<sup>2</sup> — que o alçou como um dos grandes símbolos da cultura pop mundial.

---

<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura Letras Português pela Universidade Federal do Paraná.

<sup>2</sup> *Laranja Mecânica*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-260/>>. Acesso em: 26 maio 2014.

O foco de análise deste trabalho é tentar relacionar e visualizar a obra de Burgess à luz do texto “Narrar ou Descrever” do húngaro Georg Lukács. Para tanto, entraremos na teoria de Lukács propriamente dita, tentando compreender se ele estabelece (ou não) um modelo de literatura/análise literária, e em caso positivo, qual seria. Optou-se por *Laranja Mecânica* — um livro escrito muitos anos depois do trabalho de Lukács — por ser uma narrativa sobre um drama humano altamente psicológico. Tentaremos analisar o livro, procurando perceber como procede a narrativa e como se efetua o trabalho de descrição no romance — e se essas descrições são, conforme a perspectiva lukácsiana, pertinentes ao desenvolvimento narrativo da obra.

## 2. A TEORIA DE LUKÁCS

O texto de Lukács começa com um contraponto entre duas obras da literatura: *Naná*, de Zola, e *Ana Karenina*, de Tolstói. A intenção é mostrar que a primeira tem excessivas descrições que nada adicionam à narrativa, enquanto a segunda traz descrições que se fazem necessárias para o desenrolar das ações, assumindo assim uma função no drama. A distinção também é explicada em termos do ponto de vista, conforme aponta Lukács (1936, p. 48): “Em Zola, a corrida é narrada do ponto de vista do espectador; em Tolstói, é narrada do ponto de vista do participante”. É ainda através da discussão sobre a corrida que o autor estabelece mais uma oposição: “Tolstói não descreve uma “coisa”: narra acontecimentos humanos” (LUKÁCS, 1936, p. 49). Dessa maneira, o autor faz o contraponto entre o *narrar*, que deveria ser o propósito primordial, e o *descrever*, que deveria ser um auxiliar e não um propósito em si mesmo, ao afirmar que

Tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com ‘fenômenos puros’ [...] Ora, é certo que não existe qualquer escritor que

renuncie completamente a descrever [...] O que nos importa é saber como a descrição — que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) — chegou a se tornar o princípio fundamental da composição (LUKÁCS, 1936, p. 54-55).

Para que uma descrição se faça presente no texto, existe a necessidade de que esta se interligue intimamente à narrativa. Em *Ana Karenina*, Lukács aponta que as ligações da corrida de cavalos ao drama central da protagonista são fortes e determinam um ponto crucial na narrativa. Portanto, a descrição tem uma função e uma razão de ser para o desenrolar do drama. Já em *Naná*, a corrida de cavalos está debilmente ligada à narrativa, sendo supérflua e podendo facilmente ser suprimida, caracterizando assim a descrição pela descrição, o ponto central da crítica de Lukács.

O contraponto entre narrar ou descrever leva Lukács à definição do personagem tipo, aquele que reflete um drama social — lembremos que o autor escreve na União Soviética e era leitor de Karl Marx. A figura desse personagem teria de ser absolutamente individualizada e, ao mesmo tempo, permitir uma leitura da sociedade. O drama social está lá, a sociedade já o tem, e o personagem precisa demonstrar na sua singularidade como a sociedade se reflete no drama particular dele. No caso de Lukács, como estamos falando do marxismo é necessário narrar o desenrolar de um processo: a luta de classes. Uma não boa literatura descreveria simplesmente o resultado final deste processo, sem pensar nas complexidades únicas decorrentes destas relações.

Devemos ressaltar que a figura do personagem tipo não é simplesmente uma caricatura e, sim, um personagem humano, cujas características não são encontradas em nenhum outro, e é nesse drama individual e único que encontramos o drama social. Podemos tirar várias oposições presentes na teoria de Lukács, para além da já sugerida no título: a boa literatura será uma literatura que prefira a narração à descrição, o essencial ao supérfluo; que transmita ao leitor a visão de participante e não de mero espectador; que valorize a relação de causa e consequência no processo de um drama humano e social ao invés de só observar a descrição de seu resultado.

Podemos estabelecer aqui outro paralelo: participar e observar. Lukács critica severamente a perda de onisciência do narrador que, na literatura moderna, não guia mais o leitor e adota um ponto de vista extremamente subjetivo.

O grande problema aqui (e conforme analisaremos adiante) é que essa análise, para além de um critério de valor, funciona como prescrição: só será boa literatura aquela que atender a todos esses requisitos. Vale ressaltar que o húngaro não simplesmente descarta a descrição; ele reconhece a sua importância, desde que seja algo relevante ao enredo. No entanto, faz um julgamento: a boa literatura *narra* o essencial do processo social em um drama singular, através de um ponto de vista onisciente e participante, desenvolvendo um enredo de causas e consequências; a não boa literatura *descreve*, pois se perde na descrição do supérfluo, através de um ponto de vista subjetivo e observador que não apreende o drama social, em um enredo fragmentário.

### 3. LARANJA MECÂNICA NA ÓTICA DA TEORIA LUKÁCSEANA

*Laranja Mecânica* é narrado em primeira pessoa na voz de Alexander DeLarge, um rapaz de 15 anos que conversa com o leitor sobre os rumos tomados ao longo da sua vida, em tom de confissão. Alex abre sua vida sem medo à única pessoa em quem parece confiar: o leitor do romance. Pode-se dizer que sua leitura sempre acaba por causar um estranhamento peculiar:

O estranhamento em *Laranja Mecânica* já começa pelo título (*A Clockwork Orange*, no original), retirado de uma gíria cockney: “as queer as a clockwork orange”, uma expressão que significa algo de muito estranho (quase sempre de cunho sexual: queer, em inglês, significa ao mesmo tempo estranho e homossexual). Essa sensação de estranheza continua ao longo de todo o livro por intermédio da linguagem nadsat, a gíria de gangues adolescentes que Burgess acabou criando para substituir as gírias reais dos mods e dos rockers e que provoca no leitor, pelo menos nas primeiras páginas, uma certa desorientação, que, para Burgess, era fundamental. (FERNANDES, 2004, p. 7).

O estranhamento do livro nos perturba durante toda a leitura e é uma das muitas definições que podemos dar ao livro. *Laranja Mecânica* é também aquilo que Northop Frye, no seu livro *Anatomia da Crítica*, definiu como “autobiografia” ou “confissão”:

A autobiografia é outra forma que se mescla com o romance por uma série de gradações insensíveis. A maior parte das autobiografias é inspirada por um impulso criador, e portanto ficcional, a selecionar apenas aqueles acontecimentos e experiências da vida do escritor que vão construir uma forma integrada. Essa forma pode ser um tanto mais ampla do que a figura com a qual ele veio a identificar-se ou simplesmente a coerência de sua personalidade e atitudes. Podemos chamar esse tipo importantíssimo de ficção em prosa de confissão. (FRYE, 1973, p. 301).

No entanto, como o próprio Frye (1973, p. 300) sinaliza, “Exemplos ‘puros’ de ambas as formas nunca se encontram (...). As formas de ficção em prosa são mistas”.

*Laranja mecânica* se divide em três partes, e ao todo são 21 capítulos, em que Alex narra e descreve como acabou preso, como foi o período na prisão e depois como foi encarar o mundo após ter de novo a sua liberdade. *Laranja Mecânica* faz parte da tríade do futuro distópico, ao lado de *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e cumpre bem o seu papel, passando-se numa Londres em um futuro indeterminado. Nessa cidade, Alex tem os mais variados gostos, que vão de música clássica à ultraviolência, e, basicamente, se diverte ao lado de uma gangue que sai durante as madrugadas quebrando e arrasando casas e pessoas de maneira única.

Como temos acesso a seus pensamentos, podemos entender que ele não é mau por seu meio, por sua criação ou um motivo externo a ele; não, Alex é mau porque é mau e porque se diverte praticando suas maldades, sua ultraviolência. As circunstâncias da violência juvenil na sua Inglaterra são, é claro, parte de seu ninho, mas devemos encarar Alex afinal como alguém que decide ser mau. (BARROS; ROLOFF, 2012).

Alex começa o livro narrando, com precisão de detalhes, uma das muitas noites que passou na companhia de sua gangue praticando atos de ultraviolência:

— Então, o que é que vai ser, hein? Éramos eu, ou seja, Alex, e meus três druguis: ou seja, Pete, Georgie e Tosko, Tosko porque ele era muito tosco, e estávamos no Lactobar Korova botando nossas rassudoks pra funcionar e ver o que fazer naquela noite de inverno sem-vergonha, fria, escura e miserável, embora seca. O Lactobar Korova era um mesto de leite-com, e possa ser, Ó, meus irmãos, que tendeis esquecido de como eram esses mestos, pois as coisas mudam tão skorre hoje em dia e todo mundo esquece tão depressa, porque também quase não se lê mais os jornais mesmo. Bom, o que vendiam ali era leite-com-tudo-e-mais-alguma-coisa. Eles não tinham autorização para vender álcool, mas ainda não havia leis contra prodrar algumas das novas veshkas que costumava colocar no bom e velho molokom então você podia pitar com velocet, sintemes, drencom ou alguma outra veshka que lhe daria uns belos de uns quinze minutos muito horrorshow só admirando Bog e Todos os Seus Anjos e Santos no seu sapato esquerdo com luzes espocando por cima de sua mosga. (BURGESS, 2004, p. 3)

Ao analisarmos o início da confissão de Alex, notamos que o personagem não parece preocupado com formalizações da linguagem: ele fala no seu idioma natural como meio de simplesmente narrar os fatos tais quais como aconteceram, depositando uma estranha, porém notável, confiança em quem está lendo. Alex escreve em nadsat. O idioma criado por Burgess é uma união de gírias em russo e em inglês, com uma identidade extremamente jovial. Esse sincretismo que o autor promove acaba criando palavras divertidas que estão por todo o texto e cujo significado deduzimos através do contexto.

Fazendo uso do nadsat e apoiando-se na confiança que tem no leitor, Alex vai contando inicialmente as suas aventuras ao lado de seus druguis, narrando as noites de arruaceiro, em que, junto com os amigos Georgie, Pete e Tosko, se divertia cometendo atos de ultraviolência.

Alex descreve o encontro com um velho mendigo e, na sequência, Tosko espancando o velho. A descrição, seguida do diálogo, é importante para a narrativa: uma Londres futurista, onde a juventude é quem dita regras. Esse é um ponto-chave

para entender a trama, a história de uma juventude inconsequente e louca por diversão, ou o que “aquela” juventude considera diversão. Como se trata de uma sociedade futurista, percebemos que a ação da polícia — sim, ela existe — não resulta em basicamente nada. A gangue de Alex faz o que quer na calada da noite sem que ninguém a impeça, e a criminalidade atinge níveis alarmantes. Há também a descrição da briga dos druguis de Alex contra os druguis de Billyboy, que poderíamos considerar uma espécie de rival do protagonista.

Outro ponto importante acontece quando a gangue invade a casa de um escritor e Alex violenta a mulher dele depois de espancá-la. Novamente é uma cena muito bem descrita e inicialmente pode parecer desconectada do resto da história, o que não é verdade conforme observaremos na análise da terceira parte.

A relação de Alex com seus familiares é ainda mais surreal e, mesmo sabendo que ele não é mau apenas por ser fruto de seu meio, como já apontamos, conseguimos compreender que a relação familiar é inexistente, como o narrador deixa claro, o que talvez explique a necessidade que Alex tem de cometer maldades, e o não arrependimento ao cometê-las.

Na sequência, notamos um leve desentendimento entre Alex e Tosko e depois entre Alex e Georgie. Pode-se dizer facilmente que é só uma cena para apimentar algumas das páginas do livro. No entanto, é justamente o desentendimento que acabará por culminar na desgraça de Alex. Mesmo com a relação levemente estremecida, os quatro amigos saem novamente, para aquilo que consideram diversão noturna, e acabam por invadir a casa de uma velha senhora apaixonada por gatos. Num plano armado por seus druguis, Alex entra sozinho na casa, briga com a mulher e, talvez sem querer, acaba assassinando-a. Quando escuta a sirene da polícia e se prepara para ir embora é atingido nos olhos por um de seus druguis e termina preso, findando assim a primeira parte da história:

— Eu lhe dou dez segundos para apagar esse sorrisinho estúpido do rosto. Depois quero que me escute bem. — Bem, o quê? — Eu disse, smekando — Você não está satisfeito em me espancar quase até a morte e deixar que cuspissem em mim, me fazer confessar por crimes por horas sem vonis naquela cela grazni? Tens alguma nova tortura para mim, seu bratchni? — Será sua própria tortura — ele disse, sério — Espero, por Deus, que essa tortura enlouqueça você. E então, antes que ele me dissesse, eu já sabia o que era. A ptitsa velha que tinha todos aqueles kots e koshkas havia ido desta para melhor num dos hospitais da cidade. Parece que eu a havia espancado forte demais. Ora, ora, isso era tudo. Pensei em todos aqueles kots e koshkas miando pedindo moloko, mas sem ganhar nenhum, nunca mais, daquela forela starre que era a dona deles. Isso era tudo. Eu estava condenado. E só tinha quinze anos. (BURGESS, 2004, p. 76).

A primeira parte, que começa com mais uma aventura noturna do personagem, termina com a consequência brutal de outra aventura semelhante à primeira descrita. Justamente porque temos acesso à consciência de Alex e à maneira que ele enxerga o mundo, acabamos por nos afeiçoar a ele, não perdoando seus atos, mas compreendendo quem é e de que maneira age.

É na segunda parte da narrativa que ele acaba na penitenciária e, doido para ser liberado antes do prazo, decide se submeter a um experimento do governo, o tratamento Ludovico, que o reabilitaria e tornaria o jovem apto a voltar a viver em sociedade, uma ideia que resolveria o problema da criminalidade na Londres futurista.

Nessa segunda parte, Burgess trabalha com cenas de alto teor descritivo sobre o funcionamento da técnica de Ludovico, que consiste em drogar o protagonista e o obrigar a assistir uma série de vídeos de ultraviolência, tais quais os atos que ele mesmo praticava. À luz do texto de Lukács, podemos dizer que a descrição de tais cenas ganha respaldo justamente porque aqui se encontra o cerne da história, pois obviamente todas as descrições sobre o tratamento são fundamentais para o desenrolar da narrativa.

O tratamento é feito de maneira extremamente cruel e sádica, em vários momentos da trama, e Alex é simplesmente jogado lá — sim, ele escolheu ser

voluntário e participar do tratamento — sem qualquer chance de defesa. É na sequência do tratamento que observamos outro ponto importante na narrativa: Alex perde a essência de si mesmo. Ele é condicionado para o bem por ser impedido de fazer o mau: toda a vez que tenta bater em alguém, por exemplo, ou ouvir seu amado Beethoven (que acompanhava os vídeos que ele foi obrigado a assistir), não consegue fazê-lo sem que se sinta extremamente mal e com ânsia de vômito. De fato, o tratamento surte efeito, o protagonista não comete mais maldades, mas também não tem mais autodefesa, perdendo a capacidade de se defender. Tiram tudo dele, que ao final se dá conta de que é só mais uma laranja mecânica do governo — algo que será definitivamente a sua ruína na terceira parte do romance.

— Escolha — resmungou uma golez rica e profunda. Videi que ela pertencia ao chapelão da prisão. — Ele não tem nenhuma escolha, tem? A preocupação consigo mesmo, o medo da dor física, o levaram a esse ato grotesco de autodepreciação. Sua insinceridade estava clara. Ele deixa de ser um malfeitor. Ele também deixa de ser uma criatura capaz de escolha moral. — Isso são sutilezas — O Dr. Brodsky meio que sorriu — Não estamos preocupados com o motivo, com uma ética superior. Estamos preocupados apenas em reduzir o crime... — E interrompeu aquele Ministro bolshi bem-vestido — com a redução da assustadora superlotação de nossos presídios. (...) Então muito se govoretou e se argumentou e eu simplesmente fiquei ali parado, irmãos, tipo assim completamente ignorado por todos aqueles bratchins ignorantes, então krikei: — Eu, eu, eu. E eu? Onde é que eu entro nisso tudo? Será que sou apenas uma espécie de animal ou de cão? — E isso fez com que eles comessem a govoretar ainda mais alto e lançar slovos para mim. Então eu krikei mais alto, ainda krikando: — Será que eu serei apenas uma laranja mecânica? (BURGESS, 2004, p. 127-128).

Alex então é solto novamente e tem início a terceira parte do romance, que se conecta aos acontecimentos da primeira parte, mostrando a função na narrativa de todas as descrições do início da história. Alex volta à casa de seus pais, mas lá não encontra abrigo, pois eles adotaram um homem que está em seu quarto. Sem saída, Alex acaba na rua e na sequência esbarra no mendigo, o mesmo que havia sido espancado pelos druguis de Alex na primeira parte do romance. O tal velho mendigo,

com vários outros moradores de rua, quer vingança contra Alex e começa a espancar o jovem protagonista que simplesmente não pode, e não consegue, se defender. Esse é o primeiro de vários ciclos que vão se fechando entre a primeira e a terceira parte da narrativa. Dois policiais então vêm acudir Alex e não são nada menos do que Billyboy e Tosko, que agora estão incorporados à polícia e o espancam ainda mais. Completamente arrasado, espancado e com muita dor, Alex na calada da noite caminha pelas ruas de Londres e acaba por encontrar ajuda na casa justamente de Alexander — o escritor cuja esposa Alex violentou na primeira parte do romance —, fechando aqui outro ciclo presente na narrativa e justificando também todas as descrições presentes na trama.

Observando toda a narrativa à luz da teoria de Lukács podemos afirmar que a obra acaba por atender aos requisitos do que o húngaro consideraria boa literatura. A narração é mais presente que a descrição, que só aparece quando necessária ao desenvolvimento do enredo. O enredo narra exatamente como se deu o processo, causas e consequências, da prisão de Alex, e não só o resultado dessa prisão. Os fatos realmente essenciais à história ganham a narrativa; nada é supérfluo.

E será que poderíamos dizer que Alex pode ser considerado um personagem tipo, seguindo a teoria lukacseana? Digamos que sim. Ele é de fato a laranja mecânica do título e tem em si mesmo todas as contradições da sociedade futurista: primeiro é parte ativa da juventude que domina as ruas e amedronta os anciões, depois passa pelo processo complexo que o tornou um laranja do governo, para na sequência não ter mais controle nenhum sobre si mesmo. O drama social de uma Londres futurista arrasada pelas altas taxas de criminalidade está contido em seu drama particular.

Obviamente como é Alex quem nos conta sua história, temos a visão de um participante, ao invés da visão de mero espectador. Por outro lado, *Laranja Mecânica* não irá encontrar respaldo lukácseano no que diz respeito à primeira pessoa, em tom autobiográfico — diferentemente do que Lukács valorizaria. O que temos é um

narrador com um ponto de vista subjetivo e não onisciente: temos acesso aos pensamentos de Alex, mas somente a isso. Nesse sentido, poderíamos pensar que a obra de Burgess não seria visualizada como boa literatura pelo húngaro, afinal, segundo ele: "(...) O leitor é guiado pelo autor através da variedade e multiplicidade de aspectos do trecho, e o autor na sua onisciência, conhece o significado especial de cada particularidade, por menor que seja" (LUKÁCS, 1936, p. 68). Sem isso, "O Autor perde a clarividência e a onisciência que o distinguem do antigo narrador" (LUKÁCS, 1936, p. 73).

Tentando estabelecer uma escala, podemos dizer que, por ora, é só nesse quesito que a obra de Burgess não atende às prescrições de Lukács, com a perda da onisciência do narrador. Parece estranho, já que, tendo acesso aos pensamentos de Alex e através do seu ponto de vista subjetivo, o leitor é levado a não abandonar a narrativa de modo algum, pois nos sentimos parte desta. E ele, completamente perdido da segunda parte em diante, deposita toda a confiança em quem está lendo. O personagem realmente confia no leitor, o que acaba por gerar, em quem está lendo, uma espécie de afeição a ele. É através do poder de persuasão da palavra que Alex convence e nos faz sentir parte de sua história e de tudo aquilo que enfrentou.

#### 4. PROBLEMATIZANDO LUKÁCS

Poderíamos dizer que para Georg Lukács, *Laranja Mecânica* simplesmente não poderia ser considerado boa literatura? Sim e não. Conforme apontamos, o grande problema na teoria lukácsiana é a prescritividade, o que faz com que não consiga dar conta da literatura contemporânea e acabe por rebaixá-la, o que certamente, imaginamos, não se aplica ao livro de Burgess.

É importante ressaltar o contexto em que Lukács escreve, em 1936. Trata-se de demonstrar que o "realismo soviético" e seu conteúdo político, como também Zola e

Flaubert, terminam por produzir uma literatura pobre no confronto com os romances do século XIX, que alcançam o drama social através da forma narrativa. Em um ensaio denominado “Realismo: Experiência socialista ou naturalismo burocrático?”<sup>3</sup>, de 1963, Lukács (1963, p. 30) irá afirmar que: “Tenho a impressão de que hoje, em nossos países, a arte ‘apolítica’ pode desenvolver-se com suficiente tranquilidade (...) Porém, não existe nenhuma literatura e arte apolíticas”<sup>4</sup>. De fato, se formos analisar a própria opinião de Lukács em relação ao que ele consideraria arte/literatura, *Laranja Mecânica* certamente não seria apolítico, pois, conforme vimos, narra justamente a história particular de um rapaz que acabou sendo parte de um projeto do governo, na qual lemos o drama social. Lembramos ainda que a distopia projeta problemas do presente no futuro, sendo, portanto, crítica. E Burgess encaminha em sua narrativa não só uma crítica ao procedimento utilizado pelo governo de sua história, mas também uma crítica política e à sociedade em geral, conforme observamos no artigo “A Condição Mecânica”<sup>5</sup> assinado pelo autor em 1973: “Aparentemente, o condicionamento forçado de uma mente, por melhor que seja a intenção social, é maldade” (BURGESS, 1973, p. 313). Todas as pessoas a quem Alex fez mal na primeira parte do romance lhe fazem talvez mais mal quando este retorna na terceira parte. Vale lembrar que Lukács, em “Narrar ou Descrever”, critica severamente a literatura óbvia, e panfletária, e valoriza o realismo trabalhado na forma, no enredo e nas personagens.

No já citado ensaio, Lukács também afirma que:

---

<sup>3</sup> Tradução nossa do título original da versão em espanhol: *Realismo: Experiencia socialista o naturalismo burocrático?*

<sup>4</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Tengo la impresión de que hoy, en nuestros países, el arte “apolítico” puede desarrollarse con suficiente tranquilidad (...) Pero, no existe ninguna literatura y arte apolíticos”. (LUKÁCS, 1963, p. 30).

<sup>5</sup> Este artigo encontra-se anexado na edição especial de 50 anos de *Laranja Mecânica*.

Além disso, na arte, uma forma não tem nunca uma validade universal. Na ciência (...), uma fórmula<sup>6</sup> correta tem esta validade universal. A expressão artística apresenta sempre algo singular, e ainda a forma emana desta singularidade. O experimentalismo formal em si é sempre bastante problemático<sup>7</sup> (LUKÁCS, 1963, p. 15)

Justamente por isso Lukács condena a perda de onisciência do narrador em sua proposta de modelo de análise literária, em que afirma: “Toda grande arte, repito, desde Homero em diante, é realista, é dizer que é um reflexo da realidade”<sup>8</sup> (LUKÁCS, 1963, p. 7). Esta visão é criticada por Theodor Adorno no seu ensaio “Lukács e o equívoco do realismo”<sup>9</sup> de 1969<sup>10</sup>. E isto nos ajuda a perceber que, talvez, o fato de *Laranja Mecânica* não atender plenamente aos critérios de Lukács não é um problema do livro e, sim, da rigidez de uma prescrição, que não consegue ler — e talvez não estivesse no horizonte — de uma literatura contemporânea que não segue as formas ditas clássicas da boa literatura. Mas, mesmo adotando um ponto de vista subjetivo e parcial, a obra ainda se adéqua a várias regras propostas por Lukács. O que podemos observar é que “Narrar ou descrever”, mesmo chamando a atenção para aspectos fundamentais de um determinado tipo de narrativa, não dá conta de muita coisa, pois como não há “pureza” em se tratando de literatura, uma obra ora atende aos requisitos, ora não. Assim, percebemos uma visão extremamente dogmática, e por isso limitada, nas ideias de Lukács.

---

<sup>6</sup> Em espanhol forma/fórmula se confundem. Quando Lukács relacionou à ciência optou-se por traduzir para fórmula, quando ele relacionou à literatura optamos por traduzir para forma, pensando que ele estaria justamente discutindo a *forma* literária, e não a fórmula.

<sup>7</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Además, en arte, una fórmula no tiene nunca validez universal. En la ciencia (...) una fórmula correcta tiene esta validez universal. La expresión artística presenta siempre algo singular, y aún la forma emana de esta singularidad. El experimentalismo formal en sí es siempre bastante problemático”. (LUKÁCS, 1963, p. 15).

<sup>8</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Todo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuando es un reflejo de la realidad”. (LUKÁCS, 1963, p. 7).

<sup>9</sup> Tradução nossa do título original da versão em espanhol: “Lukács y el equivoco del realismo”.

<sup>10</sup> Data de publicação da versão em espanhol do referido ensaio.

Adorno (1969, p. 42) esclarece que:

O núcleo da teoria segue sendo, em todo o caso, dogmático. Toda a literatura moderna (...) acaba rechaçada e marcada sem vacilar com o selo ofensivo de decadente, termo depreciativo, que abrange todas as monstruosidades de perseguição e repressão e não só na Rússia.<sup>11</sup>

## 5. CONCLUSÃO

O que observamos é que o dogmatismo lukácseano severamente criticado por Adorno, não faz qualquer sentido, como aliás não o faz nenhum dogmatismo em se tratando de literatura. Criar um dogma de como um escritor deve escrever o seu romance é por certo limitar também a arte e os limites de criação deste autor. Determinar como a literatura deve ser é criar barreiras desnecessárias que são — e já foram — facilmente transpostas dentro dos estudos literários e dentro da própria literatura em geral. Podemos dizer que o realismo das lutas sociais também passa pela narração em primeira pessoa e que a subjetividade do narrador faz com que o leitor amplie ainda mais o seu leque de interpretação. É só observar a discussão ao redor de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis<sup>12</sup>, por exemplo: é justamente porque o livro tem um ponto de vista subjetivo — o de Bentinho — que toda a discussão sobre a traição ou não de Capitu se faz possível. Esperar que isso não seja considerado boa literatura é desmerecer e nivelar o leitor por baixo. Limitar a arte a ser algo quadrado e conservador, sem qualquer tipo de inovação, é simplesmente uma recusa ao novo em literatura, é dizer que a literatura não pode nunca se reinventar, o que sabemos que não é e nunca será verdade, afinal:

---

<sup>11</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “El núcleo de la teoría sigue siendo, en todo caso, dogmático. Toda la literatura moderna (...) queda rechazada y marcada sin vacilar con el sello infamante del decadentismo, término despectivo que cubre todas las monstruosidades de la persecución y la represión no sólo en Rusia”. (ADORNO, 1969, p. 42).

<sup>12</sup> ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

[...] talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade [...] Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles [...] A literatura confirma e nega, propõe e denuncia apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas<sup>13</sup>. (CANDIDO, 1988, p. 175).

Sobre a obra de Lukács, Adorno também comenta que:

Lukács confunde deliberadamente os momentos formais e construtivos da arte nova (...). Seu texto descuida todas as normas de uma representação responsável que ele mesmo havia contribuído a estabelecer nas suas obras de sua juventude.<sup>14</sup> (ADORNO, 1969, p. 42).

Ao final do romance, Alex tem os seus novos druguis e o otimismo de uma vida melhor pela frente — é também ao final que ele agradece ao leitor por tê-lo acompanhado naquela jornada. O modo como ele tornou-se laranja foi narrado de maneira exemplar, de tal forma que nós nos sentimos parte dos acontecimentos. A mecânica descrita por detrás é a criação de uma obra que ainda hoje fascina e faz refletir, não só sobre as questões sociais, ou a mecanização do ser humano, mas também sobre os métodos literários utilizados pelo autor: a linguagem e a maneira como é utilizada, da criação de um idioma aos entrecos do enredo e à constituição/construção dos personagens.

Podemos sim tentar ler a obra sob a ótica de Lukács, porém, ficamos apenas na tentativa, pois *Laranja Mecânica* parece transcender o modelo proposto. Através dessa análise, conseguimos entender que essa transcendência só se faz possível porque talvez seja a teoria lukácseana que tenha problemas — poucos, é bem verdade, afinal o

---

<sup>13</sup> Grifos nossos.

<sup>14</sup> Tradução nossa da versão em espanhol: “Lukács confunde deliberadamente los momentos formales y constructivos del arte nuevo (...) Su texto descuida todas las normas de una representación responsable que él mismo había contribuido a establecer en sus obras de juventude”. (ADORNO, 1969, p. 42).

trabalho de análise proposto por ele é realmente instigante e esclarecedor de vários aspectos da narrativa —, e é a genialidade por detrás da mecânica produzida por Burgess que nos mostra esses problemas. Mas não só ela: grande parte da literatura contemporânea certamente fará o mesmo. O que o livro de Burgess nos mostra é que, com formas novas e experimentos, a literatura é crítica e política. Lukács acerta quando diz que não existe literatura apolítica, mas erra quando dogmatiza um modelo, esquecendo que a revolução e a política passam também pela forma. Percebemos que isso pode ser um grande erro, já que ao defender uma literatura política, termina paradoxalmente por restringir a liberdade da obra de arte.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Lukács y el equivoco del realismo”. In LUKÁCS et al. *Realismo: mito, doctrina o tendencia historica?*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1969.

BURGESS, Anthony. “A Condição Mecânica, 1973”. In BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica: Edição especial 50 anos*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012, p. 297-313.

\_\_\_\_\_. *Laranja Mecânica: Edição especial 50 anos*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

\_\_\_\_\_. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

BARROS, Amanda; ROLOFF, Aion. *Laranja Mecânica — Anthony Burgess*. 2012. Disponível em: <<http://possoteindicarumlivro.blogspot.com.br/2012/12/laranja-mecanica-anthony-burgess.html>>. Acesso em 26 maio 2014.

CANDIDO, Antonio. “O Direito à Literatura, 1988”. In *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FRYE, Northop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FERNANDES, Fábio. “Prefácio”. In BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004, p. 7-14.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. Trad. Giseh Konder (p.47/100), 1936 In KONDE, Leandro (coord). *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. "Realismo: Experiencia socialista o naturalismo burocrático?, 1963". In LUKÁCS et al. *Realismo: mito, doctrina o tendencia historica?*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1969.

Submetido em: 18/01/2016

Aceito em: 01/03/2016

## “ATITUDES DE DEUSA INSENSÍVEL”: REPRESENTAÇÕES, CRÍTICA FEMINISTA E A HABILIDADE DE EÇA PARA ENDEUSAR MULHERES

### “INSENSITIVE GODDESS ATTITUDE”: REPRESENTATIONS, FEMINIST CRITICISM AND THE ABILITY OF EÇA TO DEIFY WOMEN

Patrícia Martins Cozer<sup>1</sup>

**RESUMO:** Através de recortes do romance *Os Maias*, este artigo propõe uma (re)leitura da personagem queiroziana Maria Monforte, seguindo o aporte teórico de Annette Kolodny (1980) no que diz respeito à crítica literária feminista. Nesse contexto, torna-se útil esmiuçar a figuração da mulher no Portugal do século XIX, especificamente aos conceitos pertinentes do corpo e do erotismo, que realçam as constatações de “deusa insensível” constantemente atribuídas pelo escritor português à personagem.

Palavras-Chave: Literatura Portuguesa do século XIX; representação; crítica feminista.

**ABSTRACT:** Based on some chapters of the novel *Os Maias*, this article aims at providing a reading of the character Maria Monforte, following the theoretical framework of Annette Kolodny (1980) towards the feminist literary criticism. In this context, it is useful to line out the figuration of a woman in Portugal during the nineteenth century, especially to the relevant concepts of body and eroticism that highlight the demonstrations of “insensitive goddess” constantly attributed to the character.

Keywords: Portuguese Literature of the nineteenth century; representation; feminist criticism.

## 1. INTRODUÇÃO

Se é inegável que, desde os anos 1960, os estudos feministas têm vindo a se desenvolver, não só, mas também pelo reconhecimento e incorporação da crítica

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Feministas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra — UC/Portugal.

feminista aos estudos literários, não se pode igualmente supor modos estáticos de se estudar literatura. Atualmente, a partir de inter-relações como texto e sociedade, presente e passado, imaginário individual e coletivo, temos que a literatura — do ponto de vista dos estudos culturais e da crítica feminista — oferece claro espaço para reflexão social, indo além de seu caráter puramente estético, ao atentar para práticas e representações sociais no texto literário (GOMES, 2011).

Para ler, na prática e no contexto atual, representações feministas do passado, busquei sustentação no romance queiroziano. Especificamente no universo das personagens femininas queirozianas, onde, para além da amarga Juliana e da romântica Luísa (ambas do romance *O Primo Basílio*, de 1878), insere-se Maria Monforte na categoria “subversivas” da moral patriarcal.

Em *Dancing through the minefield*, Annette Kolodny (1980) nos oferece uma boa ideia do que significa a escolha de determinadas obras para quem lê. Nossas escolhas não são imparciais — elas implicam algo. Para além de termos em mente que a literatura é ficção, e que as leituras atuais, dependendo do modo como são feitas, podem alterar significativamente o passado, Kolodny afirma que aquilo que lemos não são meros textos: são paradigmas, que nós mesmas, enquanto leitoras, permitimos modificar. Com isso, temos que não há valores estéticos nem sociais, morais nem ideológicos que possam ser classificados como imutáveis ou universais.

À luz de uma visão construcionista, Kolodny apresenta três aspectos importantes para se pensar a crítica literária feminista: exclusão, envolvimento e percepção. Para compreendê-los, a autora afirma, primeiramente, que todo tipo de valor atribuído a uma obra ou mesmo ao cânone literário, é, na realidade, produto de convenção e valor social. É preciso, portanto, (re)avaliar os padrões de leitura, de hierarquização dos textos e da sua valoração, dado que a literatura é “polissêmica e nunca simplesmente mimética e transparente” (GOMES, 2011, p. 56), o que permite, sobretudo, a imbricação de conceitos interdisciplinares.

Os três aspectos são apresentados na seguinte ordem: o primeiro refere-se à ideia de que qualquer construção de um cânone literário é uma construção social; o segundo, de que sempre haverá um envolvimento inconsciente do(a) leitor(a), e, o terceiro, de que esse viés inconsciente deve ser examinado.

A autora descreve o primeiro aspecto baseando-se em um cânone composto por homens brancos bem educados: afirma que, através do julgamento e da escolha desses homens, o cânone literário será também constituído por obras de homens brancos bem educados. Ou seja, haverá exclusão de outros grupos sociais, na busca pela identificação. A autora defende que, com o passar dos anos, esse modo de organizar o cânone tem sido modificado, com um pequeno espaço concedido aos grupos minoritários — como minorias étnicas (negros, asiáticos) e mulheres. Portanto, o cânone, para Kolodny, tende a encarnar uma ideologia dominante.

O segundo aspecto de sua teoria do *minefield* (campo minado) refere-se ao envolvimento dos(as) leitores(as) com os textos. Ou melhor, com paradigmas. Esses paradigmas são criados por nós, pois, assim como os textos e o cânone são socialmente construídos, nossa opinião acerca de uma determinada obra também é. Os nossos pontos de vista ou os pontos que buscamos em alguma obra confirmam que nos apropriamos de um texto de acordo com pressupostos críticos que trazemos conosco, baseados em nossa experiência de vida, estejamos conscientes disto ou não.

Finalmente, com o terceiro aspecto, Kolodny busca um esforço para que o(a) leitor(a) perceba essa inconsciência durante o ato de ler. Uma vez que concordamos que os motivos pelos quais atribuímos valores estéticos aos textos não são imutáveis ou universais, torna-se necessário também reexaminar esses valores.

Esses três princípios teóricos gerais são, então, apoiados pela defesa da prática e pluralismo. Pluralismo, neste contexto, refere-se a um esforço consciente para não se limitar a uma única abordagem crítica ao ler um texto — a teoria de Kolodny parece reforçar o caráter interdisciplinar dos estudos feministas. O objetivo do pluralismo é

justamente esse: fazer uso de múltiplas abordagens críticas, para que seja possível uma apreciação mais completa da variedade de significados. Kolodny se refere especificamente a um pluralismo feminista, e, por isso, a autora se torna relevante para esta primeira análise de *Os Maias*, validando as múltiplas interpretações diante da personagem Maria Monforte.

Para se estudar recortes da obra queiroziana, portanto, convém ter em vista os três apontamentos da autora, que validam a premissa de Maria Irene Ramalho em “A sogra de Rute ou intersexualidades”, ao assegurar que “a tradição e a cultura são, pois, narrativas para serem lidas” (RAMALHO, 2001, p. 543) e que a chamada “intenção do texto” não se baseia apenas naquilo que se vê, mas depende fortemente da história situada do(a) próprio(a) leitor(a).

## 2. DIVINIZAÇÃO FEMININA: A MARIA MONFORTE DE EÇA DE QUEIROZ

No Portugal do século XIX, não é raro encontrar nomes que se destacam no meio literário. Talvez por fazer da literatura espécie de arma para o que se poderia chamar uma (silenciosa) revolução — pouco compreendida na época, mas desvendada muito tempo depois —, Eça de Queiroz seja lembrado em tantos aspectos, sobretudo com seus romances de adultério e sátiras da burguesia.

A complexidade de suas personagens femininas oferece múltiplas possibilidades de interpretação, principalmente no que tange às expectativas para uma mulher da época e, conseqüentemente, os estereótipos advindos dessas expectativas. Alicerçada em perspectivas feministas é que proponho a (re)leitura de uma personagem queiroziana bastante lembrada, mas pouco — ou superficialmente — estudada: Maria Monforte da Maia, do romance *Os Maias*, publicado originalmente em 1888.

A princípio considerada personagem secundária — pelos estudos escolares que enfatizam apenas técnicas de “dissecação” de personagens, sem aprofundamento

teórico —, Maria Monforte acaba por demarcar sua importância ao longo da história. Devido a suas atitudes (im)previsíveis e sua personalidade ímpar, ela se torna peça fundamental no enredo, sendo citada (e culpabilizada) por diversas vezes. Convém, no entanto, antes de investigarmos com propriedade sua composição, uma breve contextualização da época na qual o romance foi escrito.

Na Lisboa da segunda metade do século XIX, a história de três gerações da família Maia é retratada. Maria Monforte é inicialmente apresentada como a esposa de Pedro da Maia, filho do patriarca Afonso. Após o nascimento dos filhos, abandona o marido para viver um romance fora do país. A partir de então, Carlos da Maia, filho de Maria, é o protagonista, e os próximos acontecimentos giram em torno de suas descobertas pessoais, políticas, sociais e sobretudo amorosas, quando as consequências das atitudes de sua mãe virão a calhar.

De modo geral, *Os Maias* veicula sobre o país uma perspectiva bastante pessimista. Há um exagero proveniente de uma visão efabulada do estrangeirado, uma supervalorização de países como França e Inglaterra, por carregarem consigo — segundo os personagens do enredo — a superioridade na literatura, na música e na política. Por diversos momentos, as passagens que não envolvem trechos de reclamações, comparações ou frustrações na velha Lisboa, são aquelas que descrevem as belas paisagens de Santa Olávia, Sintra e Coimbra. Grosso modo, os personagens de *Os Maias* constituem, em sua maioria, a “choldra ignóbil” (QUEIRÓS, 2010, p. 74), descrita por Eça como a sociedade lisboeta, manchada pelo vício e, pela futilidade das *soirées* e das mulheres “vazias”.

É sabida a habilidade de Eça de Queiroz em delinear essas mulheres, frutos de seu tempo, e retratá-las, por vezes, no meio do processo pelo qual perpassam as “três mulheres” da teoria de Gilles Lipovetsky (2000). Este processo é caracterizado através de “idealizações”, surgidas de acordo com a época e o respectivo movimento inspirador. Devido às três categorias apontadas por Lipovetsky na obra *A terceira*

*mulher: permanência e revolução do feminino* — a saber: “a depreciada”, “a exaltada” e “a indeterminada” —, observa-se um quadro performático relevante para este artigo, no sentido de que, a partir desta categorização, compreende-se o terreno dos estereótipos, identificáveis na composição da personagem.

Assim sendo, temos que a “primeira mulher” descrita por Lipovetsky é a antagonista do homem, sinônimo de demonização, categorizada pelo autor como “a depreciada”. Perpassando os escritos e testamentos de Aristófanes, Sêneca e Platão, a imagem desta “primeira mulher” está indissolúvelmente ligada a um ser inconstante que incita grande perigo. No entanto, apesar de todas as características negativadas, ela é requisitada: “Mulher, um mal necessário relegado para atividades sem brilho” (LIPOVETSKY, 2000, p. 230).

Já a “segunda mulher” é “a exaltada”, a desejada, a que é constantemente enaltecida. Lipovetsky destaca o Iluminismo como um dos movimentos inspiradores para a idealização desta mulher, sobretudo em seus papéis de esposa, mãe e educadora. A relação que uma mulher mantém com seus filhos é de uma importância discutível — não estaríamos, de tal modo, enquanto aparentemente lhe atribuímos importância, relegando-a a um papel menor e ampliando o campo da dominação masculina? Lipovetsky responde à pergunta acima, mostrando-se partidário do que mais tarde virá a ser reconhecido pelas feministas: “Após o poder maldito do feminino, edificou-se o modelo dessa ‘segunda mulher’, idolatrada (...) uma derradeira forma de domínio masculino” (LIPOVETSKY, 2000, p. 232).

Na última fase, da “terceira mulher”, o autor aponta para “a indeterminada”, a mulher dona de si, capaz de tomar atitudes por si mesma, assumindo a posição de sujeito. É pertinente sublinhar que, embora essa emancipação feminina seja notável e mereça reconhecimento, a mesma não coincide com o desaparecimento das desigualdades entre os sexos.

Colocadas como prostitutas, no sentido pejorativo, ou musas, uma posição que se entendia como elogiosa, a maioria das mulheres queirozianas seguiam as fases da primeira e da segunda mulher de Gilles Lipovetsky, ressaltadas no campo das idealizações. De fato, nas três categorias (“a depreciada”, “a exaltada” e “a indeterminada”) insere-se Maria Monforte, o que nos permite verificar, por base, quão complexa é a formação da personagem.

Para, em continuidade, associar os conceitos teóricos que embasam e permitem pensar a construção de Maria Monforte, mostra-se conveniente desvelar alguns adjetivos atrelados à mesma. Em vista disso, serão feitos alguns recortes do romance queiroziano em questão.

No primeiro capítulo de *Os Maias*, Maria Monforte é descrita por aquele que viria a ser seu futuro marido — Pedro da Maia — como “alguma coisa de imortal e superior à Terra” (QUEIRÓS, 2010, p. 13), denotando aqui uma clássica influência do Romantismo. Embora Pedro a endeusasse, Maria Monforte não correspondia às expectativas e às exigências do marido, pois apontava — aos olhos da sociedade da época, cujo pensamento mantido em relação às mulheres da burguesia deveria ser o de respeito máximo e decoro —, claros sinais transgressores.

Monforte costumava fumar com os homens e participar das apostas. As *soirées* descritas por Eça de Queiroz mostram-nos uma mulher produto do seu tempo, no entanto, provocativa e sustentada por traços indecorosos: não é vista com bons olhos porque adora o luxo, a ostentação e a vida mundana — para as senhoras recatadas da sociedade lisboeta, Maria vivia uma vida que julgavam pecaminosa. Pecados, estes, apenas para uma mulher, uma vez que, aos homens, concedia-se o perdão, principalmente quando a questão em voga era a sexualidade — e, por conseguinte, o adultério.

Está claro que expressar a sexualidade não era de bom-tom para a mulher, e que quem o fizesse seria no mínimo condenada. Conforme Anthony Giddens, não havia

equivalência para ambos, de modo que um único ato de adultério por parte de uma esposa era uma violação imperdoável da lei da propriedade e da ideia da descendência hereditária e a descoberta punha em ação medidas altamente punitivas: “O adultério por parte dos maridos, ao contrário, era amplamente encarado como uma fraqueza lamentável, mas compreensível” (GIDDENS, 1993, p. 16).

Nesse sentido, Maria Helena Santana e António Apolinário Lourenço, no artigo “Na intimidade: No Leito — Comportamentos sexuais e erotismo” (2011), citam um paradoxo importante para refletir sobre as atitudes perante a sexualidade da sociedade burguesa: “(...) a moral sexual sempre se alimentou de hipocrisia, funcionando os obstáculos como um forte estimulante da transgressão” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 257). Para os autores, essa posição é comum entre os romancistas e reforça a hipocrisia anteriormente referida em Anthony Giddens:

(...) costumam ser severos na apreciação que fazem da sexualidade feminina. Mostram-se curiosos perante o despertar dos instintos (as sensações confusas e os sonhos eróticos da puberdade, por exemplo); lastimam a solidão estéril da solteirona; mas não perdoam à mulher casada a expressão de desejos lascivos, dentro ou fora do leito conjugal (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 266).

Buscando a vivência portuguesa da sexualidade do século XIX em Portugal na ficção coeva, Santana e Lourenço demonstram, sobre a história da vida privada, e provam, através de raro material disponível, a ambiguidade dos autores consultados, entre uma condenação moralista, particularmente no que se refere à sexualidade feminina, e uma curiosidade *voyeurista*, que mais não é que a transgressão do quadro moral que se pretende afirmar.

Para explicar esse pudor, os autores recorreram a representações amorosas e sexuais na ficção do século XIX e tornaram mais evidente a subvalorização do amor no feminino. Trata-se de uma tradição antiga, que já podemos encontrar, embora de forma muito diversa, na doutrina platônica sobre o amor em *O Banquete*. O amor

existe em dois níveis ou dois universos: o masculino e o feminino, sendo o primeiro a forma mais nobre e o segundo a forma menor. Esta divisão percorre as representações artísticas de toda a tradição ocidental, nomeadamente as estudadas por Santana e Lourenço.

Os autores destacam ainda uma cena típica do romance burguês, que costuma retratar uma jovem esposa com vestimentas de seda, após um banho demorado, afagando de modo pensativo o lóbulo da orelha ou a ponta do pé. Santana e Lourenço afirmam que esses sinais eram indícios de “más intenções”, descritas em consonância com o pecado do adultério, proveniente de um erotismo incontável (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 267).

Romances naturalistas tais como *Os Noivos*, de Teixeira de Queirós (1879), no qual prevalece a representação de um paradigma comum às personagens femininas que traem, também são pontuados pelos autores: “(...) a da burguesa transtornada por uma ideia alienante da felicidade conjugal: em vez de serenar o espírito, o casamento “normal” conduziu-a ao caminho da “perversão” — o desejo narcísico, o erotismo exacerbado, o estímulo picante da transgressão” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 268).

Em *Os Noivos*, Teixeira de Queirós debruça-se sobre a constituição da família burguesa e analisa a dissolução do casamento. O mesmo paradigma pode ser observado e adotado em relação às personagens femininas adúlteras de Eça. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, em *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), apontam ainda o destino comum delimitado à personagem feminina adúltera do século XIX: ela não padece nem morre de amor, nem em consequência do ódio dos maridos vingadores, mas devido a situações que convergem para demandas psicológicas e sociais em íntima ligação com uma sociedade abalada nas suas estruturas — no caso, a família Maia e sua desestruturação.

Em *Mulher objecto e sujeito da literatura portuguesa* (1999), Monica Rector esclarece esse ponto, quando encontra exemplos desses “destinos” em análise de romances realistas: a mulher, quando não podia ser ignorada, ganhava o caminho ou da loucura ou da morte, junto ao enfoque que vigorava no século XIX: o de demônio. Era “ela”, somente, a causa de todas as desgraças, sobretudo da angústia masculina. Corroborava esse destino trágico, exposto por Rector, o que as autoras do *Dicionário da Crítica Feminista* afirmam diante do conceito da “mulher fatal”:

(...) duas das características fundamentais da mulher-fatal são a sua extrema beleza e frieza. O facto de estas mulheres manterem uma grande distância emocional em relação aos homens que as desejam leva, normalmente, a um desenlace trágico. Ou os pretendentes enlouquecem, suicidam-se, arruinam-se, ou é a mulher que levou os homens a este extremo que é “castigada” por provocar esta série de situações, encontrando a morte ou a solidão (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 135).

Para Rector, esse destino nada mais é que uma morte simbólica, que costuma ocorrer após a personagem feminina ser mostrada durante todo o romance como vítima de uma sociedade opressiva. Por ser tão comum esse “desfecho”, acabou por tornar-se uma imagem ilustrativa da condição feminina através dos séculos (RECTOR, 1999, p. 15). Subentende-se que as mulheres que não seguem à risca os mandamentos sociais e que agem contra o sistema moral são, portanto, merecedoras de “destinos trágicos”.

Outro traço que parece surgir em comum, à luz do romance burguês e, se não mais especificamente, nos de adultério, como é o caso de *Os Maias*, é no que tange às descrições físicas da personagem adúltera, levada a um endeusamento quicá excessivo. Eça apresenta extremo enfoque no corpo da personagem, e, a partir deste pormenor, podemos pensar uma teoria e uma contra-teoria interessantes.

Numa das cenas, escreve o narrador que “quando a luz caía sobre o seu colo ebúrneo e as suas tranças de oiro é que ela oferecia verdadeiramente a encarnação de

um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano (...)” (QUEIRÓS, 2010, p. 13). Nota-se grave atenção aos detalhes:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos loiros, dum oiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnção de mármore (QUEIRÓS, 2010, p. 13).

Ao ler o parágrafo acima, em tão alto grau de endeusamento, depreende-se uma espécie de jogo contrasensual mediante a personagem. Primeiramente, há uma busca por construir a base de apoio, através de adjetivos que remetem a uma figura angelical. Em seguida, haverá uma sustentação, em meio a representações sociais, que mais à frente irão reaparecer — no entanto, como estereótipos. Ou seja, caracterizando de início a personagem como uma divindade, como algo fulguroso, uma obra de arte acima do humano, com tanto furor, surge uma tendência para “demonizá-la”, através da estereotipia, alguns capítulos adiante.

A isto também se aplica a utilização dos conceitos de “ode” e “antiode”, explicitados por Ciomara Krempser *et al* (2010, p. 250), no sentido de que o primeiro constitui a base de apoio acima referida, com todo o enaltecimento da personagem, para, alguns capítulos mais tarde, passar a depreciação, que consistirá na “antiode”. Odes, de origem grega, surgem como elogios, enquanto procedimento de criação literária em prosa. Antiodes, portanto, serão as críticas.

As personagens queirozianas, de modo geral, seguem um esquema estereotipado de caracterização, e é utilizando esse elemento previsível que Eça poderá traçar a contrasensualidade. Começa sempre por endear a personagem, em suas descrições minuciosas, que acabam por fazer com que a sua queda tenha um impacto maior no(a) leitor(a). A divinização é o palco do jogo contrasensual, onde haverá desconstrução e contradições relativas à figura endeusada — implicando assim na antiode. Podemos dizer, então, que houve uma atribuição de elogios que, na

realidade, servem para agudizar a crítica que se seguirá. Outra hipótese é também pensar no elogio seguido da crítica como demonstração de humanidade nas personagens, isto é, a falsidade das idealizações.

Esse contraste fica mais evidente graças às reações da sociedade lisboeta, minuciosamente descritas por Eça de Queiroz. Os atributos que fazem de Maria Monforte um anjo como representação acima do humano, acima da mulher real, são os mesmos que a derrubarão para além de “atitudes de deusa insensível” (QUEIRÓS, 2010, p. 15). Primeiro, porque as demais mulheres — especialmente as que a maldizem — não têm outra ocupação que lhes pareça mais agradável. É aqui que se têm algo paradoxal. Para explicar tamanho fascínio pela sua presença, ao mesmo tempo em que a criticam, admiram-na, fazendo assim um contraponto.

Durante a leitura de *Os Maias*, este paradoxo é reforçado em várias passagens, dentre as quais cito: “Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa” (QUEIRÓS, 2010, p. 15). Este é um ponto em que se nota contradição: a sua beleza e o seu deslumbre aborreciam a cidade. A escolha da palavra “excessivas” em oposição à “belas” é que evidencia o fato de algo ser tão belo, e, ao mesmo tempo, tão perturbador.

Se o seu comportamento tendia à superioridade, logo lhe conferia um cariz arrogante na visão das demais personagens. Enquanto simultaneamente transformavam Maria Monforte em objeto contemplativo e a punham num plano espiritual elevado, comparada a um anjo de pele branca e delicada, também a condenavam, buscando, sobretudo, marcas de seu passado.

Ademais, vivia rodeada dos melhores vinhos e lia novelas românticas no seu tempo livre, fato que preocupava — não só, mas principalmente — os homens, pois encorajava e “dava” ideias às mulheres. Santana e Lourenço, no seu estudo, referem-se justamente aos livros como sendo considerados perigosos estimulantes. Fazem referência ao *Manual dos Confessores*, escrito pelo Padre. J. Gaume, em 1849, que

desaconselha “divertimentos que possam dar ocasião a tentações, como as danças e os teatros, ou ainda a leitura de romances” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 256).

É interessante observar o ponto de vista de Anthony Giddens, em *A Transformação da Intimidade* (1993), a esse respeito: o autor sugere que o consumo ávido de novelas e histórias românticas não era, em qualquer sentido, um testemunho de passividade, ao contrário do que parece propor Eça, em suas críticas, sobre a educação feminina notadamente estar voltada para o amor de novelas. Para Giddens, o indivíduo buscava no êxtase o que lhe era negado no mundo comum (GIDDENS, 1993, p. 55). O que, no caso de Monforte, não acarretaria de todo modo empecilhos, posto que se encontrava sempre disposta a satisfazer seus desejos. Decidida, Eça de Queiroz descreve a personagem impactando os efeitos no meio social que frequentava:

Quando ela atravessava o salão, os ombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de deusa a sua cauda de corte, sempre decotada como em noites de gala, e, apesar de solteira, resplandecente de joias (QUEIRÓS, 2010, p. 15).

No “decote” e no “apesar” estão presentes a transgressão. Apesar de solteira — isto é, supostamente virgem ou não iniciada à sexualidade, — tinha comportamentos que sugerem transgressão não apenas no vestir. Observa-se mais do mesmo no capítulo do regresso de Maria Monforte e de Pedro da lua-de-mel, em Itália e França.

Maria exige que Pedro escreva a Afonso, seu pai. Tendo-a ignorado mais de uma vez, ela apressou o casamento e a partida para Itália como forma de vingança e, a fim de mostrar que mantinha o filho Pedro sob controle, pois estava convencida de seu poder de sedução — a ponto de tornar tradições familiares e o grau de parentesco aspectos insignificantes, o que pode ser lido como uma nítida afronta ao patriarca da família Maia. No entanto, com o regresso a Lisboa, deseja a reconciliação, para poder se mostrar à sociedade da capital, tomada “pelo braço desse sogro tão nobre e tão ornamental” (QUEIRÓS, 2010, p. 15), e, com isso, o narrador nos remete mais uma vez a um sentido (pejorativo) da mulher interesseira e supérflua, ligada às aparências.

A leitura de uma personagem ficcional com o objetivo da desconstrução dos estereótipos sexistas e da construção de uma subjetividade feminina, de acordo com a sociedade patriarcal, obriga à reflexão sobre os papéis exigidos às mulheres na sociedade contemporânea. Maria Monforte pode ser lida à luz destas múltiplas funções. Desempenha diversos papéis, ainda que estes não sejam muito delineados — o mais claro é o de mulher fatal/sensual. Descreve o narrador que Maria escolhe a tulipa como flor para simbolizar sua personalidade “opulenta e ardente” (QUEIRÓS, 2010, p. 16) — uma flor que naturalmente sugeria sua desenvoltura e capacidade de seduzir.

Em *Os Maias*, é bastante claro que a ciência, a literatura e a boemia deveriam ficar restritas aos homens. Este, a meu ver, é o primeiro sinal de transgressão em Maria Monforte: desafiava noite adentro seus parceiros em apostas e mantinha seus vícios, como o cigarro — atitudes que não ficavam bem a uma mulher que admirasse e seguisse padrões de feminilidade vigente. Recorro aqui ao quadro teórico de Marilyn French, em *Shakespeare's Division of Experience* (1982), para refletir sobre esta divisão de papéis.

Numa abordagem panorâmica da literatura ocidental, French observa que os princípios de gênero são colocados numa gama com pólos opostos divisórios, ditos “masculino” e “feminino”. Há que se pensar a naturalidade desta divisão, de modo que fiquem claras quais qualidades e atributos deveriam pertencer a quem, e de que forma são impostas como naturais as qualidades que mais não são que construções sociais.

Para os princípios de gênero, têm-se dois extremos, a “ability to kill”<sup>2</sup> como sendo uma característica masculina e a “ability to give birth”<sup>3</sup> como feminina. Esta capacidade para matar significa e representa o poder de intervir na natureza e na cultura, considerado o “power-in-the-world”<sup>4</sup>. Através dele, o homem é identificado

---

<sup>2</sup> “Capacidade para matar”. Tradução minha.

<sup>3</sup> “Capacidade para dar à luz”. Tradução minha.

<sup>4</sup> “Poder de intervenção no mundo”. Tradução minha.

com a Cultura, a Razão, a Lei, a Palavra e a Ordem. O princípio masculino agrega ainda valores como a proeza e a coragem: transparece a autoridade e a independência como forma de exaltação do indivíduo.

Para a sociedade, são valorizadas as ações do gênero masculino não baseadas em emoções. É a realização e manutenção do “power-in-the-world” enquanto autoridade. Como princípio, portanto, é concebido como um modo de proteção e propagação da espécie humana. Essas características são muito bem demarcadas em um dos principais personagens do romance *Os Maias*: Afonso da Maia, o patriarca, cujo comportamento representa o modelo rígido de controle e do poder autoritário que constitui a ordem social e familiar.

Todo discurso ideológico de *Os Maias* sobre o casamento e a sexualidade tem como pressuposto a centralidade da família: “Pedra angular da ordem social moderna, a célula familiar representa o esteio da vida coletiva e a garantia da estabilidade moral” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 263). Dessa forma, desrespeitar, violar, transgredir ou ser exceção a esta regra, naturalmente, causa escândalo. É na sequência desse comportamento, visto como transgressor e que conduz à censura social, num contínuo entre o gesto simples de fumar ou de usar joias excessivas, que se coloca a questão do adultério.

Para Tony Tanner (1979), o adultério no romance burguês é uma questão muito particular, pois introduz, na sociedade, algo insolúvel e perturbador. Seja a mulher adúltera uma simples amante ou uma prostituta, ambas são estigmatizadas. Porém a própria palavra “adúltera” está perto de uma contradição:

Adulteração implica poluição, contaminação, uma “mistura primária”, uma combinação errada. Ser adúltera aponta para uma atividade, não uma identidade; a ideia de uma esposa infiel, geralmente seguida pelo conceito de péssima mãe, é resultado de uma fusão inassimilável do que a sociedade insiste que deveria ser separado em categorias e funções. (TANNER, 1979, p. 12, tradução minha)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> No original: “Adulteration implies pollution, contamination, a “base admixture”, a wrong combination. Adulteress points to an activity, not an identity, an unfaithful wife, and usually by

Para além disso, Tanner (1979, p. 14) afirma que há uma tensão entre a lei e a compaixão que mantém o romance burguês, e qualquer desequilíbrio numa direção contrária acaba por destruir a forma de narrar encontrada pelo autor. Ademais, o que fica implícito na teoria de Tanner é a sua preocupação com a centralidade de um romance burguês — no caso, o casamento. Nesse sentido, o autor não se refere ao casamento como um paradigma para resolução de problemas, visto como algo “mágico”, e sim ao casamento com todas as suas ramificações sociais e domésticas, recheado de imposições e dificuldades (TANNER, 1979, p. 15). Ironiza: “É um arranjo social e cultural no qual a sociedade confia e do qual depende totalmente” (TANNER, 1979, p. 16, tradução minha)<sup>6</sup>. Isso porque a família estrutura e estabiliza a sociedade burguesa, nomeadamente a transmissão de propriedade.

A burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada, passando a exigir a presença da mulher tanto mais vigorosamente conforme sua independência e emancipação tornam-se ameaçadoras. Relativamente ao paradigma burguês da família, a teoria de Tanner remete-nos aos estudos feministas e à revisão da normatização que nesta área se discute.

Em consonância com o romance, que tem função determinante na constituição dos sujeitos, Maria Monforte é representada com densidade psicológica, isto é, um sujeito complexo e fragmentado. Em *A Identidade cultural na Pós-Modernidade* (2006), Stuart Hall define como um sujeito que não possui uma identidade essencial ou permanente aquele que é formado e, mais importante, transformado de acordo com o sistema cultural do qual faz parte. É o caso de Maria Monforte: transforma-se de acordo com o sistema.

---

implication a bad mother, is an inassimilable conflation of what society insists should be separate categories and functions.” (TANNER, 1979, p. 12)

<sup>6</sup> No original: “It is a totally social and cultural arrangement and an arrangement on which society totally relies.” (TANNER, 1979, p. 16)

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando-se uma das linhas mais comuns ao estudo da literatura como função social e tendo em mente que a história literária se apropria da estética e da teoria para estabelecer parâmetros à formação do cânone, a crítica feminista, desenvolvida no século XX, embora posterior à história da literatura, mostrou-se também digna de ser utilizada para o desenvolvimento desse artigo. Desta forma, tem-se que o “potencial do texto literário como prática social reforça uma abordagem interdisciplinar que aponta para a mobilidade da crítica literária — o texto passa a ser visto como um objeto atravessado por vários saberes” (GOMES, 2011, p. 57).

Sendo ainda o conceito de representação um termo que descreve uma imagem exterior, no campo literário, convencionou-se ultrapassar esta noção primária — representar é, portanto, (re)significar. Quanto ao objeto que será resignificado, há uma determinada ideologia incorporada rapidamente ao mesmo, trazendo-o assim como uma presença marcante no mundo e, logo, equiparável a uma dada experiência vivida. A partir deste raciocínio, pôde-se enfatizar uma das importâncias que agregam valor ao vasto cenário da literatura queiroziana: a aproximação e intersecção de dois mundos que se (con)fundem: o mundo sugerido pelo artista, e aquele no qual habita o leitor.

Classificado como um dos mais importantes escritores pertencentes ao Realismo, é com base nesse movimento literário que Eça molda a construção de um mundo bastante reconhecível — seu campo de atuação é uma ponte para a representação do real. Quanto mais não fosse, seríamos tomados pelo raciocínio teórico de Tzvetan Todorov (2010), que alerta para o fato de a literatura constituir uma fonte de ampliação de conhecimentos.

Embora apenas uma personagem e de acordo com Eça, sem base em pessoas reais, pode-se inferir que Maria Monforte é a construção de várias mulheres. A trajetória da personagem é marcada por propósitos que, ao refletirem hoje na nossa sociedade, já não causam estardalhaço; não porque estejam banalizados, mas porque a sociedade modifica-se gradualmente, e as tendências literárias acompanham-na. Eça poderia até não querer que Maria Monforte fosse vista tal e qual — no entanto, para a crítica feminista, ela possui traços relevantes, principalmente quando sustenta posições sociais de desacato.

## REFERÊNCIAS

- FRENCH, Marilyn. *Shakespeare's Division of Experience*. London: Jonathan Cape, 1982.
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor & Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GOMES, Carlos Magno. Estudos Culturais e Crítica Literária. In *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 30, 2011, pp. 54-68.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KOLODNY, Annette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism". In *Feminist Studies*, n. 6, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3177648>>. Acesso em 20 nov. 2015.
- KREMPER, Ciomara Breder *et al.* Os Maias: Ode e Antíode das personagens femininas. In *CES Revista*, v. 24, 2010, pp. 249-265.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MACEDO, Ana Gabriela & AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias — Episódios da Vida Romântica*. Biblioteca Digital, Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa, 2010. Disponível em: <<http://biblioblogue.files.wordpress.com/2010/09/os-maias-bdigital.pdf>> Acesso em 15 ago. 2015.
- RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou intersexualidades. In SANTOS, B. S. (org.). *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. Porto: Afrontamento, 2001. p. 525-555.

RECTOR, Monica. *Mulher objecto e sujeito da literatura portuguesa*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1999.

SANTANA, Maria Helena & LOURENÇO, António Apolinário. Na intimidade — No leito: comportamentos sexuais e erotismo. In MATTOSO, J. e VAQUINHAS, I. (orgs). *História da vida privada em Portugal — A Época Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 255-289.

TANNER, Tony. *Adultery in the novel. Contract and Transgression*. London: The Johns Hopkins University Press, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

Submetido em: 20/02/2016

Aceito em: 26/03/2016

## THOMAS BERNHARD E O MODO DE VIVER NA DIREÇÃO OPOSTA<sup>1</sup>

### THOMAS BERNHARD AND THE WAY OF LIVING IN THE OPPOSITE WAY

Geisa Mueller<sup>2</sup>

**RESUMO:** Thomas Bernhard foi considerado um “indivíduo que suja o próprio ninho” (Nestbeschmutzer) por desvelar os fatores emocionais do pós-guerra. Produziu uma obra nada analítica, na qual a figura do escritor “encrenqueiro” é cultivada. Neste sentido, este artigo transita pelas características da linguagem bernhardiana tendo como texto principal *O porão. Um recolhimento* e, como tronco crítico, a coletânea de ensaios *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*.

Palavras-chave: Thomas Bernhard; *Origem*; *O artista do exagero*.

**ABSTRACT:** Thomas Bernhard exposed the emotional issues of the postwar period, therefore he was regarded as “someone who defiles his own nest”. He created a non-analytical work, in which he builds the character of a troublemaker writer. Taking this aspect into account, this article focuses on Bernhard’s language by means of his memoirs; more specifically, those that were gathered in the work *The Cellar: An Escape*, and also the critical essays on Bernhard’s work published in *A companion to the works of Thomas Bernhard*.

Keywords: Thomas Bernhard; *Gathering Evidence*; *A companion to the works of Thomas Bernhard*.

#### 1. UM SÍSIFO: UMA INTRODUÇÃO

Encarno o narrador oitocentista e tasco uma advertência: a orientação aqui empregada consiste em articular a paixão que Bernhard enseja e a compreensão da linguagem por ele criada, razão pela qual a provocação é um elemento de composição. A advertência é embasada em uma voz que se exonerou da *Máquina de ensino* e que, na orelha do volume crítico que entronca esta abordagem, alerta: “Thomas Bernhard

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Simpósio Antigos e Modernos: “Modos de vida”, na Universidade Federal do Paraná, em dez. de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda do programa de pós-graduação da UFPR.

nos apaixona, mas não é fácil compreendê-lo”. Após o alerta de Cristovão Tezza, um pouco da literatura do escritor austríaco.

Thomas Bernhard é daqueles escritores pertencentes ao primeiro escalão, porém, apesar de internacionalmente reconhecido, ainda permanece mais desconhecido do que deveria. Eu, por exemplo, tive contato com a obra dele recentemente (aos quarenta anos de idade), por esse motivo, *de livre e espontânea vontade*, tomei a direção oposta à pesquisa do doutorado para pagar, neste artigo, minha penitência.

Os textos-base desta expiação são os relatos autobiográficos<sup>3</sup> — principalmente *O porão. Um recolhimento* (*Der Keller. Eine Entziehung*, 1976). Os relatos autobiográficos foram originalmente publicados em cinco livros. Além do já citado, os outros títulos são *A causa. Uma indicação* (*Die Ursache. Eine Andeutung*, 1975), *A respiração. Uma decisão* (*Der Atem. Eine Entscheidung*, 1978), *O frio. Um isolamento* (*Die Kälte. Eine Isolation*, 1981), e *Uma criança* (*Ein Kind*, 1982). Na versão da editora Companhia das Letras, os cinco relatos foram reunidos num único livro intitulado *Origem* (2006b), em que a organização interna não segue a ordem original das publicações, isso significa que o último relato (*Uma criança*) é o primeiro de *Origem*, pois esse arranjo considera o aspecto cronológico de ser humano<sup>4</sup>. A intenção aqui não é especular sobre a decisão editorial, contudo, a publicação dos relatos autobiográficos em cinco livros ignora as fases do desenvolvimento humano, e esse dado parece remeter a não linearidade da narrativa, uma das características da linguagem bernhardiana, bem observada nesta abordagem sobre *O naufrago* (2006a):

---

<sup>3</sup> Utilizo o termo “relato” porque essa é a forma como Bernhard refere seu trabalho de escritor: “Minha tarefa só pode ser a de comunicar minhas percepções, tenham elas o efeito que tiverem, *relatar* sempre as percepções que me pareçam dignas de comunicar aos outros [...]” (BERNHARD, 2006b, p. 240, grifo meu). Também, porque é perceptível na postura do narrador, de relatar percepções, o ceticismo linguístico, traço da geração pós-guerra a que o escritor pertenceu.

<sup>4</sup> *Gathering Evidence: a memoir* apresenta o mesmo tipo de organização interna. A tradução dos relatos autobiográficos de Bernhard para a língua inglesa é de David MacIntoc e foi publicada em 1985 pela Knopf.

Apesar de a narrativa ser marcada por acontecimentos desses 28 anos lembrados, eles não formam um quadro linear ou um vetor para o desenvolvimento da narrativa. Uma vez que os temas principais foram apresentados em três trechos curtos, de uma frase cada, não há parágrafos nem capítulos que estruturam o fluxo de pensamentos e memórias fragmentados. É como se os detalhes temporais da vida do narrador fossem mapeados e dispersos em uma matriz textual. Um ingrediente textual do realismo — o tempo — é deturpado. (RIEMER, 2014c, p. 291).

Vale para outras narrativas os apontamentos que Riemer faz sobre a tessitura textual de *O naufrago*, cujo enredo praticamente se resume às coisas que passam pela cabeça de um sujeito entrando numa pousada, enquanto espera a hospedeira vir atendê-lo. Em *Árvores abatidas* (1991) ocorre o mesmo tipo de estratégia, um sujeito que, em um jantar artístico, sentado na *bergère* da antessala observa os convivas e se entrega ao “fluxo de pensamentos e memórias fragmentados” enquanto espera a chegada do ator homenageado, torrente constituída de um único parágrafo que começa na página 5 e finda na página 167. Em ambas as narrativas o verbo “pensei” é repetido inúmeras vezes, como em *Árvores abatidas*: “A culpa desse convite é da Joana, pensei, ela causou um curto-circuito, só não tem na consciência essa fatalidade nojenta, pensei, e pensei ao mesmo tempo, como é absurdo esse pensamento, mas eu o pensei repetidamente [...]” (p. 43); também pode-se observar a repetição em *Naufrago* (2006a):

Não entenderam, porém, o que eu quis dizer, como sempre, não entendem o que digo, porque o que digo não significa que disse o que disse, ele disse, pensei. Se digo alguma coisa, ele disse, pensei, e quero dizer outra completamente diferente, sou obrigado a passar minha vida inteira enredado em mal-entendidos, disse, pensei. (BERNHARD, 2006a, p. 59).

Nos fragmentos selecionados nota-se como opera o *Kopftheater* (“o teatro na cabeça”) através da repetição do verbo “pensei”. Sob este aspecto, o caráter performativo se manifesta, segundo Bohunovsky (2014a), em dois eixos: no primeiro

deve-se considerar dois motivos, a saber, a persona que Bernhard criou de si mesmo e a visão de mundo calcada no conceito de *theatro mundi*; no segundo eixo, o que está em jogo é a constituição de uma gramática bernhardiana, na qual a repetição e a variação dos mesmos termos forjam um procedimento expressivo que engendra o exagero e a artificialidade, fazendo com que a temática trágica (solidão, suicídio, loucura) adquira dimensão cômica. Sobre o teatro como alegoria da vida, em que “os personagens são atores num mundo que se repete há muito tempo, na tradição do barroco austríaco” (BOHUNOVSKY, 2014a, p. 27), e sobre a dinâmica do *Kopftheater*, no relato *O porão* há a seguinte passagem:

O teatro que eu inaugurei na minha vida aos quatro, cinco, seis anos de idade é já um palco fascinado por suas centenas de milhares de personagens, as apresentações melhoram desde a estreia, os objetos de cena foram trocados, os atores que não entendiam a peça, descartados, e sempre foi assim. Cada uma dessas personagens sou eu mesmo, assim como todos os objetos de cena e também o diretor sou eu. E o público? Podemos expandir o palco até o infinito ou espíá-lo reduzido à dimensão de uma miniatura da nossa cabeça. (BERNHARD, 2006b, p. 310-311).

A respeito da gramática bernhardiana e sua correspondência com o caráter provisório da verdade, este trecho é elucidativo: “Falo uma língua que só eu entendo, mais ninguém, assim como todo mundo só entende sua própria língua, e aqueles que acreditam que a entendem são ou idiotas ou charlatões” (BERNHARD, 2006b, p. 310). A figura que Bernhard criou de si mesmo e o aprofundamento das características até aqui enunciadas integram a pauta da seção seguinte.

Por ora, fica dito que o texto de Bernhard solicita urgência, na duração da leitura a respiração fica comprometida, uma excitação emocional advinda do *nonsense* nos toma. Um novo Sísifo se configura, rolando a pedra da vida (ou da morte?) ao modo circense, expulsando a sombra argumentativa do palco. Esse Sísifo circense usa a repetição para inocular a mentira na verdade; assim, tragédia e comédia fazem malabarismos na matriz textual.

## 2. A(S) ANTECÂMARA(S) DO INFERNO QUE ERA(M) O INFERNO

O título deste artigo apropria-se da expressão *na direção oposta (in die entgegengesetzte Richtung)*, repetidamente citada, com variações, ao longo do relato autobiográfico *O porão*. Para ilustrar, nas páginas 228 e 229 a repetição ocorre quinze vezes, sendo que se repete nove vezes na página 228. Faça um exercício imaginativo e pense essa repetição em alemão. Ria espaçosamente, pois a sonoridade da língua alemã acentua o traço cômico presente na repetição. Diferentemente de *Árvores abatidas* (1991) e de *O naufrago* (2006a), os relatos autobiográficos não utilizam o verbo “pensei”, o que não compromete a dinâmica do *Kopftheater*, visto que o narrador emprega a não linearidade através da torrente de pensamentos e memórias, ou seja, como já indicado, a deturpação do tempo é percebida não só em cada um dos cinco relatos autobiográficos, como também o é na ordem original das publicações. Em *O porão*, o motivo que aciona o fluxo do *Kopftheater* é mencionado dezessete páginas após o início da narrativa: “Uma pequena nota no jornal pôs em marcha em minha cabeça o que repousava fazia tanto tempo na memória, o mecanismo da lembrança de Scherzhauserfeld, do terrível assentamento humano, filho bastardo da cidade, do qual todos sempre queriam distância.” (BERNHARD, 2006b, p. 244). Uma epígrafe de Montaigne abre *O porão*: “Tudo é movimento irregular e contínuo, sem direção e sem meta” (MONTAIGNE apud BERNHARD, 2006b, p. 219). Pode ser que a epígrafe corrobore as características da linguagem bernhardiana, a afirmação que o escritor faz de não ter seguido coisa nenhuma e “de continuar experimentando ainda hoje” (BERNHARD, 2006b, p. 307), bem como o aleatório de o garoto Bernhard dar meia-volta e sair correndo para o bairro de Scherzhauserfeld, sem saber ao certo o que era o bairro, ao invés de rumar para o ginásio na companhia do filho do alto funcionário municipal. Daí a contraditória direção oposta, um garoto de dezesseis anos que troca o

ginásio pela atividade de aprendiz de comerciante no porão do sr. Podlaha, no conjunto habitacional de Scherzhauserfeld, *antecâmara do inferno que era o inferno*.

O espaço geográfico do relato *O porão* não é em nada parecido com o de Antares de Érico Veríssimo (1971). Salzburgo existe no mapa, as ruas e as instituições citadas também existem, assim como a mácula da cidade: Scherzhauserfeld. Se o texto é autobiográfico, a geografia contida no relato deve ser real, certo? Se aquiescermos em misturar elementos insólitos com os dados reais, conforme “o movimento irregular e contínuo” do *Kopftheater*, sim. Nenhum morto vai sair do caixão para reivindicar o direito a ser enterrado, como acontece em Antares; porém, é recomendável estar atento ao insólito bernhardiano:

Eu mesmo saboreava meu relato de tal forma que era como se outra pessoa o estivesse fazendo, animava-me a cada palavra, conferindo ao todo, estimulado por minha própria paixão pelo que estava narrando, uma série de ênfases que ou decorriam de exageros visando a apimentar o relato como um todo ou compunham-se até de invenções adicionais, para não dizer mentiras. (BERNHARD, 2006b, p. 31).

O excerto acima pertence ao relato autobiográfico *Uma criança* e nele destaco o insólito ao qual faço referência, pois ele consiste nos exageros empregados com o propósito de apimentar o relato, motivo pelo qual a leitura de como se deu a entrada do garoto Bernhard na Secretaria do Trabalho, em busca da vaga de aprendiz, na caça de um endereço na direção oposta ao ginásio, é deveras divertida; note-se o lugar-comum da sentença “já acumulara feridas demais para seguir hesitando”, que caracteriza o tom extremado da narrativa, compassando o exagero, também constituído pelos termos em itálico:

naquela manhã, dei meia-volta e corri como louco na direção de Mülln e de Lehen, cada vez mais rápido, deixando para trás tudo que nos anos anteriores havia se transformado para mim numa rotina mortal, absolutamente tudo, e, morrendo de medo, fugi para a repartição da Secretaria do Trabalho, onde não entrei como a maioria das pessoas entra ali: *fugi* para dentro dela, morto de medo — em poucos

minutos, virando do avesso *tudo em mim e contra tudo*, pus-me a correr pelas ruas de Mülln, de Lehen e, morto de medo, entrei no prédio da repartição. *É agora ou nunca*, disse a mim mesmo; que tinha de ser naquele momento, estava claro para mim. Já acumulara feridas demais para seguir hesitando. (BERNHARD, 2006b, p. 233, grifos no original)

Já acumulei feridas demais para seguir hesitando. É agora ou nunca. Dei meia-volta na Dr. Faivre e comecei a correr. Corri como louca deixando para trás a *máquina de ensino*. Tomei a direção oposta e corri da *máquina de ensino* antes de me transformar numa professora que, quando encontra um ex-aluno, o trata sempre como ex-aluno. Na Dr. Faivre, morta de medo, dei meia-volta e corri na direção de Piraquara, fugi da *máquina de ensino* porque já acumulara feridas demais. Já fora suficientemente torturada com palavrórios competentes até ficar sem voz, espancada pela burocracia até a respiração falhar. Correndo loucamente, morta de medo de ter que tratar ex-aluno como ex-aluno, assim como a sociedade trata ex-presidiário sempre como ex-presidiário. A Cacilda Becker tinha medo de que descobrissem o quanto ela era burrinha, a minha burrice a *máquina de ensino* descobriu na tenra idade. Burra demais, burra até para me suicidar. Deixando para trás a Dr. Faivre rumo a Piraquara não vou encontrar ex-presidiários, não vou dar notas loucas como louca, nem fazer provas, já que não há coisa mais sem sentido que dar notas, e nada mais ultrajante que fazer provas.

O esdrúxulo parágrafo que acaba de ser lido foi produzido com um propósito didático: explicar sobre uma característica que não é de fácil apreensão, relacionada ao caráter nada analítico da obra bernhardiana, cujo efeito retumba no campo emocional. Tal característica é conjugada com a figura encenqueira que o escritor criou de si mesmo e, também, com a recepção que a obra teve na Áustria contemporânea do autor.

O relato sobre o garoto de dezesseis anos que fugira de um sistema educacional responsável pela fabricação de “marionetes repugnantes produzidas em escala

industrial” (BERNHARD, 2006b, p. 290) fez emergir os fatores emocionais de minha experiência escolar (o trauma de antanho), razão pela qual, para fins didáticos, incorporei minha rotina na Reitoria da UFPR, por isso o endereço da instituição (a rua Dr. Faivre) foi referido; a *direção oposta* é Piraquara, região metropolitana de Curitiba, que abriga o complexo penitenciário. Se o arremedo da escrita de Bernhard fosse levado às últimas consequências (assim é a escrita de Bernhard), no esdrúxulo parágrafo seriam incluídas personagens pertencentes ao contexto Letras-UFPR passíveis de identificação por indivíduos desse mesmo contexto e isso, possivelmente, provocaria reações. É mais ou menos o que o escritor austríaco realiza utilizando a experiência do pós-guerra, nesse sentido, segundo Dagmar Lorenz, “a maioria dos austríacos (e alemães) conseguiam se identificar com a agressividade de Bernhard. Eles reconheciam a retórica e a trajetória das acusações de Bernhard, por isso elas eram tão efetivas e ele teve tanto sucesso” (2014b, p. 93). A especialista em literatura judaica discorre sobre uma ambivalência presente no percurso do escritor, o definindo como um “*outsider* estabelecido”. O oxímoro abarca o fato de boa parte da recepção crítica ter considerado somente o Bernhard rebelde (o *Nestbeschmutzer*), que teve peças e livros proibidos e tanto furor causou, olvidando “a universalidade das suas violentas críticas” (Ibid., p. 76). Por causa dessa ambivalência, na qual o escritor de grande sucesso e o conspurcador da pátria são indissociáveis, é imprudente afastar-se dos dados biográficos e da realidade do pós-guerra ao considerar a linguagem bernhardiana — isso também se aplica aos escritos que não integram os relatos autobiográficos, pois a maioria dos temas desenvolvidos são o austro-fascismo, o nacional-socialismo austríaco, o antissemitismo e o papel da Áustria na Segunda Guerra Mundial. A inexistência de redenção — a não ser que o suicídio e a loucura das personagens sejam assim considerados — está relacionada com o “código de silêncio” imposto pela geração de criminosos nazistas e reforçado pela política reacionária da Segunda República. Por esses motivos, deve-se ter em vista que

[o]s trabalhos de Bernhard não possuem a qualidade analítica, a imparcialidade que as sátiras escritas por autores judeus durante e depois da guerra possuíam; ao contrário, ele assume uma posição autoral de indignação e vergonha. Os autores judeus conhecem a língua e os costumes dos antissemitas, além da história e dos fatos do nazismo e do neonazismo, enquanto Bernhard está familiarizado com os fatores emocionais dos quais eles surgem. (LORENZ, 2014b, p. 93).

A posição autoral assumida por Bernhard, expondo grupos e indivíduos responsáveis por enraizar a mentira histórica de que a Áustria havia sido vítima do nazismo, fez com que boa parte dos leitores austríacos e alemães cobiçasse os livros dele. Como já mencionado, a linguagem bernhardiana está estreitamente ligada ao caráter performativo, visto que a “pose e a teatralidade eram claramente uma parte importante tanto da personalidade de Bernhard quanto de seus textos” (LORENZ, 2014b, p. 86). Dono de um temperamento excêntrico (legado do avô que Bernhard tanto amava), evidente não só na forma como se comportou nas ocasiões em que recebera prêmios (há um livro dele sobre os prêmios), como também na adjetivação que emprega em si mesmo: “Sempre fui esse tipo de encenqueiro, a vida toda, [...] sou sempre encenqueiro, a cada momento, em cada linha que escrevo. Minha existência sempre perturbou, o tempo todo. Sempre perturbei e irritei as pessoas. Tudo que escrevo, tudo que faço é perturbação e irritação” (BERNHARD, 2006b, p. 241).

### 3. O MUNDO SE REPETE?

A linguagem de Bernhard guarda, no particular, na tarefa de *relatar* suas impressões, a universalidade de sua posição autoral. Neste sentido, a Antares de Érico Veríssimo (1971) não foi evocada em vão, pois, apesar das diferenças em relação às estratégias textuais de ambos os escritores, há bastante semelhança entre o conjunto habitacional de Sherzhauserfeld, *o alimentador ininterrupto dos tribunais, fonte inesgotável para os presídios*, e a Babilônia, *grande metrópole da miséria*, de *Incidente*

em *Antares*; entre o “código de silêncio” imposto pela política reacionária da Segunda República e a *Operação Borracha*, empreendida pelos antarenses respeitáveis. Poderia estender as semelhanças citando minha Curitiba, a “que não tem pinheiros”; poderia citar as monumentais painéis da Esplanada dos Ministérios, que, sob o inefável céu de Brasília, silenciam eloquentemente todo e qualquer suingue. Aliás, em tempos de propagação dos discursos de ódio, em que reluz uma sociedade tecnocrata, a universalidade das críticas de Thomas Bernhard é notória. O mundo se repete?

Certamente, com variações. Alunos que deram meia-volta e ocuparam escolas de São Paulo, deram uma aula de política ao governador.

## REFERÊNCIAS

BERNHARD, Thomas. *Árvores abatidas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. *O naufrago*. 2 ed. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. Reimpressão.

\_\_\_\_\_. *Origem*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

BOHUNOVSKY, Ruth. Thomas Bernhard, o artista do exagero — uma introdução. In BOHUNOVSKY, Ruth (Org.); KONZETT, Matthias (Ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Curitiba: Editora UFPR, 2014a, p. 13-35.

LORENZ, Dagmar. O outsider estabelecido: Thomas Bernhard. In BOHUNOVSKY, Ruth (Org.); KONZETT, Matthias (Ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Curitiba: Editora UFPR, 2014b, p. 75-99.

RIEMER, Willy. O Naufrágo: Realidades newtonianas e o caos determinístico. In BOHUNOVSKY, Ruth (Org.); KONZETT, Matthias (Ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Curitiba: Editora UFPR, 2014c, p. 289-305.

VERÍSSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. Reimpressão.

Submetido em: 01/03/2016

Aceito em: 22/03/2016

## O MODO DE VIDA DE EVÁGORAS COMO GOVERNADOR IDEAL<sup>1</sup>

### *EVAGORAS' WAY OF LIFE AS AN IDEAL RULER*

Leonardo Gonçalves Fischer<sup>2</sup>

**RESUMO:** O *Evágoras* de Isócrates, discurso do gênero epidítico, classificado por seu próprio autor como um encômio em prosa, é uma importante experimentação biográfica anterior ao surgimento oficial do *bíos* grego. Nesse discurso, o orador elogia as qualidades morais e os grandes feitos de Evágoras, falecido soberano cipriota. Ao analisar a caracterização de Evágoras nesse discurso, o presente trabalho visa identificar de que maneira a retórica de Isócrates apresenta seu modo de vida como um exemplo a ser imitado.

Palavras-chave: Evágoras; modo de vida; retórica.

**ABSTRACT:** Isocrates' *Evagoras*, speech of the epideictic genre, classified by its own author as a prose encomium, is an important biographical experimentation before the Greek *bíos* was officially created. In this speech, the orator praises the moral qualities and great deeds of Evagoras, deceased Cyprian sovereign. By analyzing Evagoras' characterization in this speech, the present article tries to identify in which manner Isocrates' rhetoric portrays his way of life as an example to be imitated.

Keywords: Evagoras; Way of life; Rhetoric.

Composto por volta de 370-365 a.C., *Evagoras* é o último dos chamados discursos cipriotas escritos por Isócrates, depois de *Para Demônico*, *Para Nícocles*, e *Nícocles*. Em *Para Nícocles*, Isócrates exorta o jovem soberano cipriota, que recém assumia o posto no governo; e *Nícocles* teria sido escrito presumivelmente para ser pronunciado pelo próprio Nícocles. Em *Evágoras*, por sua vez, o orador se dirige novamente a Nícocles para fazer um louvor ao seu pai, Evágoras, elogiando a grandeza moral e os feitos deste. No proêmio do discurso, Isócrates anuncia que está fazendo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Simpósio Antigos e Modernos: "Modos de Vida", na Universidade Federal do Paraná, em dez. 2015.

<sup>2</sup> Graduando em Letras Português-Grego: Bacharelado em Estudos da Tradução.

um encômio em prosa à *areté* de um homem, feito inédito segundo o próprio orador (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 8)<sup>3</sup>. O contraste que Isócrates pretende criar aqui é com o encômio poético, gênero de poema tipicamente laudatório, representado por Píndaro e Baquilides. Anteriormente ao *Evagoras*, já existia pelo menos outro encômio em prosa, o *Encômio de Helena*, composto pelo sofista Górgias, de quem o próprio Isócrates teria sido discípulo<sup>4</sup>. Como é plausível admitir que Isócrates tenha tido conhecimento do encômio escrito por seu mestre, sua alegação de ineditismo pode ser interpretada não como uma inauguração da forma do encômio em prosa, mas como um uso inovador dessa forma de discurso para louvar um personagem contemporâneo.

Ainda na Antiguidade, uma *hypóthesis* do *Evagoras* de Isócrates, feita por um gramático anônimo, identifica na obra um caráter oscilante entre a oração fúnebre e o encômio: oração fúnebre por homenagear Evágoras depois de falecido, e encômio por suprimir as duas seções que seriam próprias da oração fúnebre — um lamento ao início, e uma consolação ao final<sup>5</sup>. Essas duas seções seriam substituídas por um terceiro proêmio e por uma seção exortativa, respectivamente. Por fim, o próprio gramático considera mais apta a classificação de “encômio”, conforme o próprio Isócrates já propusera.

Por fazer um relato dos feitos em vida do governante cipriota, *Evagoras* apresenta um evidente caráter biografizante e tem sido estudado em contraste com o *bíos* grego, que viria a surgir como gênero literário poucas décadas depois. As primeiras atestações conhecidas do *bíos* se dão com as obras de Aristóxeno, discípulo de Aristóteles, fato que levou Friedrich Leo (*apud* MOMIGLIANO, 1991, p. 35) a concluir que esse gênero teria surgido com os próprios peripatéticos, em meados do

---

<sup>3</sup> Todas as obras de Isócrates mencionadas neste trabalho têm como referência o texto da edição de Mandilaras (2003), as numerações se referem às seções do próprio texto indicadas na edição.

<sup>4</sup> Aristóteles, por sua vez, na *Retórica* (ARISTÓTELES, 2006, 1368a), atribui o ineditismo do encômio em prosa a um certo Hipóloto.

<sup>5</sup> *Cf.* Mandilaras, 2003, p. 234.

século IV a.C. Contudo, estudiosos como Momigliano (1991), Camassa (1994) e Gallo (1995) defendem que já havia biografias em circulação no mundo grego desde pelo menos o começo do século V a.C., baseando-se em testemunhos de obras que se perderam.

Mesmo sob a hipótese de uma origem anterior da biografia grega, esses autores não consideram o *Evagoras* de Isócrates parte desse gênero. Momigliano (1991), por exemplo, argumenta que a descrição do caráter de Evágoras feita pelo orador é demasiado estática, e a narrativa não apresenta nenhum episódio anedótico sequer, o que o autor considera como um dos aspectos mais relevantes da narrativa biográfica. Camassa (1994) e Gallo (1995), por sua vez, simplesmente assumem a classificação de encômio oferecida pelo próprio Isócrates, o que bastaria para diferenciar a obra de uma biografia. De todo modo, em sua obra, o orador discorre sobre os principais eventos da vida de Evágoras como um todo e elenca as principais qualidades que compõem o caráter do estadista cipriota. Essa representação, por meio dos feitos e do caráter do protagonista, apresenta grandes afinidades com o discurso biográfico.

Mesmo algumas expressões presentes no texto o aproximam do terreno biográfico. Nesse sentido, constam as ocorrências do verbo *diateleîn*, com o sentido de “passar a vida”, em *Evagoras* 25, 43, 53, 70 e 71, além da ocorrência de *diatríbein*, com o sentido de “passar o tempo”, em 41. Além disso, tanto o início quanto o fim da vida de Evágoras estão textualmente indicados no discurso, com *gígnetai* (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 21), “nasceu”, marcando o nascimento; e *diabebíoken* (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 70), “viveu”, marcando sua morte. Apesar desses marcadores biográficos, ainda é evidente a intenção autoral de Isócrates de inserir seu discurso em um gênero laudatório, e não biográfico. As ocorrências do substantivo *bíos* ao longo da obra se dão apenas em sua acepção mais básica de “vida”. Referindo-se à sua própria obra, o orador anuncia no proêmio sua atividade como *enkomiázein* (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 8), “fazer um encômio”; e ao fim ele se refere a seu próprio discurso

como *tòn épainon tou̐ton* (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 73), “esse elogio”, ou seja, as ocorrências de palavras pertencentes ao campo semântico do elogio confirmam a intenção autoral. Cabe ainda notar que o objeto do elogio desenvolvido na obra não é a vida, mas a *areté* de Evágoras.

Um dos motivos que Isócrates apresenta em seu discurso para se elogiar os contemporâneos é a necessidade de fazer com que os jovens se tornem mais ambiciosos com relação à virtude, desejando serem mais louvados que aqueles cujos elogios eles ouvem (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 5). Assim, o elogiado serviria como um exemplo a ser seguido pelos demais para que esses se tornassem melhores, e o elogio seria um incentivo para que se emulassem as qualidades mencionadas. Conforme a tripartição dos gêneros da retórica proposta por Aristóteles (ARISTÓTELES, 2006, *Ret.* 1358b), a apresentação de uma pessoa a ser tomada como exemplo pode se enquadrar dentro do gênero epidítico. Dentro da retórica, o gênero epidítico ou demonstrativo se ocupa, sobretudo, da avaliação de virtudes e vícios, prestando-se ao louvor daquelas ou ao vitupério desses. Uma vez que a própria temática do *Evágoras* é o retrato da excelência do soberano cipriota, esse discurso pode ser entendido dentro desse gênero retórico.

Como Isócrates atuava como educador, é natural que ele expresse em seu discurso o propósito de se incitar os jovens à virtude por meio do exemplo. Para isso, a escolha de um estadista também não se dá por acaso, pois o ensino isocrático está fortemente vinculado à formação cívica e à preparação para a deliberação política. O caráter político e pragmático de seu ensino se evidencia, por exemplo, no proêmio de sua *Helena*, em que ele acusa as escolas e os pensadores adversários de se dedicarem a conjecturas insólitas e paradoxais (ISOCRATES, 2003, *Helena*, 1), insistindo na necessidade de se ocupar da busca da verdade e de se instruir os demais nas questões pelas quais se administra a *pólis* (ISOCRATES, 2003, *Helena*, 5). Nesse sentido, as

qualidades que Isócrates escolhe elogiar em um soberano podem apontar para as próprias concepções políticas que o orador defende e pretende ensinar.

As primeiras qualidades de Evágoras mencionadas por Isócrates são beleza, força e prudência (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 22), às quais se somam coragem, sabedoria e justiça, quando ele atinge a fase adulta (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 23). Todas essas características são consideradas pertencentes à natureza — *tèn phýsin* (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 24) de Evágoras. Nessa primeira caracterização, portanto, Isócrates estabelece as qualidades inatas ao soberano. Desde a ascendência de Evágoras, traçada pouco antes (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 12-20), o orador faz questão de inserir heróis míticos, como Teucro, Têlamon e Éaco, na linhagem do soberano, e seu nascimento é descrito como envolto por profecias e oráculos (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 21). Com tudo isso, o efeito obtido no discurso é de se ampliar a grandeza de Evágoras, e esses elementos, aliados às qualidades inatas que Isócrates aponta em sua caracterização, estabelecem uma imagem do soberano, que seria dotado de excelência por natureza.

Com essa caracterização, as primeiras qualidades elencadas por Isócrates ainda não se prestariam à emulação por serem inatas e não poderem ser obtidas por meio da educação. Cabe lembrar que as aptidões naturais constituem um dos três requisitos para o ensino retórico de Isócrates, segundo Poulakos (1997): *phýsis* (natureza), *paídeusis* (educação) e *empeiría* (experiência). Para Isócrates, apenas os indivíduos com aptidões naturais podem ser devidamente educados<sup>6</sup>, e a *areté*, que afinal de contas é o objeto do elogio em *Evagoras*, não pode ser ensinada<sup>7</sup>. Contudo, Isócrates também reconhece que apenas uma aptidão natural não basta para a formação individual. A natureza individual representa, para Isócrates, um elemento de sorte e

---

<sup>6</sup> Cf. *Contra os Sofistas*, 15.

<sup>7</sup> Em *Helena* 1, por exemplo, é aos seus adversários que Isócrates atribui a ideia de que a *areté* possa ser ensinada.

não é uma condição suficiente para garantir o desenvolvimento da habilidade deliberativa<sup>8</sup>.

Nesse sentido, após narrar a ascensão de Evágoras ao poder, o orador inicia a segunda caracterização afirmando que, apesar de sua excelente natureza, inteligência e capacidade de lidar bem com as coisas, o soberano não negligenciava nada nem agia de improviso, mas dedicava seu tempo à investigação, reflexão e deliberação (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 41). Assim, as qualidades naturais de um indivíduo não o isentam da necessidade de exercitar seu próprio pensamento, e a atitude deliberativa é apontada como a conduta adequada a um soberano. A ideia de que aos reis cabe exercitar a alma tal qual aos atletas cabe exercitar seu corpo já aparece em *Para Nícoles* 12, em que Isócrates recomendava a Nícoles que tentasse se distinguir dos demais por meio do treino de sua mente<sup>9</sup>. Em *Evagoras*, a relação que se estabelece é entre o bom preparo do pensamento e a boa manutenção do reinado. Segundo Isócrates, era o próprio Evágoras quem via que do melhor cuidado com as coisas advinham as menores perturbações, considerando como verdadeira comodidade não a ociosidade, mas a boa conduta e a perseverança (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 42), de modo que, dedicando-se a esses cuidados, ele não se precipitava nem nas situações cotidianas nem nos assuntos específicos (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 43).

Essa oposição entre questões cotidianas e específicas também é importante para o ensino de Isócrates. Isso diz respeito ao papel da experiência na educação isocrática, pois apenas nessa o intelecto poderia exercitar seu conhecimento para as coisas práticas. No treino com as situações reais se desenvolve o conhecimento prático que Isócrates considera de suma importância nas deliberações políticas. Com relação a tal aspecto da educação isocrática, Poulakos comenta:

---

<sup>8</sup> Cf. *Antídosis*, 292.

<sup>9</sup> A comparação entre os exercícios da alma e do corpo em Isócrates também se repete em *Panegírico*, 1-2.

(...) a experiência guia a habilidade dos agentes que deliberam para responderem às situações cognitivamente e passionalmente, intelectual e emocionalmente. Nas situações que exigem decisões políticas e éticas, a experiência proporciona uma inestimável fonte de compromissos sustentados ao longo dos anos tanto pela razão quanto pela emoção. (POULAKOS, 1997, p. 88, Tradução nossa)<sup>10</sup>.

Assim, para Isócrates, a experiência representa um treino deliberativo para a alma, tanto no aspecto emocional quanto racional, que visa torná-la mais apta às decisões para as questões políticas e éticas. O conhecimento das situações específicas também serviria para melhorar a capacidade de imaginar, de modo que, a partir da experiência, o sujeito seria mais apto a antever as situações em geral e preparar sua conduta. Ao apresentar Evágoras como capaz de lidar igualmente bem com as situações cotidianas e com os assuntos pontuais, sendo aquelas gerais e esses específicos, Isócrates faz do soberano cipriota o exemplo da realização de seu ideal de *paideía* política.

As caracterizações que são feitas em *Evagoras* 43-46 utilizam uma série de formulações simétricas em orações participiais, que dizem respeito a como o soberano conduzia seu governo. Nessas frases, por conta das antíteses artificiais e da variada assonância, o tradutor Van Hook (ISOCRATES, 1945, p. 29) reconhece a influência estilística de Górgias sobre o orador<sup>11</sup>. Assim, Isócrates diz que Evágoras passava seu tempo “não sendo injusto para ninguém, mas honrando os bons, firmemente governando todos e castigando os detratores” (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 43), “não carecendo de conselhos, mas sempre se aconselhando com os amigos” (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 44), e assim por diante. O teor exortativo também se pode notar, em

---

<sup>10</sup> No original: “(...) experience guides the deliberating agent’s ability to respond to situations cognitively and passionately, intellectually and emotionally. In situations requiring political and ethical choices, experience provides an invaluable resource of commitments sustained over the span of many years by reason and passion alike.” (POULAKOS, 1997, p. 88).

<sup>11</sup> O estilo de Górgias se caracteriza por fazer uso frequente de jogos de palavras e antíteses em sua prosa. Exemplo disso pode ser tomado em seu *Encômio de Helena*, 1 (DK 82B11): “*íse gàr hamartía kai amathía mémphesthaí te tà epainetá kai epaineîn tà mometá.*” “Pois é igualmente desacerto e desconhecimento repreender o louvável e louvar o repreensível.” (Tradução nossa). Aqui, além da antítese “repreender o louvável”/“louvar o repreensível”, há o jogo de palavras com “*hamartía*” e “*amathía*” (“desacerto”/“desconhecimento”).

*Evagoras*, ao anunciar essas qualidades do soberano como condutas a serem imitadas. Aristóteles, em sua *Retórica* (2006, 1367b37ss.), reconhece a semelhança entre o encômio e o conselho, bastando uma ligeira mudança na formulação da frase para se passar de um a outro, e em 1368a cita, inclusive, uma passagem de *Evagoras* 45 — “não se orgulhando dos acontecimentos resultantes do acaso, mas daqueles resultantes de sua própria ação” — como exemplo de um conselho transformado em elogio.

No fim dessas formulações, em *Evagoras* 46, Isócrates elenca as formas de governo que o soberano cipriota aproveitou de algum modo em sua administração. Assim, ele teria sido democrático no trato com o povo, estadista na administração da *pólis*, e militar no bom aconselhamento para os perigos. Ao final desse período, há uma divergência textual quanto ao último adjetivo com que Isócrates se refere a Evágoras, assim, a edição de Mandilaras (MANDILARAS, 2003, p. 246) estabelece o adjetivo *megalophrôn*, “magnânimo”, mas aponta a existência do adjetivo *tyrannikós*, “tirânico”, em outras fontes. Admitindo-se essa variante textual, o resultado seria um louvor de Isócrates à própria tirania, o que seria escandaloso para um ateniense que, à época, vivia em um regime democrático. Contudo, essa leitura também estaria perfeitamente de acordo com o restante da obra, pois Isócrates se refere em diversos momentos à condição de Evágoras como um *týrannos* (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 32, 34, 66 e 71). Jaeger (JAEGER, 1986, pp. 1115-6) comenta que era uma questão corrente no século IV a.C. o problema de como converter a tirania numa constituição mais suave e menos arbitrária. Nesse sentido, Isócrates tem o cuidado de louvar o caráter justo de Evágoras, afirmando, por exemplo, que ele nunca cometeu uma injustiça (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 43), e que ele zelava por uma coerência entre seus ditos e feitos (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 44), buscando dissociar sua conduta enquanto governante de qualquer arbitrariedade.

O governo de Evágoras é descrito também como responsável por um processo de helenização em Chipre. Segundo Isócrates, durante o governo dos bárbaros, a rudeza e a intratabilidade dos habitantes de Chipre estavam associadas à sua hostilidade para com os gregos (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 49), enquanto que, sob a administração de Evágoras, eles mudaram de atitude com relação aos gregos e aderiram ao modo de vida desses (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 50). O orador tenta relacionar essa adesão ao modo de vida grego com o progresso que a administração de Evágoras trouxe a Chipre. Essa aproximação entre o modo de vida grego e o progresso corresponde ao caráter civilizatório que Isócrates vê na cultura desse povo, em suas concepções pan-helênicas.

Isócrates se tornara conhecido no mundo grego por seus ideais pan-helênicos desde a publicação de seu Panegírico. Nesse discurso, Isócrates propõe uma união de todos os gregos sob uma liderança comum para empreenderem uma expedição contra os bárbaros, evitando assim a dispersão de suas forças em conflitos internos. O orador defende que a hegemonia dos gregos venha de Atenas, oferecendo como argumento os maiores favores culturais que a cidade teria prestado ao mundo grego. Por sua vez, em *Evagoras*, ele vê o governante cipriota como um posto avançado helênico frente ao império persa e, em seu discurso, ele inclusive faz questão de realçar os triunfos de Evágoras em seus enfrentamentos com os persas (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 57-65). Nas palavras de Jaeger:

É importante ver como na descrição da figura do príncipe de Chipre se infiltra o ideal pan-helênico da pedagogia política isocrática. Isócrates não encara esse príncipe como fenômeno isolado, mas sim como paladino da *areté* e da maneira de ser grega, no posto mais avançado em direção ao Oriente, em face da potência mundial asiática, a Pérsia. (JAEGER, 1986, p. 1114)

A figura de Evágoras se apresenta em grande medida como um modelo de conduta a ser imitado por conta de seu caráter justo e de sua prudência nas

deliberações administrativas, além disso, o soberano é visto como um agente promotor da cultura helênica frente aos bárbaros. Mas o propósito de Isócrates em seu discurso é não só fazer de Evágoras um modelo a ser imitado, mas também perpetuar a memória da grandeza do soberano e de seus feitos. A vida de Evágoras e suas realizações exercem profundo fascínio sobre Isócrates: ele admira a ascensão de Evágoras ao poder depois de ser exilado, considerando que nenhum homem, semideus ou imortal chegou ao poder tão belamente quanto ele (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 39), bem como admira a resistência de Evágoras, uma vez que lutou contra os persas durante dez anos e ao fim conseguiu reestabelecer a paz com esses preservando sua própria soberania (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 64). Isócrates compara a história de Evágoras com as narrativas mitológicas dos poetas, afirmando que suas realizações são superiores até aos feitos dos heróis de Troia (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 65).

Segundo Papillon, uma das vantagens que Isócrates reconhece na poesia é a capacidade de immortalizar os indivíduos de quem ela trata (PAPILLON, 1998, p. 45). Esse autor indica que Isócrates busca estabelecer um vínculo entre sua obra e a tradição poética, emulando procedimentos poéticos em seus discursos. O propósito emulativo com a poesia já se evidencia na comparação que Isócrates faz ao fim do proêmio de seu *Evagoras* (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 9-11) entre poetas e autores de prosa. Nesse trecho, o orador alega que a dificuldade de se compor em prosa é maior que a de se compor em poesia, uma vez que a poesia poderia recorrer aos efeitos encantatórios do metro e do canto, que não seriam possíveis de se obter por meio da prosa. Assim, Isócrates se coloca em posição de desvantagem em relação aos poetas como estratégia retórica para amplificar o valor de seu feito e angariar a simpatia do público. Ele também busca atribuir ao seu discurso a função que entrevê na poesia de immortalizar os indivíduos, ao propor que seu discurso, se narrar belamente as ações, pode tornar eterna a memória da *areté* de Evágoras para todos os homens (ISOCRATES, 2003, *Evagoras*, 4).

Tem-se então que Isócrates visa fornecer uma bela narrativa aos feitos de Evágoras como meio de eternizar sua memória. Isso, aliado à emulação da poesia, que Isócrates pratica em seus discursos, permite ver a intenção de realização artística que subsiste nas obras do orador. Haveria assim uma reciprocidade em que o discurso se oferece a tratar da vida do indivíduo enquanto essa se presta como matéria para a realização do próprio discurso. Nesse sentido, pode-se entender que Isócrates faça uso de uma matéria biográfica sem pretender lograr necessariamente uma forma biográfica, mas com a finalidade de emular o tradicional encômio poético.

Assim, um discurso sobre o modo de vida de um indivíduo pode se prestar a diversos fins, quer ao estabelecimento de um modelo de conduta a ser seguido, quer à preservação da memória do próprio indivíduo, quer à realização artística do próprio discurso, em que a vida se torna matéria narrativa. Em *Evagoras*, Isócrates busca cumprir todas essas finalidades, revelando suas facetas tanto de educador quanto de orador. As ambições artísticas de Isócrates não o fazem perder de vista o potencial educativo de se narrar a vida de alguém, e o caráter prático do orador é capaz de funcionalizar até mesmo a narrativa de um modo de vida para estabelecer um exemplo de seus próprios ideais políticos.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2006.

CAMASSA, Giorgio. La Biografia. In CAMBIANO, Giuseppe; CANFORA, Luciano; LANZA, Diego (orgs). *Lo spazio letterario della Grecia Antica*. Volume I: La produzione e la circolazione del testo. Tomo III: I Greci e Roma. Roma, Salerno Editrice, 1994.

DIELS, Hermann; KRANZ, Walther. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin-Neukölln: Weidmannsche, 1952.

GALLO, Italo. Nascita I sviluppo della biografia greca: Aspetti e Problemi. In GALLO, Italo; NICASTRI, Luciano. (orgs). *Biografia e autobiografia degli antichi i dei moderni*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

ISOCRATES; MANDILARAS, Basilius G. (ed.). *Opera omnia*. 3 v. Munique; Leipzig: K. G. Saur Verlag GmbH, 2003.

ISÓCRATES. *Isocrates*. v. 3. Trad. para o inglês: Larue Van Hook. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1945.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do Homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *La naissance de la Biographie em Grèce Ancienne*. Traduit de l'Anglais par Estelle Oudot. Strausbourg: Circé, 1991.

PAPILLON, Terry L.. "Isocrates and the Greek Poetic Tradition". In *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, vol. 7. 1998, pp. 41-61.

POULAKOS, Takis. *Speaking for the polis: Isocrates' rhetorical education*. Columbia: University of South Carolina, 1997.

Submetido em: 04/03/2016

Aceito em: 28/03/2016

## A LITERATURA COMO DOENÇA NA OBRA *O MAL DE MONTANO*, DE ENRIQUE VILA-MATAS

### *LITERATURE AS DISEASE IN THE BOOK O MAL DE MONTANO, BY ENRIQUE VILA-MATAS*

João Felipe Gremski<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho teve como intuito analisar a questão da literatura como doença na obra *O Mal de Montano*, do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, através de passagens em que há uma reflexão dessa “condição patológica”. Tendo como principal objetivo “desaparecer deste mundo”, o narrador busca na literatura a porta de entrada para o seu ideal de vida; mas, para isso, entende que deve encarnar-se nela, combater os inimigos do literário e evitar assim a sua morte.

Palavras-chave: Literatura; doença; *O Mal de Montano*.

**ABSTRACT:** The notion of literature as a disease in the book *O Mal de Montano*, written by the Spanish author Enrique Vila-Matas, is analyzed here by using passages of the book where we can find reflections of this “pathological condition”. The narrator, wishing to “disappear from this world”, finds in literature the main entrance to his ideal; but, to do so, this narrator understands the need to reincarnate himself in the books he reads, and fight against the enemies of the literary and, thus, avoid his own death.

Keywords: Literature; disease; *O Mal de Montano*.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como foco de análise o livro *O Mal de Montano* (2005), do escritor espanhol Enrique Vila-Matas. A obra recebeu diversos prêmios literários, entre eles, o *Premio de la Critica Española* e o *Prêmio Médicis*. Vila-Matas é conhecido também pelos livros *Suicídios Exemplares* (2009) e *Paris não tem Fim* (2007).

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários (UFPR).

*O Mal de Montano* desenvolve-se a partir do relato de um narrador que acredita estar escrevendo um diário acerca de uma viagem que faz à Nantes para visitar o seu filho, Montano. No entanto, os primeiros sinais de que as suas “confidências” estariam se convertendo em uma narrativa aparecem logo no início: “(...) já desde a primeira linha — quando escrevi isso de ‘Em fins do século 20, o jovem Montano...’ —, notei que podia se converter, movido por um impulso misterioso, no ponto de partida de uma história que exigiria leitores, sem poder ficar oculta entre as páginas desse diário íntimo” (VILA-MATAS, 2005, p. 19).

Além disso, o trecho colocado entre aspas pelo narrador é, de fato, o início do próprio livro que estamos começando a ler. Essa voz que nos apresenta o seu diário começa, aos poucos e contra sua própria vontade, a tornar-se uma narrativa: “É absurdo, só faltava eu me converter em narrador” (VILA-MATAS, 2005, p. 19). Ou seja, o próprio diário passa a ser considerado um romance, uma obra literária, e esse narrador “convertido” começa a citar o seu próprio texto, escrevendo uma narrativa e, ao mesmo tempo, falando sobre essa narrativa e citando, inclusive, algumas passagens do seu próprio texto.

O presente trabalho irá se deter na questão da literatura como doença, mal que o narrador alega sofrer e que o faz pensar em literatura o tempo todo, e a necessidade de combater, como esse próprio narrador nomeia, os “inimigos do literário” — aqueles que contribuem para a morte da literatura. Ambos os temas perpassam o livro como um todo.

Mais adiante, este trabalho pretende tornar mais clara a ideia de quem são esses inimigos do literário (no livro, o próprio narrador demora a esclarecer a questão), mas adianta-se aqui que tanto os escritores medíocres — como o próprio narrador os nomeia — quanto a literatura de mercado, com seus editores ávidos por publicar qualquer obra que pareça minimamente decente, contribuem decisivamente para esse medo, por parte do narrador, de que a literatura possa morrer. O narrador se coloca

na posição de defensor dos livros e deseja combater, desde o início da história, esses inimigos do literário e evitar, assim, o fim da literatura.

Dessa forma, será feito um breve apanhado de toda essa “caminhada” do narrador-personagem nesse embate particular com sua doença literária e sua luta contra inimigos, com o intuito de entender melhor como funciona a mente desse narrador “doente” de literatura.

## 2. LITERATURA COMO DOENÇA

Já nas primeiras páginas do livro, há um desejo de livrar-se da doença, ou, ao menos, esquecer-se da sua existência. Esse narrador coloca a literatura como algo que o asfixia — ele não para de pensar em livros, autores e citações de obras literárias —, e sua ida à Nantes serviria para fazer esse narrador esquecer que é um “doente de literatura”, como ele próprio diz: “(...)vim a Nantes para espairecer um pouco e evitar que, ao menos durante alguns dias, a literatura continuasse me asfixiando. Vim a Nantes para ver se conseguia me esquecer um pouco de que sou um doente de literatura” (VILA-MATAS, 2005, p. 19).

Essa viagem expõe a relação entre pai e filho — os dois com ofícios ligados à literatura, mas em situações opostas — como nos descreve o narrador já nas primeiras páginas do livro: “um (Montano) querendo seguramente voltar a ela, a literatura; o outro, desejando esquecê-la ao menos por uns dias, mas sem por enquanto consegui-lo” (VILA-MATAS, 2005, p. 20). Além disso, esse narrador está embrenhado em escrever uma narrativa “um tanto literária e ainda por cima escrevendo-a em seu diário” (p. 20).

Essa narrativa é a própria obra *O Mal de Montano*, e, de seu início até suas últimas páginas, a questão da literatura como doença estará presente e será uma obsessão para esse narrador-personagem. Além disso, como seu filho chama-se

Montano e também sofre da doença, é dado o nome de “mal de Montano” à pessoa que “sofre de literatura”.

Depois de sair de Nantes, com medo de que a sua doença piorasse, tem início esse embate entre narrador e literatura, e o “Mal de Montano”, recém diagnosticado, passa a ser parte do narrador; e mesmo tentando fugir da cidade francesa, convicto de que assim atenuaria a sua doença, vemos que na verdade ela ganhará ainda mais força.

Além disso, esse mal servirá também como um catalisador para a escrita do diário, agora convertido em um romance. A constatação acontece quando o narrador se encontra ainda em Nantes: “(...) sinto-me preso nas páginas de um romance que vou transcrevendo em meu diário e cujo enigmático ritmo vai sendo pontuado, com notável regularidade, pelo mal de Montano” (VILA-MATAS, 2005, p. 36). Dessa forma, temos um romance em processo de escrita que conta sempre com um guia onipresente — a doença incontrolável do narrador.

Em seguida, inicia-se um embate entre a literatura, já consolidada como doença do narrador, e a morte, outra obsessão na vida desse personagem e que, de acordo com ele, “é precisamente do que mais fala a literatura” (VILA-MATAS, 2005, p. 39). Ele até tenta livrar-se da literatura e pensar em outras coisas, no caso, banalidades: “Logo me pus a pensar em tomates e aspargos e em todo tipo de produtos naturais da terra, esquecendo-me de tanta literatura”; e, mais adiante, continua: “(...) refletir sobre qualquer ninharia que não possa facilmente relacionar com a ditosa literatura” (p. 37-38). Mas, ao deixá-la de lado (de maneira relativa, já que continua a nomeá-la) e pensar em “coisas naturais”, é a morte que, aos poucos, vai tomando conta da mente do narrador.

Com o “acréscimo” da morte à doença literária, o que acontece é uma inescapável circularidade de que o narrador acaba ficando refém: quando não pensa na literatura pensa na morte, quando não pensa na morte vem a literatura e invade a realidade. Ou seja, nos poucos momentos em que a literatura “sai” da mente do narrador, a morte acaba participando de todos os seus pensamentos e,

consequentemente, o próprio texto vai ficando sombrio e desesperançado, como se estivesse contaminado pelo imaginário de morte: “Mesmo lutando contra qualquer pensamento melancólico, foi-me impossível não respirar, no ar da cidade, em cada partícula do seu ar, a existência do fatal, do terrível, do mortal” (VILA-MATAS, 2005, p. 55).

Quando aparece o personagem de Tongoy, uma espécie de alterego do narrador, há uma tentativa de eliminar o mal de Montano e a obsessão pela morte. Tongoy sugere que o personagem-narrador, para se livrar desses dois problemas, passe a se preocupar com a morte da literatura, que, para Tongoy, “é uma disfunção que está prestes a acontecer se as coisas continuarem tão mal como estão em nossos dias” (VILA-MATAS, 2005, p. 60). A partir desse momento o narrador pensa ter um novo rumo de vida: “combater o fim dos livros, o triunfo do não-literário e dos falsos escritores” (p. 61). E temos aqui o primeiro indício do que vem a ser a morte da literatura: não a ideia apocalíptica de um fim total — a ausência da literatura no mundo —, mas um cenário em que a literatura torna-se medíocre, composta apenas de falsos escritores e de textos não-literários.

Mas a obsessão não se restringe apenas a isso. Ele ainda propõe encarnar-se na literatura, pois, ao fazer isso, iria “preservá-la de seu possível desaparecimento revivendo-a, quem sabe, em minha própria pessoa, em minha triste figura” (VILA-MATAS, 2005, p. 62). O problema é que, ao tentar livrar-se da sua doença literária, o narrador acaba caindo em um círculo vicioso, uma circularidade da qual ele não pode escapar. Abaixo, um breve esquema do paradoxo literatura-morte a que o narrador está preso:

1º Literatura como doença, tentativa de se livrar desse “mal”.

2º Morte aparece quando literatura sai.

3º Morte toma conta da cabeça desse narrador, escrita obscura.

4º Solução: não ficar doente nem de morte, nem de literatura, mas se preocupar com a morte da literatura.

5º Encarnar-se na literatura e evitar o seu fim, voltando, portanto, a estar “doente de literatura”.

Ao encarnar-se na literatura, o narrador vê voltar também o mal de Montano e, assim, tudo acaba ficando como era no início.

Nessa nova posição diante da literatura, o narrador inicia uma série de críticas aos “inimigos do literário”. Em um destes momentos, logo após a proposta de encarnar-se na literatura, ele já atesta o momento ruim dela, e critica os otimistas — “(...) a literatura não respirava nada bem, apesar do otimismo irresponsável de alguns” (VILA-MATAS, 2005, p. 62) — e também os escritores medíocres:

Sucede, ao contrário, que todo o mundo, exatamente todo o mundo, sente-se capaz de escrever um romance sem nem sequer ter aprendido os instrumentos mais rudimentares do ofício, e sucede também que o vertiginoso aumento desses escrevinhadores terminou por prejudicar gravemente os leitores, afundados hoje em dia numa notável confusão (VILA-MATAS, 2005, p. 63).

A partir desse momento, o narrador passa a ter arroubos de revolta contra escritores, editores e o mercado de livros. Essas passagens, juntamente com suas reflexões pessoais a respeito de sua condição de doente de literatura, estarão presentes durante toda a narrativa ou, pelo menos, nessa tentativa de se narrar uma história<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Se pensarmos na relação entre literatura e mercado, podemos recorrer ao texto de Pierre Bordieu, *A Economia das Trocas Simbólicas*; no capítulo 3, intitulado *O Mercado de Bens Simbólicos*, Bordieu coloca em contraste dois sistemas de produção desses bens simbólicos: o “campo da produção erudita” e o “campo da indústria cultural”. O primeiro é definido como um sistema que produz bens culturais voltados para os próprios produtores, ou seja, artistas, e não se molda ao mercado, produzindo suas próprias normas e definindo seus próprios critérios. O segundo campo, o da indústria cultural, “obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível” (BORDIEU, 2007, p. 105). O narrador do livro de Vila-Matas é justamente aquele que não consegue

Com relação à doença literária, já é possível vislumbrar certa aceitação de sua condição logo depois de assumir essa luta contra a morte da literatura. A preocupação do narrador com o “mal de montano geral”, ou seja, a morte da literatura como um todo, faz com que o narrador sintasse-se confortável com seu próprio mal, sua própria doença. Pensar em literatura o tempo todo seria uma forma de combater aquilo que ele considera literatura ruim e, dessa forma, há uma necessidade, por parte do narrador, de tomar uma “posição moral ante a grave situação do *verdadeiramente literário* no mundo” (VILA-MATAS, 2005, p. 66, *italico meu*), e colocar, assim, a situação da literatura mundial — que vive o “triunfo do não-literário e dos falsos escritores” (VILA-MATAS, 2005, p. 61), como ele próprio diz — como um alibi perfeito para ter reforçado, inclusive, o seu mal pessoal.

Em seguida, temos a construção da geografia desse mal. Depois de uma visita à ilha dos Açores, onde gravariam um filme que teria sua esposa como diretora, o narrador monta um “esquema de funcionamento” do mal de Montano a partir do vulcão do Pico, um dos locais visitados durante a viagem. De início, o mapa é desenhado em segredo: “(...) continuei imerso — em rigoroso segredo — na construção da geografia desse mal de Montano, e em meu plano de choque contra a morte da literatura” (VILA-MATAS, 2005, p. 69). Mas, algumas páginas adiante, esse mapa será visto por Rosa, sua mulher, e considerado por ela como produto da obsessão do narrador: “Leu umas tantas páginas do diário e, horrorizada, perguntou-me se eu tinha me incorporado a esse pelotão de torpes que acreditam estar a literatura acabando e que responsabilizam o mercado” (p. 101).

O mal de Montano é, para o narrador, uma espécie de maldição que ele acredita se deslocou para dentro desse vulcão. Em um determinado momento ele explica melhor o funcionamento desse mal: “Desenhei-o faz um instante, e situando em seu

---

aceitar uma arte que, através desse campo da indústria cultural de que fala Bordieu, perdeu o seu caráter, por assim dizer, “elevado”, tornando-se um mero produto de mercado.

interior galerias subterrâneas, onde trabalhariam silenciosas e invisíveis toupeiras dedicadas a conspirar contra o literário” (VILA-MATAS, 2005, p. 74).

Para o leitor, depois de se familiarizar, pelo menos em parte, com o funcionamento da mente do personagem-narrador, a construção desse mapa, bem como a ideia de lutar contra a morte da literatura ao encarnar-se nela, é apenas mais um aspecto peculiar que compõe a personalidade do narrador. Parece que nós, como leitores, imergimos na mente desse personagem e passamos a considerar suas idiossincrasias como algo normal e até mesmo esperado. Para completar essas peculiaridades, o narrador, mesmo considerando estar “podre de literatura” (VILA-MATAS, 2005, p. 80), nunca passa duas páginas sem recorrer a ela para auxiliá-lo em seu raciocínio.

Ainda na ilha dos Açores, o narrador deseja encontrar-se com um habitante local que tivesse alguma ligação com a literatura. Um motorista de taxi indica um indivíduo chamado Teixeira, mas alerta que ele “já não é literato, mas foi” (VILA-MATAS, 2005, p. 83). Mesmo assim, eles (o narrador-personagem, sua mulher e Tongoy) decidem ir até a casa do “ex-literato”.

A decepção do narrador com Teixeira é muito grande. Eles descobrem que Teixeira abandonou completamente a literatura, e, para piorar, tem aversão a ela, preferindo “trabalhar” com o riso: “Os mortos não riem, o riso está ligado à vida, o riso é a única coisa que tem futuro” (VILA-MATAS, 2005, p. 90), dizia ele, para desespero do nosso narrador. Em seguida, e em uma referência direta à literatura, ele diz: “A doença ensimesma, mas o riso, em compensação, comunica” (p. 90). Além de colocar a literatura como uma doença — da mesma forma que o narrador — podemos entender que, para Teixeira, os livros isolam o homem e o deixam triste; apenas o riso, uma clara manifestação da alegria pura e simples, pode livrar o homem do seu estado de letargia.

O narrador, em uma das incontáveis referências literárias que utiliza ao longo da narrativa, lembra-se de Oscar Wilde, que diz: “O riso é uma atitude primordial para a

vida: um modo de aproximação que persiste apenas em criminosos ou artistas.” (p. 91), e decide montar uma armadilha para Teixeira perguntando se, ao falar da doença, ele estava se referindo à arte. E a resposta que o ex-literato dá é decisiva e arrebatadora: “Já nem me lembro da arte” (p. 91), disse, claro, dando uma risada.

O narrador, espantado com a resposta, consegue ver dentro da boca de Teixeira, ou pelo menos imagina ver, galerias subterrâneas conectadas ao vulcão do Pico e às toupeiras “que trabalham noite e dia, incansáveis, contra o literário” (VILA-MATAS, 2005, p. 91). Além disso, passa a considerá-lo como um criminoso moderno, o homem que está por vir ou até que já chegou; usando das palavras do próprio narrador, Teixeira é “o homem novo com sua indiferença pela arte antiga e atual (...). Um homem de riso de plástico, de riso de morte.” (p. 91). Conhecendo melhor o nosso narrador, podemos presumir que ele poderia ter adicionado a *literatura* nessas últimas palavras, tornando esse *riso de morte* atribuído à Teixeira como um riso de morte *da literatura*.

Para concluir a visita, apresenta-se um trecho em que o narrador, de maneira fatalista, traça um perfil geral desse “homem novo”: (...) não se vê todo dia o homem sem alma do futuro, não se vê todo dia o rosto glacial e risível que terá a humanidade no estranho amanhã que nos espera, esse homem por enquanto está enfurnado ali no Pico, e ri muito (VILA-MATAS, 2005, p. 92).

Na segunda parte do livro há uma tentativa de organização de um dicionário de escritores que escreveram diários. Mas, ao longo da enumeração, o narrador se interpõe diversas vezes, continua falando de sua doença literária e faz uma revelação: “Ali na Coiffard, enquanto folheava distraidamente uma edição francesa de *O Aleph*, de Borges (autor este que costumava mesclar a narrativa, o diário e a ficção nas suas obras), inventei-me um filho que se chamaria Montano” (VILA-MATAS, 2005, p. 115) e, mais adiante, continua: “Pareceu-me útil de transferir para um filho inventado alguns de meus problemas” (p. 116).

Ou seja, tudo foi uma criação dentro de outra criação. Montano, personagem que seria o responsável por expor a doença literária do narrador, nada mais é que um

alterego dele. Podemos pensar também em Tongoy, personagem que, assim como Montano, catalisa uma obsessão na mente do narrador; Tongoy, no caso, ao sugerir que ele lidasse com a morte da literatura. Dessa forma, começa a ficar evidente um processo de “criação de personagens” dentro da narrativa, com o objetivo de moldar e, assim, definir o protagonista.

Nesse sentido, a ideia de alteridade, presente em diversos momentos da narrativa, sendo inclusive enfatizada pelo próprio narrador como parte de sua personalidade, fica evidenciada como um aspecto fundamental para a construção do protagonista; o fato dele não ter nome é, inclusive, um sinal de sua fragmentação nos outros: Montano como o fruto da sua obsessão pela literatura e Tongoy como uma espécie de consciência interior, sugerindo e guiando esse narrador dentro da sua obsessão pela literatura e pela morte. Isso para apresentar esses dois nomes, uma vez que essa cadeia pode ser estendida a outros personagens como, por exemplo, sua mãe, Rosario Gironde, que, inclusive, é um pseudônimo utilizado pelo narrador. Termina-se essa breve digressão citando o próprio narrador: “Encontrei o *meu* nos outros, chegando *depois* deles, acompanhando-os primeiro e emancipando-me depois” (VILA-MATAS, 2005, p. 123).

Voltando à questão da literatura como doença, em um determinado momento da narrativa fica mais claro de onde vêm as toupeiras que conspiram contra o literário: do mundo de Kafka. Utiliza-se aqui de uma reportagem da jornalista Maria Eugênia de Menezes, que cita uma das obras de Kafka que fazem referência às toupeiras:

Uma das últimas obras de Franz Kafka, *A Construção* é considerada por muitos como uma espécie de "testamento literário" do autor. A história de uma toupeira que se põe a construir uma toca para proteger-se de um inimigo desconhecido já foi vista como metáfora para a própria biografia do escritor de origem judaica. (MENEZES, 2012)

O autor Tcheco é, inclusive, um dos mais citados pelo narrador, sendo considerado por este como o maior doente de literatura que já existiu.

Aproveitando essa questão do uso de toupeiras como as que “conspiram contra o literário”, é interessante lembrar-se do livro *Fahrenheit 451* (1953), do escritor americano Ray Bradbury, em que bombeiros existem não para apagar incêndios, mas para queimar livros, vistos como um mal a ser erradicado. Na adaptação do filme, em 1966, por François Truffaut, os bombeiros usavam uma vestimenta que, coincidência ou não, lembrava toupeiras. Dessa forma, tanto no filme de Truffaut quanto no livro de Vila-Matas, as “toupeiras” eram responsáveis por trabalharem contra o literário.

Além disso, é interessante ressaltar outro ponto abordado pelo filme: aqueles que conseguiam fugir da “ditadura anti-livros” se refugiavam em uma espécie de vila e, para manter a literatura viva, memorizavam uma obra literária inteira, como que encarnando-se nela e, inclusive, mudavam o seu nome de nascimento para o nome da obra escolhida para ser “encarnada”. Como já foi visto anteriormente, essa ideia de incorporação da literatura aparece também no livro de Vila-Matas, e o desejo de desaparecer do narrador — que será tratado mais à frente — é, de certa forma, realizado pelos personagens do filme de Truffaut. Esses personagens, ao tornarem-se um livro e se isolarem, ficam à margem da sociedade, convertendo-se em seres invisíveis.

Voltando a falar do livro de Vila-Matas, é ainda nesse dicionário de autores que escreveram diários que o narrador passa a não só aceitar a sua condição de doente, mas a ver a sua doença como algo não muito grave, acrescentando ser “agradável sentir-se, como me sinto nessa manhã, em harmonia com o mundo” (VILA-MATAS, 2005, p. 159). Essa aceitação de sua condição vai ocorrendo aos poucos, e o narrador passa a conviver, mais uma vez, com uma nova circularidade, mas agora direcionada a uma redenção (na visão dele) no esquema de raciocínio:

Desejo livrar-me do mal de Montano, mas se algum dia chegar a hora final desse diário e eu me vir com a doença superada e ante a possibilidade de minha salvação, não terei nenhuma clareza quanto a estar de fato diante dela, estarei mais ante a necessidade de comentá-la. Isso comprova a suspeita de que estas páginas poderiam chegar ao infinito. (VILA-MATAS, 2005, p. 165)

O narrador também recorre à sua obsessão pela morte (além da literatura) como parte desse dilema, e expõe, de maneira ainda mais clara, a circularidade a qual está preso:

Quero livrar-me do mal e por isso escrevo obsessivamente sobre ele. Agora, eu sei que, se conseguisse, não poderia comentar que o consegui, não poderia escrevê-lo porque, se o fizesse, isso demonstraria [...] que ainda continuava pensando nele de alguma forma, algo que obviamente seria tão terrível como o próprio mal e acabaria dando-me a impressão de que minha marcha para a morte e minha marcha até a palavra se faziam com um mesmo passo. (VILA-MATAS, 2005, p. 164)

Ou seja, o narrador fala sobre uma obsessão, desejando eliminá-la, mas está plenamente satisfeito por tê-la: “Pergunto-me por que serei tão estúpido e passo tanto tempo acreditando que deveria erradicar meu mal de Montano quando este é a única coisa valiosa e realmente confortável que tenho” (VILA-MATAS, 2005, p. 204).

A vontade de se encarnar na literatura atinge seu clímax no momento em que o narrador apresenta tal desejo a sua mulher e Tongoy. Os dois, um pouco alcoolizados, param de caminhar e olham perplexos para o narrador, provavelmente confirmando que a obsessão pela literatura havia tomado todos os pensamentos dele. A resposta de Tongoy é simples, mas enfática: “Vá se foder” (VILA-MATAS, 2005, p. 193). O narrador parece não ligar muito para a reação dos dois, ele simplesmente queria que eles entendessem que “a trama de *O mal de Montano* exigia que o narrador — que não devia ser confundido comigo — necessitasse encarnar na própria literatura” (VILA-MATAS, 2005, p. 194).

A parte seguinte, “Teoria de Budapeste”, é mais pessimista e soturna. Nela, o narrador direciona sua “tendência a obsessões”, além das já presentes literatura e morte, na pretensa relação amorosa que sua mulher e Tongoy supostamente mantinham. O texto todo modifica-se, e o que temos agora é um discurso proferido pelo narrador em uma conferência (discurso escrito, diga-se de passagem, por

Tongoy). Rosa, por sua vez, e sem qualquer explicação do narrador, aparece transformada em uma mendiga que assassina poetas por odiar poesia. Essa esquizofrenia se completa com o aumento das críticas voltadas para os inimigos do literário e as sucessivas alegações por parte do narrador de que as visões que tem das toupeiras continua afetando-o poderosamente.

Em um desses momentos há uma crítica mais aberta à literatura de mercado, chamada pelo narrador de a literatura “dos donos das toupeiras” que

(...) é toda aparência pois a praticam animais que se fazem passar por escritores (...) e coloca a cada ano milhares de obras no mercado, embora ao cabo dos anos a gente se pergunte onde estão e o que aconteceu com sua fama tão rápida e ruidosa; é, pois, uma literatura passageira, diferentemente da real, que é permanente, embora nos tempos que correm a real tem de fazer um esforço cada vez maior para resistir à investida dos donos das toupeiras. (VILA-MATAS, 2005, p. 229)

Assim, temos aqui mais claro de que maneira funciona a geografia do mal de Montano: as toupeiras que conspiram são os “animais que se fazem passar por escritores”, e os donos dessas toupeiras são os editores, que colocam “milhares de obras no mercado”, obras estas de fama passageira.

Ao final dessa parte, e já conformado, entre outras coisas, com a “traição” da sua mulher, o narrador analisa a sua situação, constatando a “conversão” daquilo que deveria ser um diário em um romance quando viajou à Nantes (1ª parte do livro), para, adiante, transformar-se em um conferencista (3ª parte) e agora, finalmente, em um homem solitário, “num homem que avança errático por uma estrada perdida, um viajante que estreia a identidade de um homem enganado” (VILA-MATAS, 2005, p. 245).

“Diário de um Homem Enganado” é justamente o título da penúltima parte do livro. Nela, o narrador conta a história do dia em que visitou a casa em que Kafka morreu, mais especificamente o quarto e a cama onde o escritor tcheco passou suas

últimas horas de vida. Mas o que interessa ressaltar aqui é a insistência que o narrador tem em reiterar a sua aversão pelos inimigos do literário.

Antes de detalhar esse momento, é importante lembrar o quanto o livro de Vila-Matas é uma verdadeira espiral de temas e situações — em poucas linhas o narrador passa de uma descrição do seu dia-a-dia a uma reflexão quase que desesperada sobre a morte. Dessa forma, fica difícil estabelecer uma ordem para a narrativa, no sentido de organizá-la dentro de uma lógica interna. Além disso, em todos os momentos do livro o narrador é cheio de dúvidas, mistura-se constantemente a outros autores e personagens e torna-se, como ele próprio diz, um “parasita literário” (VILA-MATAS, 2005, p. 116). Por isso, se apresenta sempre como uma voz que causa desconfiança em seu leitor, questionando e sendo questionado, o tempo todo, sobre o que é dito.

Voltando ao tema da literatura dentro da obra, um capítulo que passa várias páginas refletindo sobre Kafka, sua morte e sua obra, de repente inicia um parágrafo da seguinte forma: “Levo a mão à têmpera, pois não é possível que as toupeiras trabalhem também dentro do meu cérebro” (VILA-MATAS, 2005, p. 283). Mais adiante, o narrador diz estar sentindo uma dor terrível na sua cabeça “provocada pela abertura de galerias subterrâneas em minha mente” (p. 283).

A dor que ele sente é obra de “analfabetos altivos, diretores gerais de editoras que vão desenhando o fundo negro do Nada” (VILA-MATAS, 2005, p. 284). Além disso, a questão de encarnar a literatura volta, e, como tudo no livro, aparece sem afirmar nada com certeza, apenas impressões de momento: “Vou resistir, necessito da literatura para sobreviver e se for preciso irei *encarná-la*, se é que já não a estou encarnando nestes momentos” (p. 284).

O momento em que o personagem de Tongoy “desaparece” do livro é também uma espécie de tentativa de autoconhecimento desse narrador. Um pouco antes do final da penúltima parte do livro, Tongoy fala em primeira pessoa e anuncia: “sou Tongoy, ilumina-me uma luz de chumbo, tenho uma fadiga descomunal, talvez porque

fui concebido por um homem que adivinho vulnerável em tudo menos em sua escrita” (VILA-MATAS, 2005, p. 298).

Em seguida, Tongoy comenta que mesmo que o mundo desmoronasse, o narrador estaria escrevendo e “continuará falando dos perigos que ameaçam o literário e de como conspira contra os inimigos e sobrevive entre as páginas dos livros” (VILA-MATAS, 2005, p. 298). À medida que avança no “monólogo”, Tongoy passa a repetir as mesmas sentenças, falar coisas sem sentido e que, aparentemente, parecem frases soltas e aleatórias; em seguida, esse personagem interrompe esse fluxo e encerra sua fala, desaparecendo da narrativa e da mente do narrador.

Desaparecer é o maior sonho do narrador, e é através de sua escrita, de estar doente de literatura, que ele busca esse feito. Tongoy fez isso; na verdade, Tongoy fez isso através da escrita do narrador, que, ao fazer desaparecer o seu alterego, sua própria criação, dá um passo na direção da realização de seu próprio desejo. Essa ideia de desaparecimento permeia todo o livro e aparece, inclusive, em sua epígrafe: “Como faremos para desaparecer?” de Maurice Blanchot.

Mais adiante, o narrador entra em um estado de resignação e indiferença com os inimigos do literário e anuncia: “Já não sou o rígido doente de literatura de antes” (VILA-MATAS, 2005, p. 307). E, como tudo o que comenta a respeito desses inimigos, a indiferença vem acompanhada de um ódio e niilismo com tudo à sua volta: “odeio quase a humanidade toda, e passo o dia pondo bombas mentais em todos esses homens de negócios que editam livros, nos diretores de departamento, nos líderes de mercado” (p. 307), e assim vai concluindo, com indiferença, que aspira deixar de se preocupar com tudo isso, já que deseja apenas o mal para seus inimigos: “Pergunto-me pois por que razão deveria dar-lhes uma mão e recomendar-lhes que lesem livros se só lhes quero mal, se só quero que aumente sua estupidez” (p. 307).

O narrador “encerra” essa série de indagações ao aspirar pela salvação, tanto do seu espírito quanto da própria literatura; dessa forma, ele consegue suportar a espera para assim se desfazer, ele próprio, na literatura, ao encarná-la no seu próprio ser.

Para finalizar, recorro a um trecho do livro de Tzvetan Todorov, *A Literatura em Perigo*, que tem forte relação com o funcionamento do narrador de *O Mal de Montano*; o teórico búlgaro, ao tratar da sua situação enquanto pessoa, não narrador, cita uma forma de escrever cujo único foco é o seu próprio autoconhecimento, e postula que “o si mesmo é o único ser existente” (TODOROV, 2009, p. 43), como se o livro fosse um laboratório onde o autor tenta se compreender; Todorov chama esse procedimento de *solipsismo*. No caso da obra de Vila-Matas, o narrador-personagem, também o autor da narrativa, em um jogo de egocentrismo total, utiliza a obra que escreve para tentar compreender sua doença literária. Ao tentar fazer um diário que, aos poucos, se converte em um romance, o narrador cria personagens, alteregos, para, através da alteridade criada, se autoconhecer, tentar entender a sua própria personalidade e, assim, compreender melhor a sua condição de doente de literatura.

Além disso, há no narrador de Vila-Matas um olhar bastante crítico para a questão da literatura como produto de consumo, e de como a área está impregnada de escritores medíocres e editores interessados apenas no mercado de consumo. Ou seja, haveria um distanciamento do verdadeiro papel que a literatura possui: o autoconhecimento do indivíduo — uma procura através dos livros pelo sentido do ser humano, e do papel que esse ser tem no mundo. Assim, há um paralelo com Todorov (pessoa, não narrador) no sentido de que ambos veem a literatura como formadora do ser, suas opiniões e o seu caráter.

### 3. CONCLUSÃO

Todorov, no livro citado acima, demonstra ser um verdadeiro amante dos livros, alguém que é, de fato, um doente de literatura, no bom sentido do termo. No caso dele, essa “doença” contribui para que a sua noção de mundo seja ampliada até o infinito; a literatura, para ele, “proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo” (TODOROV, 2009, p. 24).

O que acontece de diferente no narrador do livro de Vila-Matas é que ele não é apenas um leitor voraz de livros, mas também um autor, um criador de histórias, e é justamente nesse ponto que sua doença se torna problemática. Ao tentar desaparecer em sua escrita, ele passa a colocar o mundo — que em Todorov ganha sentido com a literatura — como um algoz de sua própria escrita, e esse mundo passa a ser um conspirador, ao invés de um inspirador. Os “inimigos do literário” estão por toda a parte, sua mulher é colocada como uma assassina de poetas, Tongoy, criado pelo narrador com o intuito de ajudá-lo a enxergar melhor o mundo, passa para o outro lado e se torna um desses conspiradores. A obsessão, característica imanente desse narrador, vai ficando mais forte, fazendo com que ele deseje, cada vez mais, desaparecer na literatura; esta é, ao mesmo tempo doença e também a cura. Ao desaparecer ele pode, enfim, sair desse mundo que ele tanto odeia.

Todas as criações dessa criação, ou seja, todos esses personagens que convivem com o seu narrador, representam a própria alteridade desse protagonista doente de literatura, como se fossem um espelhamento da sua personalidade, e que produzem, por sua vez, um “outro” que não ele próprio. O mundo é um lugar tão inóspito para ele que, no final das contas, a única coisa que interessa é a própria literatura; os personagens são criações suas, o mundo que ele descreve é completamente volúvel — vai de um lugar a outro de maneira aleatória e sem muitas explicações — e o único objetivo a ser cumprido é a própria literatura, tornar-se ela ao encarná-la no próprio ser.

O fato dele ser “tão literário” (VILA-MATAS, 2005, p. 66), como ele mesmo se define, é, ao mesmo tempo, uma maldição, mas também a sua maior paixão e o que o constitui como um todo. Esse narrador não tem nome (apesar de usar um pseudônimo) e não tem corpo, parece ser apenas essa voz que declara o tempo todo sofrer de um mal; por isso, no final das contas, ele é o próprio mal e é também a própria literatura. Ele parece ter realizado, assim, o seu maior desejo: reencarnar-se

na literatura para assim “desaparecer deste mundo e de o fazer realmente para sempre” (VILA-MATAS, 2005, p. 314).

## REFERÊNCIAS

BORDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Estados Unidos. New York: Simon & Schuster, 2012.

FAHRENHEIT 451. Direção e roteiro: François Truffaut. Baseado no livro homônimo de Ray Bradbury. Produzido por Lewis M. Allen. Anglo Enterprises. 122 min, 1966. Color.

MENEZES, Maria Eugênia de. “Caco Ciocler se lança em montagem de texto de Kafka”. Estado de São Paulo, 2012. In: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,caco-ciocler-se-lanca-em-montagem-de-texto-de-kafka,827232>> Acesso em: 14 dez. 2014.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. São Paulo: Difel, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. *O Mal de Montano*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Submetido em: 09/03/2016

Aceito em: 05/04/2016

TRAÇOS DA PÓS-MODERNIDADE NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA DO  
CONTO “O SEXO NÃO É UMA COISA TÃO NATURAL”, DE SÉRGIO  
SANT’ANNA

*TRACES OF POSTMODERNITY IN THE CONTEMPORARY FICTION OF THE  
SHORT STORY “O SEXO NÃO É UMA COISA TÃO NATURAL”, BY SÉRGIO  
SANT’ANNA*

Francyéle Ribeiro da Silva<sup>1</sup>  
Patrícia Francyane Lopes Príncipe<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo se propõe a destacar e analisar, numa condição dita pós-moderna, as características da literatura brasileira contemporânea presentes no conto “O sexo não é uma coisa tão natural” (2007) de Sérgio Sant’Anna, tais como o hibridismo de gêneros, a intertextualidade, a sexualidade explícita e o caráter experimental da escrita literária. Para tanto, utilizamos como subsídios teóricos os trabalhos de Zygmunt Bauman (2000), Beatriz Resende (2008), Tânia Pellegrini (2001/2008), Silviano Santiago (2002) e Linda Hutcheon (1991), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura Brasileira contemporânea; pós-modernismo; Sérgio Sant’Anna.

**ABSTRACT:** This article aims to highlight and analyze, in a post-modern condition, the features of Brazilian contemporary literature present in the short story “O sexo não é uma coisa tão natural” (2007) by Sérgio Sant’Anna. Among them we have the hybridization of genres, intertextuality, explicit sexuality and the experimental character of literary writing. In order to do so, we use the books of Zygmunt Bauman (2000), Beatriz Resende (2008), Tânia Pellegrini (2001/2008), Silviano Santiago (2002), Linda Hutcheon (1991), among others, as theoretical basis.

Keywords: contemporary Brazilian Literature; postmodernism; Sérgio Sant’Anna.

---

<sup>1</sup> Especialista em Estudos Contemporâneos em Literatura — UENP.

<sup>2</sup> Especialista em Estudos Contemporâneos em Literatura — UENP.

A literatura brasileira contemporânea é indiscutivelmente marcada pela diversidade. Segundo a crítica literária Beatriz Resende (2008), a primeira constatação que salta aos olhos quando se pensa em literatura brasileira contemporânea é a de fertilidade (multiplicidade) dessa forma de expressão. Para justificar tal constatação, a crítica salienta que novos escritores e editoras têm surgido todos os dias no território brasileiro, que se publica muito, e que, portanto, se comenta e se consome literatura no Brasil. Além disso, nos últimos anos surgiram prêmios literários com valores bem maiores que no passado.

Resende entende a multiplicidade como heterogeneidade que se revela na linguagem, nos formatos, na relação autor-leitor, nos temas, nas múltiplas convicções sobre o que é literatura e no suporte, que na nossa era informatizada não se limita mais à declamação ou ao papel.

Quanto aos escritores brasileiros contemporâneos, o que se pode perceber é que estes não se organizam em um conjunto que pensa de modo semelhante e que possui resoluções formais parecidas. Assim sendo, eles “[...] não se veem como um grupo, pois não há um movimento e/ou manifesto literário que venha junto com a criação” (BRANDILEONE, 2013, p. 17), ou seja, não há na literatura produzida a partir de 1980 um projeto estético único,

[...] cujos traços possibilitem defini-la sob um rótulo, como é o caso, por exemplo, da literatura produzida durante a ditadura militar que já é, consensualmente, denominada “literatura pós-64”, ou então de outros movimentos estéticos como os que congregaram os modernistas e/ou os poetas concretistas, em que conseguia vislumbrar um projeto literário comum. (BRANDILEONE, 2013, p. 17)

Devido ao grande número de autores contemporâneos, fica impossível citar o nome da maior parte deles. No entanto, elencamos alguns nomes que Resende (2008) destaca como pertencentes a um importante rol de escritores da nossa literatura

contemporânea. São eles: Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, Marçal Aquino, Bernardo Carvalho, Paulo Lins, Rubem Fonseca, Silviano Santiago, Sérgio Sant'Anna, Marcelo Mirisola, Luiz Ruffato, Adriana Lisboa, André Sant'Anna, Marcelino Freire, Santiago Nazarian, João Paulo Cuenca, Paloma Vidal, Joca Terron, Clara Averbuck, dentre tantos outros.

Considerando este contexto múltiplo, buscamos evidenciar neste artigo a figura de Sérgio Sant'Anna, “[...] grande autor, cujo nome se afirma na década de 1980 e que consolidou sua presença no nosso contexto literário na década seguinte [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 34).

Sérgio Sant'Anna nasceu no Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 1941, formou-se em direito, mas sempre se dedicou à literatura, apesar de admitir em entrevistas que nunca viveu dela exclusivamente. É reconhecido e considerado como um dos melhores contistas brasileiros. Já em seu primeiro livro, *O sobrevivente* (1969), despontou como escritor promissor e através deste entrou para o *Writing Program* da Universidade de Iowa (EUA), que durou de 1970 a 1971. Publicou seu primeiro romance em 1975, chamado *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, criada em meio a uma tendência literária de vanguarda e experimental, que cumpre com seu objetivo, nada modesto, de questionar as formas romanescas através da subversão dos padrões literários tradicionalmente aceitos.

Sérgio Sant'Anna continua escrevendo e publicando até hoje. Possui diversos livros publicados, transita entre diversos gêneros, mas não nega que sua predileção é pelos contos. Além disso, recebeu diversos prêmios: Prêmio Jabuti por *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *Amazona* (1986), *Um crime delicado* (1997), *O voo da madrugada* (2003), pelo qual recebeu também o Prêmio Portugal Telecom de

Literatura Brasileira (2º lugar) e, ainda, o Prêmio Clarice Lispector da Fundação Biblioteca Nacional pel'*O livro de praga* (2011)<sup>3</sup>.

Apesar do grande número de obras citadas, neste artigo nos detemos apenas em um conto que faz parte da coletânea *50 contos e 3 novelas*, publicada em 2007. No conto "O sexo não é uma coisa tão natural" (2007), como o próprio título aponta, estão em evidência o sexo e, a partir dele, as relações humanas, os tabus e perversões, além dos limites do que é "normal" ou "natural" nas relações sexuais. Além disso, pode-se inferir que há uma dessacralização do sexo, quebrando seu estatuto religioso cristão de ser somente meio de reprodução das espécies. Há, portanto, o que podemos chamar de profanação do ato sexual.

Em relação à forma, o conto não tem uma estrutura tradicional, na medida em que não narra uma história com início, meio e fim. As reflexões que o narrador tece acerca do sexo são apresentadas de modo difuso e esparso, a partir de um ponto de vista fragmentário. Não há, desse modo, um enredo central, uma história linear.

No conto de Sant'Anna tem-se um narrador considerado pós-moderno, nas proposições de Silviano Santiago (2002), que dirige seu olhar para as possibilidades existentes no mundo contemporâneo, para os prazeres e o espetáculo da vida atual. É o olhar do narrador pós-moderno do conto — fixado no desejo sexual do indivíduo — que movimenta os personagens:

O olhar pós-moderno (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos o sol. Volta-se para a luz, o *prazer*, a alegria, o riso, e assim por diante, *com todas as variantes do hedonismo dionisíaco*. O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao espetáculo da morte ontem. Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ela se abre no agora em mil possibilidades. Todos os caminhos o caminho. O corpo que olha prazeroso (já dissemos), olha prazeroso um outro corpo prazeroso (acrescentemos) em ação. (SANTIAGO, 2002, p. 58, grifo nosso)

---

<sup>3</sup> SÉRGIO Sant'Anna. Disponível em:

<<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00441#none>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

Além disso, em determinado momento do conto o narrador inclui-se como participante das ações sobre as quais reflete ou critica. Esta estratégia utilizada por ele induz o leitor a pactuar com suas ideias e reflexões:

[...] Mas outros, como *nós*, cuja subsistência está temporariamente garantida, poderão estar neste momento nos bares que começaram a receber seus fregueses; nos olhares que se trocaram em todos os locais de trabalho, e depois, mais tarde, cumprem-se os desejos e promessas, a satisfação e, mais uma vez, o cansaço. (SANT'ANNA, 2007, p. 207, grifo nosso)

Quanto aos personagens, podemos observar que estes não são nominados — quando muito, são tratados por homem/mulher, ele/ela, macho/fêmea, o que retrata a sua impessoalidade. Essa é outra estratégia que possibilita ao leitor inserir-se no lugar daquele homem ou daquela mulher.

A partir dos personagens também é possível fazer uma leitura do sujeito pós-moderno como sugere Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida* (2000). Segundo o sociólogo, o homem pós-moderno nunca está satisfeito e, portanto, vive a todo o momento em busca de algo. Seu ideal de vida consiste em “[...] buscar sempre, ainda que (ou será porque?) para nunca alcançar plenamente, de seus operadores, o ideal” (BAUMAN, 2000, p. 138).

Sant’Anna articula toda a narrativa através do mecanismo estético da repetição das expressões “e depois”, “e mais e mais” e “e mais ainda”, o que nos leva a perceber que os personagens nunca estão satisfeitos com suas vidas. Assim como observa Bauman sobre o homem pós-moderno, os personagens estão a todo o momento buscando mais:

A nostalgia, então, dos jantares simples, com pão, sopa, arroz, feijão-preto e carne assada, programas de televisão ou de rádio, crianças que rezam antes de ir pra cama. Casais que se amam como antigamente, gerando filhos, olhando-se nos rostos, beijando-se, sem pedir mais do que uma pacata satisfação...

*Que logo acaba e quer-se mais, sim, muito mais e isso movimenta o mundo.*  
(SANT'ANNA, 2007, p. 207, grifo nosso)

Estas repetições ocorrem desde o início da narrativa até o último parágrafo: “E mais e mais: até estarmos todos chupados, exangues, cacos, pelancas, sem nada mais para exalar sobre um leito que os odores da doença e os suspiros brochas dos moribundos” (SANT'ANNA, 2007, p. 210). Além de indicar insatisfação, esse componente estético demonstra o vazio humano, por mais que uns tenham mais (poder de consumo) que outros durante a vida, no fim não sobra nada, não se leva nada, pois o tempo é inexorável, ou seja, tudo é findo — o prazer, as coisas.

No que diz respeito ao pós-modernismo, consideremos o que a pesquisadora e crítica Tânia Pellegrini diz sobre a escrita e a estética de Sérgio Sant'Anna ao analisar a obra *O voo da madrugada* (2003):

[...] uma espécie de súpula de toda a produção do autor, na medida em que aglutina várias das tendências temáticas e estilísticas que vêm marcando a sua produção ao longo do tempo: *a ironia, o humor, o questionamento da representação, o gosto pela experimentação, o lirismo disfarçado, a sexualidade explícita, a subjetividade esgarçada, o fascínio tecnológico, a tímida crítica social, a intertextualidade — traços reconhecidamente pós-modernos* [...]. (PELLEGRINI, 2008, p. 104-105, grifo nosso)

Das tendências temáticas e estilísticas pós-modernas observadas por Pellegrini que marcam a produção de Sant'Anna, podemos verificar que três delas são nitidamente aparentes em “O sexo não é uma coisa tão natural” (2007): o gosto pela experimentação, a sexualidade explícita e a intertextualidade.

O gosto pela experimentação fica evidente no conto por meio do hibridismo de gêneros que Sant'Anna busca realizar. A intensificação do hibridismo literário é outra “[...] característica da ficção que se inicia no início da década de 1990, [...] que gera

formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38).

Sérgio Sant’Anna questiona os limites do gênero ao não trazer para sua estrutura os elementos que são básicos para a composição do conto. Acerca dessa escrita experimental e híbrida de Sant’Anna, Cristóvão Tezza (1997) diz:

[...] podemos falar em ‘experimentalismo’, no que essa palavra tem de descartável: ao perder o senso de unidade e ao trazer para os textos a linguagem crua do ensaio não transpassada pelo ponto de vista de alguém que não é o autor, o texto se dilui em coisa nenhuma — como ensaio, não fica em pé, vítima da frase-feita; como ficção, não toma corpo.<sup>4</sup>

A classificação de “O sexo não é uma coisa tão natural” (2007) como conto é uma das causas do estranhamento. A narrativa não se enquadra nas características desse gênero uma vez que não é possível realizar uma análise tradicional dos elementos da narrativa (enredo, tempo, espaço, etc.). Isto ocorre porque há hibridização do gênero narrativo com o ensaístico, segundo comentário de Tezza, e a partir desta experimentação realizada com maestria por Sant’Anna há o que podemos chamar de dessacralização da estrutura do conto numa concepção mais tradicional; é um conto calcado nos moldes da pós-modernidade.

Reforçando esta tendência, é necessário que conheçamos o gênero do qual Sant’Anna se apropria. Vejamos, portanto, algumas características do ensaio apontadas por Angélica Soares (2004):

---

<sup>4</sup> TEZZA, Cristóvão. *A narrativa envergonhada*. 1997. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p\\_9708\\_cult.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_9708_cult.htm)>. Acesso em: 22 ago. 2015.

Para o ensaio, não há um tema predominante: vai desde a impressão causada no artista por sua própria personalidade ou pela de outrem, até a apreciação ou o julgamento de diferentes realizações humanas, e pode também se limitar à descrição de fatos. [...] De uma coisa, porém, ele não abre mão: de seu caráter crítico, que se separa para distinguir, e assim caracterizar o objeto para o qual se volta através de um exame tão racional quanto apaixonado [...]. (SOARES, 2004, p. 65-66)

Estas características ensaísticas podem ser notadas desde o início da narrativa:

Mas como é possível, penetrar num corpo que não é o seu próprio, e ali permanecer, dentro de entranhas, visgos, líquidos, paredes vermelhas que se ajustam como luvas e, ainda mais, dão prazer?

Ou então, para ela, a mulher, ser trespassada por um osso que não é bem osso, sangue misturado com a carne, cartilagens, contraindo-se e dilatando-se a comandos invisíveis, como se infringíssemos os limites das leis?

E depois soltar líquidos, fertilizar no desespero do gozo, o que, por sua vez, fará gerar outros seres dotados do mesmo trêmulo desespero? (SANT'ANNA, 2007, p. 205)

Outra tendência pós-moderna que, segundo Tânia Pellegrini (2008), perpassa a produção de Sant'Anna ao longo do tempo é a intertextualidade. Acerca desta tendência, Linda Hutcheon afirma: a "intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto" (1991, p. 157). Sant'Anna traz algumas referências intertextuais explícitas na narrativa, como podemos perceber em:

Moços, velhos, e ambos os sexos, indistintos como anjos, demônios, seres bestiais entre fugas e perseguições. Mas todos também dotados desse poder de espadas ou cofres de veludo, a devassarem-se impudicamente, trespassando-se de mil formas, entre gritos e risos, ou mesmo rostos impassíveis, uma obra de *Hyeronimus Bosch*. (SANT'ANNA, 2007, p. 206, grifo nosso)

Neste trecho, Sant'Anna cita o holandês Hyeronimus Bosch (1450-1516), que viveu na Baixa Idade Média, pintor cujos trabalhos retratam cenas de vícios, pecados e tentações. Não ao acaso se inclui este intertexto no conto, pois Bosch retrata em muitas de suas telas a luxúria, assim como Sant'Anna faz na citação acima.

O artista pinta constantemente em suas obras orgias, o caos, a satisfação carnal. As cores utilizadas recorrem com frequência aos tons quentes de vermelho e amarelo, e há alguns símbolos que podem ser considerados próprios da luxúria, como o vinho e frutos vermelhos. Um exemplo dessas características é o quadro intitulado *Os Sete Pecados Mortais e Os Quatro Novíssimos do Homem*, que além do que já descrevemos, insinua relações homossexuais, tema também abordado no conto.

Além disso, o texto de Sant'Anna traz outras referências explícitas, como, por exemplo, a mitologia grega quando evoca Eros, o deus do amor, e o mito de Medeia. Faz referência, ainda, à Bíblia em “[...] apenas vagas imensas onde nos espreitam baleias bíblicas que nos vão engolir [...]” (SANT'ANNA, 2007, p. 210), alusão à história bíblica de Jonas, que foi engolido por um grande peixe, que se presume uma baleia.

Das tendências temáticas observadas por Pellegrini (2008) na obra de Sant'Anna, a sexualidade é a que mais marca o conto. Lindomar Lima e Maria Menegazzo (2015) afirmam que a exploração da sexualidade

[...] ocorre de forma intensa em toda a obra de Sant'Anna. O desejo sexual frequentemente atua como estímulo básico ao movimento das figuras que povoam seus textos. A busca e a vivência de um contato físico erotizado são dessa forma o principal ponto de partida para que as relações humanas sejam colocadas em questão. (LIMA & MENEGAZZO, 2015, p. 08)

Assim, o tema central do conto é o sexo e as relações humanas que se articulam a partir dele, porém podemos destacar ainda alguns desdobramentos dentro dessa temática central, como: a animalização do sexo — “[...] Que ele goze egoísta e gemendo e depois role para o lado, como uma besta. E ela ama e protege, a esse bicho [...]”

(SANT'ANNA, 2007, p. 205); o sexo como pausa, desvio da rotina, dos problemas do cotidiano — “E depois é recompor-se para mais um dia, novos banhos, roupas limpas, o trabalho, a batalha das ruas” (p. 206), e a busca desesperada pelo prazer — “Mas quer-se mais, cada vez mais, ainda que seja o prazer junto à dor” (p. 205).

Há ainda outras ramificações da temática, que tratam de temas ainda considerados tabus em nossa sociedade e que são colocados em pauta na narrativa. É o caso dos desejos mais íntimos, que nem todos revelam ou sobre os quais não conversam naturalmente, da banalização do sexo e da propaganda pornográfica e do homossexualismo, que sempre envolve muita polêmica e receio. Muitos homossexuais não assumem sua sexualidade em virtude da sociedade machista e, ainda, preconceituosa, como verificamos no trecho: “[...] ‘Comigo, não — comigo não pode acontecer’. Mas logo depois aquele impulso mais forte, abrir a camisa, afagar-se no peito onde deveriam estar os seios” (SANT'ANNA, 2007, p. 209).

Além dos traços observados por Pellegrini podemos verificar que outras tendências nitidamente pós-modernas podem ser destacadas em “O sexo não é uma coisa tão natural” (2007), dentre as quais o discurso fragmentário, a ficção urbana e a violência.

Em *A ficção contemporânea urbana (1970 a nossos dias)* (2004), Sergius Gonzaga aponta que uma das tendências essenciais que configuram a atual produção ficcional brasileira é o rompimento com a linearidade narrativa e o abandono de toda a pretensão de uma concepção totalizante e lógica do mundo e da realidade. Já dissemos que, no conto, o narrador tece reflexões, mas ao mesmo tempo introduz a voz do personagem, como podemos observar no trecho destacado abaixo. Isso caracteriza o discurso fragmentário:

E depois desse que teve à noite, deseja, pérfida, a mulher, um outro mais cruel, se este último foi bonzinho. Ou então, pelo contrário, aquele que ela presumirá gentil e carinhoso, se foi o último o bruto.

*Ah, que me afague e me console, como um paizinho. E se o seu sexo também me corta, ele o faz de um modo tal que é como se não o fizesse, preparando-me com murmúrios incompreensíveis [...]. (SANT'ANNA, 2007, p. 206, grifo nosso)*

Pode-se dizer, assim, que pelas elucubrações do narrador não há uma concepção totalizante e lógica do mundo, pelo contrário, o narrador mostra uma visão realista e pessimista da situação humana com relação ao sexo, em que a luxúria e a liberdade não têm regras nem limites, onde não existe moral nem ética, onde tudo pode e tudo é permitido, o que gera um verdadeiro caos. Podemos verificar isso em:

Moços, velhos, e ambos os sexos, indistintos como anjos, demônios, seres bestiais entre fugas e perseguições. Mas todos também dotados desse poder de espadas ou cofres de veludo, a devassarem-se impudicamente, trespassando-se de mil formas, entre gritos e risos, ou mesmo rostos impassíveis [...]. (SANT'ANNA, 2007, p. 206)

Outros dois traços que marcam a literatura brasileira contemporânea são a presença constante do cenário urbano nas narrativas e a representação da violência.

Ao analisar as múltiplas possibilidades da prosa contemporânea, Resende (2008) sugere que talvez o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo seja o da violência nas grandes cidades, o qual pode ser observado por inúmeras facetas, sendo uma delas a violência sexual, que se revela no conto analisado:

[...] saias levantadas junto a muros e postes; bonecas estripadas numa necropsia infantil; graves brincadeiras de médico; estupros dentro de carros, matagais, a lâmina de um punhal que faz escorrer, na ânsia, um fino filete vermelho de um pescoço branco [...]. (SANT'ANNA, 2007, p. 209-210)

Já Pellegrini (2001) observa que o que acontece na nossa literatura contemporânea “[...] é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os

problemas sociais e existenciais que se colocam desde então” (PELLEGRINI, 2001, p. 5). Vejamos o trecho:

[...] Na cidade há um monte de fêmeas e machos andando de um lado para o outro, faz calor e o ruído dos carros é insuportável, entre vapores quentes que sobem do asfalto. Alguns desses machos e fêmeas estão absorvidos de um modo tal na substância que mal se olham no rosto ou no corpo, ou aquele olhar que vai direto entre as pernas. (SANT’ANNA, 2007, p. 207)

Apesar de não ser possível precisar o espaço em que se passa a narrativa, pode-se afirmar que o cenário é urbano, o que é um traço comum nas narrativas contemporâneas.

Sant’Anna, com sua escrita híbrida e experimental, com seu vocabulário escatológico e ao mesmo tempo rico, com sua literatura intensamente reflexiva e crítica, que transforma o que estava estático, acomodado, aborda temáticas e conteúdos vistos, muitas vezes, como grandes tabus e o faz com naturalidade e maestria.

Sua literatura é de uma diversidade apreciável ao mesmo tempo em que cria, se apropria, desestrutura as formas literárias tradicionais mesclando gêneros. Reafirmando essa literatura híbrida, Liane Bonato (2003) enfatiza:

[...] a obra de Sérgio Sant’Anna vem desconstruir, desmistificar, desmascarar ilusões e tabus, conceitos, preconceitos e condicionamentos numa abordagem de temas e problemas sócio-políticos e culturais, fazendo emergir através de diferentes níveis narrativos, os silêncios e as omissões, gerando ambiguidade, subvertendo o discurso hegemônico, abalando as certezas monolíticas, desconstruindo previsibilidades [...]. (BONATO, 2003, p. 172)

Sant’Anna apenas retrata a realidade, fragmentada e em alta dosagem, através de variadas linhas temáticas dentro da narrativa, sem pudores e sem “medir” as palavras. Dessa forma, mesmo tendo iniciado sua carreira de escritor na década de 60,

Sérgio Sant'Anna pode e deve ser considerado um dos maiores nomes no que diz respeito à literatura contemporânea ou, ainda, à literatura pós-moderna.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BONATO, Liane. "Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo". In *Revista Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 171-182, jul./dez. 2003. <[http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art15.pdf?origin=publication\\_detail](http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art15.pdf?origin=publication_detail)> Acesso em 20 ago. 2015.

BRANDILEONE, Ana Paula Nobile. "Literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos". In BRANDILEONE, Ana Paula Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva (Org.). *Desafios contemporâneos: a escrita do agora*. São Paulo: Annablume, 2013. p. 17-33.

GONZAGA, Sergius. *A ficção contemporânea urbana (1970 a nossos dias)*. In <<http://educaterra.terra.com.br/literatura/litcont/2004/02/05>> Acesso em 25 ago. 2015.

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

LIMA, Lindomar Cavalcante de Lacerda; MENEGAZZO, Maria Adélia. "Sérgio Sant'Anna: um realismo erótico". In Congresso de Estudos Linguísticos e Literários de Mato Grosso do Sul, 3., Encontro de Pesquisa na Graduação em Letras, 4., Encontro de Pesquisa na Pós-Graduação de Letras, 1., 2007, Dourados. *Anais...* Dourados: UEMS, 2007. <<http://www.uems.br/cellms/2008/documentos/32%20-%20SERGIO.pdf>> Acesso em 21 ago. 2015.

PELLEGRINI, Tânia. "Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?" In *Novos Rumos*, Marília, ano 16, n. 35, 2001.

\_\_\_\_\_. "O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna". In \_\_\_\_\_. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

RESENDE, Beatriz. "Expressões da literatura no século XXI". In \_\_\_\_\_. *A literatura brasileira na era da multiplicidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 15-40.

SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". In \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 47-50.

SANT'ANNA, Sérgio. "O sexo não é uma coisa tão natural". In \_\_\_\_\_. *50 contos e 3 novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 47-50.

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

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

Submetido em: 09/03/2016

Aceito em: 28/03/2016

# O ESTATUTO DA REPRESENTAÇÃO EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

## *THE CONCEPT OF REPRESENTATION IN A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Ana Karla Canarinos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo a análise do romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), de Osman Lins, tendo em vista os procedimentos formais e estéticos que configuram um ceticismo em relação ao conceito de representação. Essa narrativa de Osman Lins problematiza questões a respeito da rarefação do interesse do romance brasileiro pela representação da identidade nacional, configurando-se como um romance metaliterário, em que são discutidas questões estritamente da linguagem, da crítica, da teoria e da função da literatura no âmbito social. Palavras-chave: Osman Lins; romance brasileiro; metaliteratura.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze Osman Lins' novel *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), considering its formal procedures that envisage a skeptical attitude about the concept of representation. This narrative by Osman Lins discusses the low interest of the Brazilian novel for the representation of the national identity. Therefore, *A rainha dos cárceres da Grécia* is a metafictional novel, in which issues of language, criticism, theory, and literature function at the national level are discussed.

Keywords: Osman Lins; Brazilian novel; Metafiction.

### 1. INTRODUÇÃO

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), trabalha com a ideia de uma presença naturalista constante na literatura brasileira. A autora vai identificar três momentos cruciais da história literária brasileira em que isso será mais forte: o fim do século XIX, o romance regionalista de 1930 e o romance-reportagem dos anos

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras — Estudos literários (UFPR).

1970. Tendo em vista esse paradigma “documental” que perpassa a história da literatura brasileira, o romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), de Osman Lins, será um exemplo contrário desse modelo naturalista, documental, que a partir de uma “linguagem invisível” procura uma “tal literatura brasileira”, um “Brasil”, uma “verdade”, ou uma “nacionalidade que possa reproduzir de modo fiel” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36) a sociedade brasileira. Esse desvio da estética documental e realista presente na obra de Lins é apenas um exemplo da diversidade no tipo de produção escrita nesse período. Sob essa perspectiva, este trabalho, a partir de uma análise colada ao texto literário, pretende analisar o distanciamento do romance de Osman Lins da estética realista convencional.

O romance é escrito sob a forma de um diário, cujo objetivo principal é analisar, ao longo de aproximadamente um ano, o livro da amada, Julia Marquezim Enone, a partir das leituras e dos conhecimentos teóricos e críticos de um “narrador-ensaísta” misterioso. O narrador revela pouco de sua vida: sabe-se apenas que é professor de biologia e teve uma filha e uma sobrinha, a qual fica uns dias com ele em sua casa. O romance é composto de várias camadas: a primeira seria a análise feita pelo narrador do romance de Julia (tal análise, por sua vez, é feita a partir das leituras críticas e teóricas desse narrador); a segunda seria composta pelas citações do próprio romance de Julia, *A rainha dos cárceres da Grécia*, as quais o narrador utiliza para comprovar sua análise; a terceira seria composta pelas colagens de jornal, seguindo um estilo modernista, em que o narrador, numa espécie de tentativa de conferir um caráter realista ao romance, apresenta reportagens sobre os problemas sociais e políticos do país. A essas camadas misturam-se outras estratégias textuais, que vão desde citações teóricas do narrador, passando por menções da sua vida pessoal, menções da vida privada de Julia, até a inclusão de fragmentos do livro *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll.

Já de saída, no início do romance, o narrador-ensaísta expõe alguns posicionamentos a respeito da definição de um texto e da função da literatura: “doação universal. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo — se fazemos com que se ampliem em nós —, operamos sobre um patrimônio coletivo” (LINS, 2005, p. 8). Quer dizer, os textos literários, a crítica e a teoria literária são uma operação que age sobre uma comunidade, “um patrimônio coletivo”, não apenas sobre um indivíduo. Nesse sentido, aqui o narrador já deixa claro o caráter social do literário e o quanto a literatura e a arte influenciam e agem sobre o real, sobre a vida cotidiana.

A segunda questão que o narrador coloca é a respeito do ineditismo da obra de Julia, salvo pelos sessenta e cinco exemplares que o próprio narrador copiou “numa obsoleta máquina a álcool” (LINS, 2005, p. 9). Sobre esse ponto, o ensaísta se pergunta “quais as probabilidades de obter editor para um ensaio sobre um livro quase ignorado e não acessível, por enquanto, aos leitores em geral?” (Ibid., p. 9). A partir desse questionamento, o ensaísta pretende deixar pública a obra de Julia, para que esse romance possa integrar-se, o máximo possível, à coletividade de “cuja substância ela (a obra) se forma” (Ibid., p.8). A terceira questão é sobre a relação afetiva desse narrador com a pessoa de Julia, uma vez que ela foi sua amante. Nesse ponto, o narrador conta ter conversado com dois acadêmicos, professores universitários, que o advertem do problema que essa suposta relação pode causar na análise literária: “O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)” (Ibid., p. 10). Sob esta perspectiva, ignorar a mão autoral e toda intenção que parta do escritor, o questionamento da verdade literária, o grau de referencialidade da arte, a representação e o papel da língua serão algumas questões que perpassam as décadas de 1960 e 1970, período em que a teoria literária vive seu momento de glória. Esses problemas levantados pela teoria serão problematizados pelo narrador ao longo do diário-romance-ensaio, como uma forma de discutir e rever os limites da

representação do romance realista convencional a partir da forma e da linguagem. “Aliás, espantam-me (e, no entanto, há nos manifestos literários outro duende mais ativo?) *as posições dogmáticas quando se cogita de arte*” (Ibid., p. 66, grifo meu). Negando qualquer dogma ou regra de análise, o romance-ensaio de Osman Lins aparece como um ceticismo à própria ideia de representação.

## 2. A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO

A mimese e a noção de representação da realidade foram brutalmente questionadas pela teoria literária, a qual insistiu na autonomia do literário frente à realidade, ao referente e ao mundo. Desde a *Poética* (335 A.C.) de Aristóteles, a mimese foi concebida dentro de uma relação entre a literatura e a realidade, em que ainda Erich Auerbach, no século XX, na obra *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental* (1946), traça um panorama da transformação da literatura compreendendo desde Homero a Virginia Woolf, tendo em vista esse mesmo estatuto representacional aristotélico.

Em contrapartida, a teoria da literatura do século XX, ao revisar e reinterpretar o modelo aristotélico e a noção de mimese como *imitatio*, estabelece uma relação distinta daquela estabelecida por Auerbach entre literatura e vida, ou ainda, entre literatura e sociedade. Entre suas linhas condutoras, destacou-se um impulso de retorno ao texto literário como a realidade material daquilo que chamamos literatura e o conseqüente descarte da biografia e psicologia autorais ou da questão temática como critérios de avaliação primeiros. Teóricos advindos das mais variadas tradições apontaram para a linguagem como realidade significativa e não mais como simples meio de expressão de ideias referenciais na sociedade. Entretanto, a consciência da importância da ciência linguística na análise levou muitas vezes a uma desconfiança em relação ao poder de representação da realidade por meio da literatura. Em casos

extremos, o papel da representação foi completamente negado, sobrando, ao teórico, apenas a realidade linguística e suas leis convencionais.

No romance de Osman Lins, as interpretações do narrador vão desde a análise do enredo, em que ele apresenta para o leitor a trama que se passa em torno da protagonista Maria da França, à análise detida das personagens sob uma perspectiva da quiromancia, ao estudo do papel do narrador e do papel do leitor, ao estudo da linguagem e à comparação com a História do Brasil. Partindo do caminho traçado pela teoria, mas não preso aos dogmas dela, o ensaísta pensa o romance e a função da Literatura partindo do conhecimento do cânone já então estabelecido pela teoria literária — “Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Henry James, Mark Schrorer, Chavignolles, Warren Beach, Friedmann, Spielhagen, Wolfgang Kayser, Stanzel, Sartre, Genette” (LINS, 2005, p. 72) —, para então problematizá-la a tal ponto que a teoria literária e a análise acadêmica tornam-se ficção na obra.

Tendo em vista a leitura e o conhecimento do narrador de grande parte do cânone da teoria literária, ele principia sua análise partindo da reconstituição do enredo. Maria da França, “heroína parda e pobre” (LINS, 2005, p. 15) e filha de lavradores, perde o pai com pouco mais de cinco anos, o que faz com que sua madrasta, a qual detesta trabalhar na terra, resolva mudar-se para o Recife com toda a família. Segundo o narrador, “Julia Enone abstém-se de caracterizar, de nomear e até de precisar quantos são esses irmãos” (Ibid., p. 17). As idas de Maria da França para o Recife constituem o acesso da protagonista a todos os seus desastres. Com apenas dez anos de idade, ela se emprega como doméstica por comida, cama e salário baixíssimo. Então, já nesse período inicial da infância, Maria da França escuta vozes recorrentemente durante a noite, as quais dizem “Tome tento, menina. Alguém aqui na casa quer arrasar com a tua vida” (Ibid., p. 19). Essas vozes e o delírio de imaginar que um peixe cresce debaixo dos seus pés, enorme, no interior de um fogo subterrâneo, e que esse mesmo peixe um dia romperá o chão e sairá pelo Recife, dando pancadas com

a barbatana da cauda, perduram por toda sua vida. Juntamente com o prenúncio do delírio, Maria conhece Antônio Áureo, ex-barbeiro. “Gago e melancólico, o visitante despreza os bens terrenos, chama a vida ‘passeio no Coque’ e revela a Maria, com pormenores, as circunstâncias em que ela irá morrer” (Ibid., p. 19). Inicia-se então o segundo capítulo com Antônio Áureo revelando a Maria da França os males que irão perpassar a sua vida. Aos doze anos, para confirmar a tese do barbeiro, Maria da França começa a trabalhar num bordel, no qual conhece a figura de Belo Papagaio, chofer de caminhão que não tem o polegar da mão direita. Ele deflora a menina e, após cinco ou seis dias, vai embora. A protagonista, então, após esses desastres, resolve mudar de vida e tornar-se operária.

No terceiro capítulo, Maria conhece Rônfilo Rivaldo, mais conhecido como Espanador-da-lua, personagem movido pelo espiritismo e que diz ser guiado pelo Alberto Magno, seu “arcebispo, inquisidor, cigano e mártir” (LINS, 2005, p. 22). Ele ensina Maria a cantar e a matricula numa escola gratuita que ele mesmo fundou e a orienta, apesar de ser analfabeto e pobre. Maria da França, nesse período, é demitida e suas crises vão tornando-se cada vez mais frequentes, a ponto de não conseguir mais qualquer emprego e ser internada no Hospital dos Alienados, restando apenas tentar a pensão temporária por loucura. No quarto capítulo, “a busca incansável (de Maria da França), as suas idas e vindas, feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos, arbítrio” por uma pensão do INPS (Ibid., p. 23) será o mote de todo o romance de Julia Enone.

Mais adiante, para conseguir a pensão, ela recebe ajuda de seu namorado, Nicolau Pompeu, ou Dudu, jogador de futebol de um time pequeno e modesto da região, que rompe com ela após saber que ela foi deflorada por Belo Papagaio. Maria da França, com a ajuda de Rônfilo Rivaldo, adota uma menina de rua, a qual é morta pela polícia por acaso, durante a procura por assaltantes. No quinto e último capítulo,

aumentando ainda mais a loucura de Maria da França, Dudu resolve voltar com a amada após descobrir que está com tuberculose, e ainda assim, ao participar de um jogo de futebol, falece por infarto, deixando Maria da França sozinha, sem conseguir sua pensão pelo INPS, descendo as escadas da Previdência, sozinha e perdida na sua loucura.

As análises do narrador são diversas, desde identificar os “motivos das mãos” (LINS, 2005, p. 50) como algo recorrente no romance e explorar cada capítulo consagrado a um dos planetas “Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus” (Ibid., p. 49), passando pelo estudo das personagens com o repertório popular brasileiro, comparando com a História do Brasil: “Julia Marquezim Enone traz para o Recife, condenando-os a uma vida sem glória e inteiramente anônima, heróis (quem sabe até que ponto reais?) da história do Brasil” (Ibid., p. 180).

O principal tema que o narrador analisa, e que será o ponto central deste trabalho, é o discurso de Maria da França, personagem que beira o irreal e o inverossímil, já que o próprio discurso da protagonista não condiz com a sua condição social. “O discurso, a cargo de uma quase analfabeta, esquiva-se a qualquer esforço de mimese. Marca-o uma orientação estilística incompatível com quem o enuncia” (LINS, 2005, p. 76). A narração de Maria da França será um dos principais pontos que geram esse recuo do romance em relação ao modelo realista convencional.

O narrador opõe dois tipos de discursos na literatura brasileira: o real e o poético. O primeiro seria condizente com um romance como *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, “ligado a certas convenções realistas, apresenta-se francamente como escritor, e por homem de instrução rudimentar; tenta, em consequência, uma dicção adequada ao personagem” (LINS, 2005, p. 76). O segundo tipo, o poético, se encaixaria na obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), no qual “o jagunço Riobaldo conta de viva voz a um problemático interlocutor a sua história, expressa num volume de quinhentas e cinquenta páginas e cuja falsidade, claramente

assumida, nunca se disfarça” (Ibid., p. 77). Em contrapartida, o romance de Julia Enone, segundo o narrador, não se enquadraria em nenhum desses modos de enunciação: “fazendo coincidirem ação e verbalização, parece sugerir constantemente que o seu discurso é falso, irreal, fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só” (Ibid., p. 77).

Aparece no romance de Julia M. Enone o sistema previdenciário, quando os jornais estão cheios de cartas e mesmo reportagens apontando os erros desse órgão. Compõe Graciliano Ramos um romance sobre os flagelados das secas. Por quê? O assunto é tão antigo e divulgado! O modo como se escreveu, a construção artística, eis a razão da obra literária e a sua identidade. Isso é tudo? Não creio. Quando o narrador, no variado mundo, elege os seus temas, define uma atitude, — sem vírgula e não só em relação à vida: também diante da literatura. (LINS, 2005, p. 65)

Repensando o sistema literário brasileiro, o narrador ensaísta, ao tratar do tema da linguagem, faz uma comparação fundamental da voz de Maria da França com a voz de Paulo Honório, de *São Bernardo*, e a voz de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*. Se em Paulo Honório temos a escrita de um homem rudimentar e a necessidade de um alto domínio da linguagem escrita, em Riobaldo temos a oralidade viva e declarada de um jagunço, que a partir dessa linguagem predominantemente oral representa temas altamente complexos e poéticos. Em contrapartida, no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, atendendo a um período histórico diferente, ao recolocar a questão da linguagem, não está mais posta a dificuldade com a linguagem escrita, como em Paulo Honório, ou a predominância da oralidade, posta em Riobaldo; aqui, o contexto é distinto. A modernização constante das décadas de 1960 e 1970, o desenvolvimento de uma cultura de massa e da indústria cultural no país exigia diferentes soluções formais. O problema da linguagem<sup>2</sup> é recolocado na obra de Osman Lins a partir da

---

<sup>2</sup> A linguagem é uma questão na Literatura Brasileira desde o século XIX, quando diversos autores, entre eles José de Alencar e Machado de Assis, em textos como “Prefácio de Iracema” e “Instinto de nacionalidade”, refletiram sobre a dificuldade de um narrador culto, de condição social superior, que

absorção de Maria da França dos principais meios de comunicação de massa que começavam a invadir fortemente a cultura popular do Brasil. “Vimos ser *A rainha dos cárceres da Grécia* concebido como absurdo monólogo radiofônico: minuto por minuto, a personagem converte a vida em discurso (ou instaura, mediante o discurso, um simulacro de vida)” (LINS, 2005, p. 108).

Ironicamente, a loucura de Maria da França faz com que a personagem incorpore em seu discurso o jargão médico: “Grande demais, o Recife, o estoque de coisas do Recife, tenho pensado em muitas, mas nunca vou dizer, nunca, a que tem de ser, a que eles querem, e perco sempre. Dispneia. Tremedeiras. Taquicardia. O sistema nervoso. Posologia” (LINS, 2005, p. 99). E quando está diante do juiz, na luta pela pensão do INPS, adquire o discurso jurídico: “Por isso, todos são iguais perante a lei, e, sem razão alguma, pode-se ter ganho de causa ou ser absolvido, tudo dependendo de nós, seus humildes guardiões e hermeneutas *uti possidetis*” (Ibid., p. 100).

Com a loucura cada vez mais constante, após a morte da filha adotiva, no quarto capítulo, Maria da França é internada em um Hospital de Alienados, em Recife, descrito como “imundo” e com “comida ruim” (LINS, 2005, p. 107). Estranhamente, no hospício, o discurso de Maria da França torna-se linear, lógico e coerente, em que a personagem “sob a aparente normalidade, expressa o horrível da loucura — e do isolamento” (Ibid., p. 109). Esse distanciamento de uma linguagem mais típica da loucura presente no discurso de Maria da França vai configurar-se como uma crítica ao racionalismo instituído como norma nessa sociedade cada vez mais utilitarista, bem como ao lugar que o literário ocupa no interior dessa sociedade.

A aparição de autores no hospício — “As celas, os pátios e as enfermeiras do hospício estão abarrotados de autores. Mortos e vivos. Do padre Anchieta a Clarice Lispector” (LINS, 2005, p. 193) — parece retratar o lugar isolado e distante da sociedade que o racionalismo exacerbado deixou para a literatura: “os companheiros

---

não pertence àquele meio sertanejo ou rural, dar voz e representar a um jagunço ou peão de maneira verossímil.

de Maria da França (os autores) podem simbolicamente expressar a condição de segregado voluntário, peculiar ao escritor no ato da criação” (Ibid., p. 196). Sob esta perspectiva, a partir da análise do “narrador-leitor” de autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, bem como do papel da literatura no interior dessa sociedade cada vez mais regida por um forte racionalismo utilitarista, temos o livro de Julia Enone (a personagem-escritora) transformando o mundo real acadêmico em matéria de ficção. Nessa inversão do padrão convencional de representação, Osman Lins rompe com esse padrão representacional do romance burguês do século XIX.

Franco Moretti, em *O século sério* (2009), trata do romance do século XIX e da seriedade burguesa na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha. O crítico delinea dois conceitos para se pensar o romance sério do XIX: os preenchimentos e as bifurcações. “A bifurcação é um ‘possível’ desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra” (MORETTI, 2009, p. 826). Os preenchimentos, segundo o crítico, seriam as narrações do cotidiano, as quais conservam o caráter ordinário da vida, representando o jogo de cartas, o jantar, tomar um chá, o passeio ou ouvir música. As bifurcações, em contrapartida, seriam as grandes mudanças, as ações que movem e mudam o rumo da narrativa.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, essa lógica de representação realista (bifurcações/preenchimentos) é inexistente. Há, em lugar da ação, um processo hermenêutico do romance de Julia Enone, em que o narrador ocupa o papel tanto de narrador quanto de leitor e Julia figura como escritora do romance analisado e personagem da análise do narrador. Já a personagem Maria da França figura como narrador-personagem de *A rainha dos cárceres da Grécia*, e também personagem da análise do narrador no diário. Toda essa inversão e complexidade de estrutura narrativa, aliada ao fato de que no romance de Osman Lins não temos uma potência de ação narrativa tradicional, mas apenas digressões e análises por parte desse “narrador-ensaísta-leitor”, configuram um distanciamento da estética realista

dogmática. Ao longo de seu percurso interpretativo da obra, encontramos recortes de jornais, a presença da historiografia literária brasileira e mundial, a citação de trechos do romance de Julia Enone, não como uma “imitação séria do cotidiano” — expressão com a qual Auerbach define o realismo (MORETTI, 2009, p. 827) —, mas como elementos digressivos e sem qualquer sombra de ação narrativa à moda Oitocentista. Quer dizer, a ideia de bifurcações/preenchimentos, que organizam o romance realista convencional, não serve como régua de análise para pensar a obra de Osman Lins.

Há, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, uma relação intrínseca da literatura com os elementos extraliterários, que são vistos e analisados no interior da análise literária, como uma crítica à própria ideia de representação. Roland Barthes, um dos principais teóricos do estruturalismo e pós-estruturalismo literário, bem como autor de uma das mais veementes críticas à capacidade referencial da literatura e à estética realista, na sua *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1966), afirma o seguinte:

Assim, em toda narrativa, a imitação permanece contingente; a função da narrativa não é de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma sequência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e que aí se satisfaz. (...) A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (BARTHES, 1973, p. 59-60)

Portanto, segundo Barthes, a significação inerente à narrativa repousa na lógica de cada obra e só nela. Se há algo de “real” na literatura é apenas a sua capacidade de vir a significar, mas tal significado só existe de forma passageira — ele não está na obra, só na recepção. O objetivo do analista, portanto, é exatamente apontar a efemeridade do significado e a falta dele no texto em si. Se Barthes foi o crítico que

matou o autor e a mimese, *A rainha dos cárceres da Grécia* parece configurar-se com uma postura cética em relação à estética realista, sem, contudo, excluir a ação da literatura na coletividade e na vida, como já de saída o narrador deixa claro no seu romance ensaístico.

### 3. CONCLUSÃO

Este texto propôs-se analisar o recuo e a crítica que o romance de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, configura em relação à estética realista, fortemente desenvolvida no romance do século XIX. Levando em consideração as questões levantadas a partir da década de 1960 a respeito do papel do autor, do leitor, da mimese, da referencialidade e da linguagem, a metaliteratura de Osman Lins, ao repensar o estatuto representacional realista, transforma a própria teoria em tema de ficção.

Ao problematizar essas questões literárias, num período turbulento da história social brasileira, Osman Lins atribui um forte papel político ao literário e, principalmente, à linguagem. Maria da França, ao incorporar diversos discursos (o médico, o jurídico e o radiofônico), transita entre um estado “real e irreal, que o estado mental de Maria da França justifica ou simula justificar” (LINS, 2005, p. 117). A inverossimilhança dessa personagem, que, segundo o narrador, faz coincidir ação e verbalização, rompe duplamente com o estatuto realista: tanto no plano da narração de Maria da França (pelos trechos e pelas análises descritas pelo narrador), como no plano da narração do próprio ensaísta que, ao escrever uma obra ensaística sobre um romance fictício, rompe com o ideal de ação tão caro à estética realista.

Ao criticar esse modo representacional burguês consolidado no século XIX, o narrador não parece desconsiderar o poder da literatura na vida. Ao contrário, estabelece, a partir de um discurso metaliterário, uma forte crítica ao lugar ocupado

pela literatura na sociedade moderna. Quer dizer, apesar desse recuo do estatuto realista, o caráter mimético da literatura em nenhum momento é desconsiderado pelo narrador. Já nas primeiras páginas do romance, o narrador afirma que a literatura é uma força que opera sobre um patrimônio coletivo, e ainda acrescenta, mais adiante, que a loucura de Maria da França, “motivo natural, convincente, implantado no fundo social da obra”, funciona antes de tudo como “uma cortina para esconder a partida verdadeira, essencial, desenvolvida no campo da criação romanesca. *Elude um diagnóstico preciso e sempre nos conduz a problemas de fatura, abrangendo a realidade concreta e a linguagem*” (LINS, 2005, p. 127, grifo meu). Ou seja, a análise literária percorrida pelo “narrador-leitor-ensaísta”, ainda que se distancie do modo realista de narrar uma história, uma vez que o próprio narrador considera o discurso de Maria da França como “falso, irreal, fabricado, absurdo” (Ibid., 77), não nega, entretanto, a existência da realidade e a relação que esta guarda com a produção artística.

Nesse sentido, a obra de Osman Lins se distancia da estética realista no enredo, uma vez que a obra é composta de digressões e análises literárias da produção de Julia Enone, não constituindo, portanto, os preenchimentos e as bifurcações constantes no formato de romance sério do século XIX, de acordo com Franco Moretti. Temos, ainda, a linguagem esvaziada de Maria da França que, além de coincidir tempo e verbalização, utiliza-se de diversos outros discursos (médico, jurídico e radiofônico) sem qualquer sombra de realismo.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1946.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 1ª ed. Trad. Maria Zelia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 15-30

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORETTI, Franco. "O século sério". In *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823-864.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Submetido em: 10/03/2016

Aceito em: 25/04/2016

## “MUITO DOCUMENTAL”: ANA CRISTINA CESAR MISSIVISTA<sup>1</sup>

### “VERY DOCUMENTAL”: ANA CRISTINA CESAR WRITES LETTERS

Sávio Alencar<sup>2</sup>

**RESUMO:** O epistolário de Ana Cristina Cesar, parcialmente reunido em *Correspondência incompleta* (1999), é uma excelente fonte para compreender o processo criativo da escritora. Muitas vezes suas missivas apresentam argumentos que mais tarde ganhariam finalização em livros concebidos para a publicação, como em *Luvras de pelica* (1980). No entanto, se investem no labor literário, também flagram a subjetividade de Ana Cristina em estado puro. Nessas páginas, encontramos, assim, exemplos incontornáveis da escrita autobiográfica, procedimento que este artigo analisa brevemente.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; *Correspondência incompleta*; Autobiografia.

**ABSTRACT:** Ana Cristina Cesar's correspondence, partially assembled in *Correspondência incompleta* (1999), is an excellent source to understand the creative process of the writer. Often her missives present arguments that would later be finished in books that were conceived for publication, such as *Luvras de pelica*. However, as invested as they are in the literary work, they also reveal Ana Cristina's subjectivity in its pure state. On these pages, we find thus compelling examples of autobiographical writing, a procedure that this article will briefly examine.

Keywords: Ana Cristina Cesar; *Correspondência incompleta*; Autobiography.

*sou uma mulher do século XIX  
disfarçada em século XX*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Simpósio Antigos e Modernos: "Modos de vida", na Universidade Federal do Paraná, em dez. de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (PPGLetras-UFC). Pesquisador do Grupo de Estudos AMI — Autobiografia, memória e identidade (UECE).

Nesses versos do póstumo *Inéditos e dispersos* (1985) Ana Cristina Cesar investiu numa tentativa de autodefinição, cuja ideia de não pertencer ao seu século se faz notar com alguma curiosidade. Principalmente se o que está em jogo se trata de uma figura por vezes romantizada — e hoje exemplar — de certa literatura produzida no Rio de Janeiro na década de 1970, a que se convencionou chamar *poesia marginal*, praticada por uma *geração mimeógrafo*, noções já suficientemente difundidas entre leitores e estudiosos dos textos dessa leva.<sup>3</sup>

Ana Cristina, na flor de seus 24 anos, deixou-se fotografar (também no nosso imaginário) como a mulher por trás dos óculos escuros. Cabe aqui a frase de Walter Benjamin no retrato que fez de Proust: “Não eram olhos felizes” (2012, p. 39). Como quem examina o espaço negativo da foto, descobrimos, com surpresa, que seu olhar não chega a encarar a objetiva. Na verdade, eclipsado, procura descanso em outro lugar, à margem da linha do contato visual, e dá o seu recado: “Eu preciso sair mas volto logo” (CESAR, 2013, p. 74). Um gesto que dialoga abertamente com a epígrafe desse trabalho e com a própria dicção poética de Ana, *marginal entre marginais* (FRIAS, 2005), sem *locus* definido, como, afinal, lê-se em *Inverno europeu*: “Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada” (CESAR, 2013, p. 82).

Por que, para viver no tempo a que pertenceu, precisou lançar mão de um disfarce? Por que só encontrou um lugar num tempo passado e, portanto, inacessível? Nesses versos, Ana Cristina ilustra, de modo sucinto, questões que são pedra de toque da autobiografia (o *eu* desalojado, a máscara ficcional do narrador) e, ao mesmo tempo, lança outras também caras a essa seara: a quem o texto diz respeito? Quem é

---

<sup>3</sup> Para o aprofundamento dessas questões, recomendamos o ótimo ensaio de Frederico Coelho (2013).

essa mulher? São perguntas que prescindem de respostas unânimes e definitivas, mas aqui não nos furtamos de esboçar algumas.

Na biografia, Ana Cristina Cesar (1952-1983), nascida em Niterói, RJ, foi poeta, tradutora, professora. Depois de passar pelos bancos do curso de Letras da PUC-Rio — que frequentou entre 1971 e 1975 —, saiu publicada na antologia *26 poetas hoje*, em 1976. O livro, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, que não muito depois se tornaria sua amiga e destinatária, reunia uma amostra da produção dita “marginal” da época, “uma poesia aparentemente *light* e bem-humorada”, nas palavras da organizadora, “mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava” (HOLLANDA, 2007, p. 257).

Nessas páginas, divididas com Francisco Alvim, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Chacal, Zulmira Ribeiro Tavares, Ana Cristina daria à estampa poemas como “Arpejos”, cujo verso inicial (“Acordei com coceira no hímeme” (CESAR, 2013, p. 26)) já então assinalava para seus leitores a dificuldade em demarcar o território que sua poética ocuparia (justamente por sua novidade desconcertante) e antecipava o tom muito particular de seus próximos livros. Seriam eles: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvax de pelica* (1980) — todos editados de forma independente, ao gosto da prática marginal — e *A teus pés* (1982), que reuniria os títulos anteriores e uma seleção homônima de textos em prosa e em poesia. Na síntese precisa de Armando Freitas Filho, outro amigo e leitor da vida inteira, neles se faria notar “um texto quase sempre na primeira pessoa, confessional, que está próximo do formato do ‘querido diário’ adolescente, que dialoga com um interlocutor mutante, misto de pessoa e personagem” (FILHO, 2013, p. 466, grifo no original).

Em um estudo interessado em escrutinar, principalmente, a orientação autobiográfica do epistolário de Ana Cristina Cesar, a observação de Freitas Filho não

surge por acaso. Ela condensa importantes elementos que atestam a incidência do *eu* nas diversas faces da obra da autora de *Correspondência completa*: o narrador em primeira pessoa, a noção do confessional, a recorrência ao gênero diarístico e a interpelação ao interlocutor. Estão assim definidos, quer parecer-nos, alguns dos operadores que concorrem para o discurso autobiográfico em Ana Cristina Cesar, ponto a que nos dedicaremos agora (sem pretensão de totalidade) antes da análise de suas cartas. Assim o fazemos porque consideramos oportuno apresentar, ainda que brevemente, esse *eu* que contamina sua poética, no sentido geral do termo, e que adquire na correspondência sua força de expressão, “[sem] perder as muitas pérolas de qualidade literária que, nas cartas mais ou menos privadas, mostram com clareza um exercício de pena tão naturalmente cuidado como nos escritos publicados” (MORÃO, 2007, p. 48).

## 1. UMA ANA, QUANTAS MULHERES

O *eu* do texto de Ana Cristina Cesar fala de um lugar especificamente localizado: o *eu* (no) feminino ou, como chegou a chamar, o “*pathos* feminino”, indissociável nesse caso a quem fala de si. Como que botando nódoa de batom no que escreve, Ana Cristina forneceu imagens muito representativas “do que se convencionou chamar de uma mulher moderna, independente e bem-sucedida” (HOLLANDA, 2013, p. 441), indo na contramão de certo imaginário cujo signo “mulher”, “essa palavra de luxo”, quer magnetizar outros como “pétala”, “perfume”, “orvalho” e, por isso mesmo, adicionando boa dose de *heavy metal* à mistura de cristais e tafetá. Ou ainda, conforme a observação sagaz de Heloisa Buarque de Hollanda, “aproveita[ndo] intencionalmente aquilo que é rejeitado como ‘universo de mulher’. Luvas [*de pelica*, como no título de seu livro], perfume” (Ibid., p. 443). Apresentamos, então, alguns exemplos:

[...]  
fui mulher vulgar,  
meia-bruxa, meia-fera,  
[...]  
malandra, bicha,  
bem viada, vândala,  
talvez maquiavélica (CESAR, 2013, p. 113)

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada. (CESAR, 2013, p. 40)

Não me peça para arrancar as figuras da parede, puxar a toalha com o jantar completo servido fumegante, atirar álbuns inteiros de retrato pela janela que ficou mais longe, largar todos os pertences, inclusive bota que machuca e casaco que me irrita e sair velejando pelo mundo, ou tomar avião e chegar sem aviso no Rio de Janeiro, completamente só, ou pior ainda, não mandar carta nenhuma and have done with it. (Ibid, p. 69)<sup>4</sup>

Estamos diante de textos em que se nota a opção sintomática de conduzir a outros rumos a autorrepresentação do feminino, notadamente por meio da superação “daquele universo interdito a quem fica confinad[a] nos limites da família e/ou dos cosméticos” (HOLLANDA, 2013, p. 441). “Samba-canção” logra em radicalizar, ainda que pela técnica de uma enumeração econômica que não propõe trabalho semântico esmerado, as muitas faces que esse *eu* pode assumir, dando a conhecer a variedade do seu humor, do seu *pathos*, afinal. Se a lista continuasse, o poema revelaria, por fim, a impossibilidade de captar essa mulher em um filme fotográfico de 36 poses. O quanto de encenação haveria em cada uma delas para quem, em carta, disse “namor[ar] a rua, a cenografia e o batom” (CESAR, 1999, p. 60)?

---

<sup>4</sup> Trata-se, respectivamente, de trechos retirados de *A teus pés* (“Samba-canção”), *Cenas de abril* (“Jornal íntimo”) e *Luvras de pelica*, segundo constam na coletânea *Poética* (2013).

Nos trechos seguintes, Ana Cristina Cesar assume, sem medo e sem cair no lugar-comum, o lugar da *histórica*: subindo na pia, escandalizando e, num quadro fabuloso, entupindo o ralo com fatias de goiabada. Impossível não enxergar aí, aliás, uma ressignificação, mesmo que intencional, para aquela mulher-goiabada de que nos fala Lygia Fagundes Telles, “a mulher caseira, antiga ‘rainha do lar’ que sabe fazer a melhor goiabada no tacho de cobre” (TELLES, 2008, p. 17). Como se pode observar, são cenas circunspectas ao espaço doméstico, mas que aí ocorrem justamente para dar provas da capacidade feminina de desfigurar sua cenografia usual e desconstruir certo temário objetificante. Será preciso, então, “arrancar as figuras da parede”, “puxar a toalha com o jantar”, “atirar álbuns inteiros de retrato pela janela” e dar o assunto por encerrado (“and have done with it”). Não restam dúvidas: essa mulher, se já não pertence ao calor da cozinha, também não se nega a dizer (a escrever) o calor de seu desejo.

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontro; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta. (CESAR, 2013, p. 28)

Atraída pelo português de camisa que atendeu no Departamento Financeiro. Era jacaré e tinha bigode de pontas. Ralhei com tesão que me deu uma dor puxada. (Ibid., p. 47)

Não queremos falar nada, nem como vai o golpe na Bolívia. Estamos encostados pegando o sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. Minha cabeça encosta na dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes de alta renascença. Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans. (Ibid., p. 70)

Novamente, investe-se na representação por via oposta do esperado. O desejo do *eu* não está, nos casos apresentados, confiado à segurança do espaço íntimo, da casa, do quarto. Não se trata de um diário de alcova. Pelo contrário, o seu azeite escorre em lugares públicos (o cinema, o departamento financeiro) ou ainda à luz do dia, no parque, sobre “cobertores brancos nas graminhas”, dispensando o lusco-fusco e o mistério dos véus. O “quente lateral”, que “[l]he] assa viva” ou interdito pelo “blue jeans”, está totalmente a descoberto. Embora manipulado, com perspicácia e charme que instigaria qualquer *voyeur*, pela “linda” e “gostosa” que se anuncia, a mulher “de jornal na mão”, “discreta”, que solta suas pistas para as delícias do encontro, da descoberta.

Está claro para nós que a possibilidade de encontrar matizes muito variados do autobiográfico — para além do histórico, do doméstico, do erótico — não se esgota nesse brevíssimo itinerário que fizemos pelos livros de Ana Cristina Cesar. Porém, para a síntese a que nos propusemos, cremos ter apresentado amostra satisfatória.

## 2. É PARA VOCÊ QUE ESCREVO

Das várias ‘personas’ que Ana Cristina Cesar assumiu em vida e em texto, aqui estamos especialmente interessados, como já dissemos, em elucidar a missivista, a Ana C. que trocou, com algumas de suas melhores amigas<sup>5</sup>, muitas cartas, que hoje chegam para nós como o valioso “volume [que] pode ser lido como uma parte da biografia que [...] teria escrito” (CESAR, 1999, s/p). Reunidas em *Correspondência incompleta*, elas cobrem o período de 1976 a 1980, revelando a intimidade de uma jovem escritora em torno de diversas demandas, entre Brasil e Inglaterra: aulas, episódios de repressão política, relações amorosas, sessões de psicanálise, viagens e intensa produção intelectual.

---

<sup>5</sup> Clara Alvim, Heloisa Buarque de Hollanda, Cecília Londres e Ana Candida Perez.

A carta encontrou em Ana Cristina Cesar uso muito diverso e profícuo. Toda sua obra está contaminada por um gesto, uma intenção epistolar, se assim podemos dizer. Muitos textos, ao lado de envelopes e selos sob a escrivantina, podem ser lidos como uma “Correspondência Completa”, como assim definiu a escritora.

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever *para quem?* Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. (CESAR, 2013, p. 415, grifo do autor)

Nesse excerto, Ana Cristina está formulando em outro grau, de maneira mais “arejada” e descompromissada, a procura do face-a-face que a carta (o texto, afinal) proporciona, segundo o que diz Foucault: “A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca de sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física” (1992, p. 149-150).

De *Cenas de abril* ao póstumo *Antigos e soltos*, não faltam os elementos que normalmente verificamos no discurso epistolar, posto que se desdobram sob a forma de vocativos, recados, bilhetes, inquirições, revelações, ocultações, despedidas. Criam, dessa maneira, sob a capa do literário, aquele espaço privado em que o *eu* se libera de todos os tipos de amarras e dá vazão aos sentimentos mais secretos, às palavras que se confiam apenas aos amigos mais íntimos: “Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas” (CESAR, 2013, p. 123).

Por outro lado, no intenso comércio postal que Ana Cristina Cesar empreendeu ao longo de sua vida, ou seja, na troca real e efetiva de missivas com seus destinatários mais diletos (as amigas de *Correspondência incompleta*, Armando Freitas Filho, Caio Fernando Abreu), também encontramos exemplos de fino trato literário (chegamos,

então, ao ponto que interessa a este artigo). Conforme escreveu Armando Freitas Filho no prefácio à reunião das cartas de Ana C.,

[e]la se confessa, sim, mas faz (fala de) literatura o tempo todo. Em muitos e extensos momentos dessa correspondência, ouvimos trechos de sua dicção poética de teor tão peculiar. Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transpor para os seus textos literários [o que verificamos especialmente em *Luvás de pelica*, livro editado no momento em que há intensa redação de cartas, no início dos anos 1980]. Em certas cartas e cartões temos a sensação de que, se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns dos seus poemas [...]. (FILHO, 1999, p. 09)

Como exemplo do teor literário verificado em seu epistolário, servem-nos dois fragmentos, um datado de 16 de setembro de 1976 e outro de 07 de maio de 1980:

Teve um tempo que eu botava Billie Holiday, melancólica, miando, sempre tem um homem distante, ou um triste retorno, e ficava não “pensando”, mas ali no chão no *mood* de um namorado desde a adolescência, sem trepadas, sem limites, cabia tudo, era sempre à distância (poema do Lui: “Desde a adolescência um peso branco nas ilhargas”); escurece muito de repente, olho pro céu com medo vago — estou de novo no chão, Holiday, *What’s new, how is the world treating you*, e sinto de novo a nostalgia de brincar de nostalgia, brincar de eterna apaixonada pelo objeto ausente, *I still love you so*. (CESAR, 1999, p. 223)

Helô, minha querida,

Desculpa a demora e o suspense e os cartões enigmáticos e os telefonemas desvairados, mas só agora cheguei mesmo no meu canto e posso escrever direito. Direito mais ou menos, porque hoje tirei um quisto do olho e estou de pirata, com imensas bandagens extravagantes debaixo dos óculos. Lance de hospital público inglês, tantos velhos puxando papos deprimidos, a enfermeira segurando a sua mão na hora da anestesia, falando banalidades “to cheer you up”, e você sai de um olho só, sem equilíbrio, passantes lançam olhares discretos, leve curtição masoquista, vontade de estar elegantíssima, aprumo o passo e vou ao banco e ao supermercado representando minha própria competência. Caolha. E foi caolha que me propus a recomeçar [...]. (CESAR, 1999, p. 49)

Neles reconhecemos os traços muito característicos de seu estilo: o ritmo da prosa que quer virar poesia; a frase longa, desejosa de se estender ao máximo; a sobreposição de vozes (a canção de Billie Holiday, o poema de Luis Olavo Fontes); a

aparição de motivos recorrentes (a paixão, a ausência, o suspense, o enigma). Mas quer nos chamar atenção principalmente as identidades que se “colam” à remetente das cartas no momento em que as escreve. Na primeira, há qualquer semelhança com uma das figuras do sujeito enamorado barthesiano, estendido no chão, taciturno, uma música ao fundo a lembrar-lhe o amor ausente, interpelando-a com a pergunta que gostaria de fazer (*What's new?* ou, mais próximo de nós, um *Como vai você?* na voz de Roberto Carlos) e revelando, por fim, uma confissão guardada a sete chaves: *I still love you so* (usando novamente nosso cancionário: *quando digo que te amo é o que eu estou sentindo*). Na segunda, reaparece a mulher do poema “Jornal íntimo”, que “[s]e levant[a] com dignidade”, que se propõe a recomeçar. Faz-se notar aí o uso de uma imagem irreverente: uma mulher caolha “representando [sua] própria competência”. Por um momento, se esquecêssemos o contexto primordial da frase, estaríamos diante de mais uma das personagens que Ana Cristina criou para si.

Outros momentos da correspondência de Ana C. — a famosa assinatura com que encerrava algumas cartas — são bons exemplares do “sujeito que busca fundamentalmente dois objetivos indissociáveis, a que as perguntas ‘quem sou eu?’ e ‘quem sou eu no mundo?’ podem servir de formulação”, segundo pontua Morão (2011, p. 43), formulação que subjaz aos textos intimistas (autobiografia, diário íntimo, epistolário, memórias). Às vezes, a consciência de si vem em pequenas cápsulas: “Desculpa o estilo — morro pela boca, por essa boca” (CESAR, 1999, p. 25), “Tenho ganas de falar subjetividades” (Ibid., p. 33), “Não quero ser moderna [...] nem mestre em sofrimentos” (Ibid., p. 45). Mas também pode suscitar uma reflexão mais profunda:

Eu imaginei que aqui através de uma série de provas meio heroicas eu ia “entrar nos eixos”, que é mais ou menos parar de ser infeliz de cabecinha pro lado e de esperar com certa esperança que *BLISS* vai pintar mais cedo ou mais tarde. Foi essa a minha fantasia de viagem. A fantasia boa. (Ibid., p. 53)

Nessa carta, cuja destinatária é Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina está se referindo à viagem que fez a Inglaterra, no final de 1979, para cursar o mestrado em tradução literária na Universidade de Essex, do qual sairia mais tarde aprovada “com distinção” pela tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, autora que ocupou lugar distinto na sua biblioteca pessoal. *Bliss*, aliás, é um dos signos que vai marcar a obra de Ana Cristina (“Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss”) (CESAR, 2013, p. 59) e, principalmente, esta carta. Nela, a viagem, real, também figura em outra dimensão, a viagem que empreendo para chegar a mim mesmo, o deslocamento que opero em busca do autoconhecimento (do “entrar nos eixos”, nas palavras da remetente), depois de superadas as “provas meio heroicas”, os percalços por que preciso passar para, depois, alcançar o estado de felicidade, de êxtase, de *bliss*.

E as interrogações não cessam:

A história me preocupa sim, mas me sinto como que exterior a essa pós-graduação, as decisões não parecem entranhadas. Aliás, revejo todo o lance e as angústias do momento com o estranhamento de quem não se sabe bem de si, de quem se vê de pé e sozinha e agora? Eu sou o quê, valho o quê, vou fazer o quê da minha vida? Antes a opção era enlouquecer ou não, ao que parecia eu lutava para não, parava aí? Não parava mas era o que parecia. Agora eu não vou mais enlouquecer, a questão não pode ser mais essa. Sinto angústia mas deito e penso. Chato é que é tudo tão devagar. (CESAR, 1999, p. 155)

Antes de embarcar para Inglaterra e sem saber que o futuro lhe reservaria um mestrado no exterior, nessa carta, agora a Cecilia Londres, Ana C. está às voltas em decidir seu ingresso (e ingressaria, no final das contas) no mestrado em comunicação da UFRJ. Dele, tempos depois, sairia com o trabalho *Literatura e cinema documentário*, publicado como *Literatura não é documento* pela Funarte. Interessante notar, nessa missiva, o desenho de si que toda inspeção interior acaba promovendo, sem deixar de revelar o peso da tarefa. Trata-se, afinal, do “estranhamento de quem não sabe bem de si”. Ana Cristina se vê dividida entre decisões e entranhas — a inevitável fissura entre

mundo exterior e interior —, sozinha, angustiada, sem saber o que fazer da vida. Se parece interrogar a interlocutora numa tentativa de que o outro lhe forneça as respostas, está, na verdade, pondo no papel as questões que só ela própria pode resolver. *O si-mesmo como um outro*.

Para finalizar, ler as cartas de Ana Cristina Cesar é estar exatamente na linha que estabelece a distância mínima entre passageiro e locomotiva em uma estação de metrô. Ou, para lembrar Waly Salomão, seu companheiro de geração, na esquina da Rua Walk com Don't walk. Trata-se, naturalmente, de uma hesitação própria de quem passeia sob o terreno movediço e irregular da epistolografia de escritores: recuar e permanecer resguardado pelo perímetro da ficção ou avançar e encarar o fluxo de uma vida? E como a pena do poeta sempre deita no papel os signos da ambiguidade, de quem é a mão que (se) escreve? Do autor ou de sua personagem? Há aí, certamente, algumas armadilhas que movem o gênero dessa natureza.

No bosque desses textos, os caminhos se bifurcam e não indicam o trajeto a ser seguido. Principalmente se buscamos aquele que nos leva até Ana Cristina. De nada adianta o “muito documental” da fotografia, que não fornecerá o seu retrato perfeito. Ele estará guardado dentro de uma pasta rosa, entre luvas, postais, cartas, diários, livros (antigos e modernos), aos cuidados da “mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo” (CESAR, 2013, p. 83).

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

\_\_\_\_\_. *Póetica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. In FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FILHO, Armando Freitas. Jogo de cartas. In CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

\_\_\_\_\_. Duas ou três coisas que eu sei dela. In CESAR, Ana Cristina. *Póetica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. In CESAR, Ana Cristina. *Um beijo que tivesse um blue*. Lisboa: Quasi Edições, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A imaginação feminina no poder. In CESAR, Ana Cristina. *Póetica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. (org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista. *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 4, dez. 2008. Disponível em:  
<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486-641X2008000400003&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486-641X2008000400003&script=sci_arttext)>. Acesso em 28 nov. 2015.

MORÃO, Paula. Processos poéticos na correspondência de Cesário Verde. In BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (orgs.). *Cesário Verde: visões de artista*. Lisboa: Campo das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. O secreto e o real: caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas. In \_\_\_\_\_. *O secreto e o real: ensaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

Submetido em: 10/03/2016

Aceito em: 31/03/2016



ESTUDOS DA TRADUÇÃO

*TRANSLATION STUDIES*

LÍNGUA, CULTURA E *SLAM*: TRADUZINDO POEMAS PARA O II RIO

## POETRY SLAM

*LANGUAGE, CULTURE AND SLAM: TRANSLATING POEMS FOR II RIO*

## POETRY SLAM

Maira Moreira de Moura<sup>1</sup>

**RESUMO:** O seguinte artigo é um comentário sobre a tradução de poemas do gênero *slam poetry*, direcionada para a competição que aconteceu na II Rio *Poetry Slam*, em novembro de 2015. Através do exercício tradutório, mais o estudo de introdução à tradução de literatura, apoiado, sobretudo, na bibliografia de Paulo Henriques Britto, realiza-se uma exposição seguida de análise das escolhas consideradas, com relevância no status de aprendiz da tradutora e nas particularidades do gênero traduzido.

Palavras-chave: tradução; poesia; *slam*.

**ABSTRACT:** The following paper is a commentary on the translation of slam poems, directed to the competition that took place in II Rio Poetry Slam, in November 2015. By means of the translation exercise, combined with the introduction to literary translation study, mainly supported by Paulo Henriques Britto's bibliography, an exposure and an analysis of the considered choices will be held, giving focus to the apprentice status of the translator and the particularities of the translated genre.

Keywords: translation; poetry; slam.

A FLUPP (Feira Literária das UPPs<sup>2</sup>) realizou, em 2015, a segunda edição do Rio *Poetry Slam*, reunindo poetas de várias nacionalidades. O *slam* é uma competição de poesia falada cujas performances equilibram musicalidade poética, temas sociais, a expressão do poeta, e não são avaliadas por um júri “especializado”, mas pelo público.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras: Inglês/Literaturas, UERJ.

<sup>2</sup> Unidades de Polícia Pacificadora.

No início de cada sessão, algumas pessoas da plateia são escolhidas para fazer parte do júri, recebendo um caderno cujas páginas apresentam, cada uma, um número de 1 a 10, e ficando responsáveis por pontuar cada apresentação mostrando a página com a nota escolhida.

O Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César do Instituto de Letras da UERJ, projeto comprometido com a tradução e seus aspectos interculturais, é parceiro da FLUPP e contribui para as traduções dos poemas desde a primeira edição. O Centro de Produção do ESCRTRAD/UERJ conta com cinco bolsistas, graduandas das habilitações alemão, espanhol, francês, inglês e italiano. No contexto da formação de tradutores, as alunas contribuíram para a realização da II Rio *Poetry Slam*, trabalhando com seus orientadores em traduções e versões de acordo com seu idioma de estudo e a demanda do evento. Como bolsista e aluna de inglês, tive a oportunidade de traduzir, sob a supervisão da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Alice Antunes, poemas de cinco autores: Daan Doesborgh (Holanda), Kwame Write (Gana), Porsha O. (EUA), Quaz Roodt (África do Sul) e Weronika Lewandowska (Polônia). Todos os poemas foram traduzidos a partir de seu registro escrito, enviados pelos poetas antes do evento. Os poemas em holandês e polonês foram previamente vertidos para o inglês, portanto constituem traduções indiretas.

Levando em consideração a relevância das traduções para a minha formação, principalmente pelo caráter literário do gênero, pretendo neste trabalho investigar o diálogo entre a prática tradutória desta particular experiência e a teoria que venho estudando como bolsista de tradução. Como base teórica, adoto o livro *A tradução literária* de Paulo Henriques Britto (2012a), sobretudo o capítulo “A tradução de poesia”.

Em seu livro, Britto apresenta reflexões sobre a tradução pautadas na teoria da disciplina, desde Cícero até os estudiosos do século XX; nas práticas de tradutores com diferentes visões; e em sua própria experiência como tradutor de romances e poemas.

Segundo o autor, o exercício da tradução gera textos na língua de partida que, na maior ambição do tradutor, substituirão textos na língua de chegada a fim de torná-los acessíveis ao leitor que não fala o idioma do original (BRITTO, 2012a). A tradução para o português de um poema de Elizabeth Bishop, por exemplo, torna possível que um leitor falante da língua portuguesa que não lê em inglês conheça a obra da poeta americana. A *substituição* é, na prática, uma solução para intercâmbios culturais, mas não podemos assumir que a tradução seja perfeita neste sentido. O “exato” ou “perfeito” são conceitos utópicos: as diferenças entre dois idiomas tornam impossível que um texto seja completamente transposto para outra língua sem perdas<sup>3</sup> (inclusive, sem sofrer adições).

O inatingível ideal do tradutor literário é recriar em seu idioma uma obra estrangeira, encontrando correspondências para cada um dos incontáveis elementos que compõem um texto [...]; na impossibilidade de realizar essa tarefa de modo perfeito, ele tenta ao menos reconstruir da melhor maneira o que lhe parece de mais importante no original. (BRITTO, 2012a, p. 56)

“O que lhe parece de mais importante no original”: o tradutor é responsável por tomar essa decisão, que está no cerne da diferença entre a tradução de ficção e a de poesia, segundo o autor. As prioridades na tradução de romances, novelas e contos são bastante evidentes: é preciso manter nomes e características de personagens, lugares, eventos, a opção de foco narrativo (primeira ou terceira pessoa), o número de capítulos, etc., caso contrário não teríamos uma substituição — nem mesmo teríamos um texto a que podemos chamar tradução (BRITTO, 2012b). Em relação à poesia, cabe ao tradutor distinguir tais prioridades, dado que os diversos elementos de um poema são significativos e a relevância de um sobre outro varia de uma obra para outra.

Quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto — o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos

---

<sup>3</sup> “todo ato de tradução implica perdas.” (BRITTO, 2012a, p. 120).

em estrofes, o número de sílabas, por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. — pode ser de importância crucial. (BRITTO, 2012a, p. 119-120)

No curso de uma tradução, é possível encontrar situações em que um verso obediente ao conteúdo comprometa a forma, ou vice-versa; e, nesse caso, devemos nos perguntar qual dos dois é mais importante no original. Este questionamento sintetiza, genericamente, a maneira como traduzi os poemas da II Rio *Poetry Slam*.

Foi preciso refletir sobre o propósito da minha tradução para responder a essa (e às perguntas mais específicas decorrentes dessa) questão. O propósito da tradução seria, portanto, o de ser exibida em um telão durante a *performance* dos poetas estrangeiros, que combina a leitura do poema (no idioma em que foi escrito), a expressão vocal e o apelo gestual do poeta. Ou seja, a tradução para o português de poemas em inglês, holandês e polonês, tornaria as obras acessíveis para o público composto em sua maioria de brasileiros, falantes de português, enquanto assistem à competição. Os poemas traduzidos seriam lidos para auxiliar na comunicação e não individualmente e em silêncio, como em um livro. Portanto, considerando o *status* de “legenda” da tradução, isto é, apenas um dos vários elementos da *performance slam*, uma opção minha seria a de orientar a tradução para a clareza, usando sintaxe familiar e léxico simples, o mais fiel possível ao conteúdo possível.

Por outro lado, existe uma clara importância da língua de partida: o poeta *slam* sempre recita seu poema na língua em que o escreveu. Ou seja, a sonoridade particular do poema — expressa em jogos rítmicos, rimas, aliterações, e outros recursos musicais — é tão significativa quanto o que se diz com ela: tanto a mensagem quanto a apresentação da mensagem fazem parte do *slam poem*<sup>4</sup>. Assim sendo, por uma questão

---

<sup>4</sup> A BRIEF GUIDE TO SLAM POETRY. 2004. Disponível em: <<https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-slam-poetry>> Acesso em: 01 dez. 2015

de fidelidade ao gênero, pareceu-me imprescindível reproduzir a musicalidade do original no português, embora a tradução não fosse lida em voz alta.

Desse modo, orientei a minha tradução a fim de equilibrar forma e conteúdo, o que me levou a fazer a mencionada pergunta para cada verso. Em alguns casos, deparei-me com a impossibilidade de uma tradução satisfatória, principalmente com jogos de palavras, recurso bastante explorado no gênero. Por exemplo, o poema *Tell Lie Vision*, de Quaz Roodt, traz no título uma sequência de palavras que podem ser lidas como três (“dizer mentira visão”, literalmente) ou como uma, pois, lidas rapidamente, possuem pronúncia semelhante a *television* (televisão). Optei por traduzir como “Televisão”, preferível à sequência de três palavras, prezando pelo sentido e pela compreensão do público.

Em outros casos, porém, pude conciliar forma e conteúdo. Os seguintes versos do poema *Capitalism*, de Porsha O., são um exemplo: “*while you lynch yourself for a dime/your soul is mine*”. Uma tradução literal seria “enquanto você se lincha por um *dime*/ sua alma é minha”. O décimo de dólar americano, o *dime*, não é um termo monetário muito familiar entre brasileiros, pelo menos não tanto quanto o *cent* (centavo). Para preservar a rima, optei pela seguinte solução: “enquanto você se mata por um *cent*/sua alma me pertence”.

Aliteraões e rimas internas são bastante exploradas nos poemas de Kwame Write, de modo que, em muitos casos, o verso traduzido não conseguiu repetir o efeito, apenas o significado. Por exemplo, em certo verso de *Music Muse*, a escolha de palavras foi orientada para a aliteração da consoante oclusiva vozeada: “*Ever been bitten by the Beatles music*”, (literalmente: “Já foi picado pela música do besouro”) baseada na aliteração central “*beetle bites*” e fazendo uma analogia entre as palavras *beetle*, o inseto que pica, e *Beatles*, a banda inglesa. O verso traduzido ficou: “Já foi picado pela música dos Beatles”, em que a aliteração não é repetida, nem com o fonema /b/, nem com outro, nem a analogia com o inseto é feita, de modo que, em português, o

significante “picar” tem pouca expressão, já que não é comum utilizarmos a colocação “picado por música”, pois normalmente ela não tem uma boa justificativa, como tem no verso original.

O poema *the silvery shoals* (“os cardumes prateados”), de Weronika Lewasowska, um dos que constitui tradução indireta, lida com a existência e os sentidos através da experiência de imersão no mar. Com um vocabulário todo voltado para o marítimo, entendemos a escolha da palavra “*brainwave*” na seguinte estrofe: “*in the rays of light — a brainwave /three dimensions of surprise /three breaths*” (em tradução literal: “nos raios de luz — uma ‘grande ideia’/ três dimensões de surpresa/três respirações”). *Brainwave* não tem uma tradução exata: trata-se de uma repentina ideia boa ou de um impulso elétrico produzido pelo cérebro.<sup>5</sup> No entanto, foi provavelmente empregada, no lugar do simples “*idea*”, porque contém em si a palavra inglesa para onda: *wave*. Ou seja, “*brainwave*” é uma ótima escolha, que seria perdida na tradução para o português, já que não existe vocábulo que signifique ideia e esteja relacionado à onda ou ao mar.

Contudo, também temos nesta estrofe outra palavra ambígua: *breaths*, que pode ser traduzida de diversas formas para o português: respiração, fôlego, hálito, sopro sussurro, fragrância, etc., tendo significado menos rígido que *brainwave*. Com ela, pode empregar a técnica da compensação e, se a tradução de *brainwave* não pôde ser ambígua, a de *breaths* pôde: traduzida como “*inspiração*”, a palavra evoca tanto a respiração quanto o surgimento de uma ideia súbita e brilhante: “nos raios de luz — uma ideia/ três dimensões de surpresa/três inspirações”.

Inspirações” é uma ambiguidade menos evidente que a do poema em inglês, e também não tem sucesso em aludir ao mar. No fim das contas, resta a curiosidade de saber como a ambiguidade se realiza no poema original, em polonês.

---

<sup>5</sup> Longman Dictionary of Contemporary English, 2003.

O equilíbrio forma-conteúdo não foi a única e maior questão da tradução dos poemas *slam*. Vamos agora falar sobre as referências. Uma obra literária é escrita em dado tempo e lugar e, portanto, a não ser que se trate de um romance histórico ou proposta semelhante, é escrito segundo o seu contexto. Isto é, a linguagem e o conteúdo conterão marcas que apontarão certo tempo e lugar, como encontramos no português oitocentista em Machado de Assis e em alusões à política e sociedade italiana do século XIII na *Divina Comédia*, de Dante. Para o tradutor, há duas estratégias, levantadas pelo filósofo Friedrich Schleiermacher e comentadas por Britto (2012a) em seu livro, que resolvem a tradução dessas marcas: ou aproxima-se o texto da realidade do leitor da tradução (“domesticação”) ou, o inverso, procura-se traduzir de forma a manter, na medida do possível, o tempo e o lugar do original (“estrangeirização”). Por exemplo, em um dos versos de *Tom Waits*, de Daan Doesborgh, encontramos “corned beef on rye”, um sanduíche bastante comum nos EUA (o poema se passa na Califórnia), que literalmente seria “carne enlatada no pão de centeio”. O tradutor que optasse pela estrangeirização procuraria manter o “pão com centeio”, bastante consumido nos EUA, e talvez até mantivesse “corned-beef” em inglês, já que existem alguns registros dessa expressão em textos em português. Já uma tradução domesticadora substituiria mesmo o tipo de sanduíche, se ele tiver uma marca cultural forte, por um semelhante na cultura da língua de chegada <sup>6</sup>. No caso do “corned beef on rye”, não identifiquei nenhuma marca cultural que trouxesse significado ao poema. Poderia optar por uma domesticação mais sutil que nem introduzisse um sanduíche “tipicamente brasileiro”, nem uma excentricidade culinária estrangeira, e cheguei a “pão com carne” ou apenas “sanduíche”. Escolhi o que mais

---

<sup>6</sup> É o caso da tradução do título do romance “*Ram on rye*”, de Charles Bukowski. Traduzido como “Misto-quente” no Brasil, o literalmente “presunto no pão de centeio” é um sanduíche ordinário, símbolo da pobreza do protagonista do romance. O tradutor Pedro Gonzaga sugere que a melhor tradução seria “Pão com mortadela”. (GONZAGA, Pedro. “Apresentação” in BUKOWSKI, Charles. *Misto-quente*. Porto Alegre: L&PM, 2005.)

combinava com a extensão do verso original, e “corned beef on rye” foi finalmente traduzido como “pão com carne”.

Schleiermacher (1813 apud BRITTO, 2012) <sup>7</sup> estipula que o tradutor deve optar por uma das duas estratégias, e que não pode haver meio-termo. Contudo, foi justamente o meio-termo que orientou a minha tradução. As questões sociais — que, para os poemas que traduzi, abrangem a mídia, o capitalismo, a política norte-americana, o racismo e a homofobia, principalmente — são grandes temas. Podemos mesmo falar em *slam poetry* como veículo de denúncia e reflexão social. Portanto, certas referências são de extrema importância nos poemas. Acontece que enquanto algumas destas referências são globalizadas, outras não são. Domesticá-las, porém, seria uma grande perda. O que fiz foi avaliar a relevância de cada referência para o poema, levando em consideração se domesticar seria uma grande perda ou se estrangeirizar significaria tornar o texto obscuro demais para o público do Rio *Poetry Slam*.

Os *slam poems* são todos contemporâneos e bastante atuais, portanto muito do seu conteúdo está diretamente relacionado a notícias da atualidade e hábitos culturais globalizados — principalmente os dos jovens, como assistir televisão, usar a internet, ter um ídolo, etc. Em casos como esses, a domesticação foi dispensada. Algumas já são estrangeirizações na cultura brasileira, como *selfies*, *hash-tag*, *Instagram*, CNN, Lara Croft, etc., e, portanto, não precisam e nem devem ser traduzidas.

Referências provavelmente não familiares para o público da FLUPP são os casos específicos de racismo e machismo a que Porsha O. aludiu em seus poemas, ao citar nomes como Charles Ramsey, Rachel Jeantel e Sweet Brown (*Trigger*) e Rekia Boyd (*Rekia Boyd*). Todos os nomes citados são de negros americanos que sofreram algum tipo de racismo, com consequências de humilhação nacional até assassinato. Embora tais casos não tenham sido destacados na mídia brasileira, não me pareceu adequado

---

<sup>7</sup> SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens (1813). In: STÖRIG, Hans Joachim (ed.): Das Problem des Übersetzens, Stuttgart: Henry Goverts, 1963, S. 38-70.

fazer algum tipo de domesticação, já que eles são nomes preciosos para o protesto da poeta. “Soo muito burra, muito pobre, muito negra, muito mulher / muito Charles Ramsey no jornal da *Fox*, muito Rachel Jeantel na sala de tribunal / muito Sweet Brown tipo ‘bem, eu acordei para tomar um refrigerante gelado’”<sup>8</sup>.

Kwame Write também mencionou, em *Gravity*, casos de racismo nos EUA que levaram à morte de pessoas negras, como Tamir Rice e Sandra Bland. Substituir tais nomes por, talvez, casos semelhantes ocorridos no Brasil me soa impensável. Também não pude elaborar notas explicativas, já que o público não teria tempo hábil de ler, na projeção, tradução e notas. Assim, não foi possível evitar que esses poemas fossem ininteligíveis para boa parte dos espectadores, que teriam apenas o contexto no qual apoiar sua compreensão.

Algumas referências que fazem parte do universo cultural de outro país e que não atingem o brasileiro nem apresentam a mesma dificuldade de adaptação, como nomes de pessoas reais, foram identificados e domesticados. São casos como os “*aunt jemima hotcakes*” e “*tims and rims*”, de Porsha O., em *Black Spells*. O primeiro alude a uma popular receita de panquecas comercializada nos EUA desde 1889. A personagem tia Jemima tem sua origem relacionada aos menestréis, atores brancos que pintavam o rosto e representavam negros, atribuindo-lhes caracterizações jocosas, além de ser uma expressão para o estereótipo da criada negra, geralmente cozinheira ou babá, que defende os interesses dos brancos. Transpondo a personagem “*mammy*” para a história e cultura brasileira, encontrei a Tia Nástacia, do Sítio do Picapau Amarelo, que acredito ser a personagem “*mammy*” mais famosa no Brasil, dadas as adaptações cinematográficas e televisivas da obra clássica de Monteiro Lobato, que acompanham várias gerações até hoje. Portanto, os “*aunt jemima hotcakes*” foram substituídos por “bolos da tia Nástacia”.

---

<sup>8</sup> *Gatilho*, tradução para *Trigger* de Porsha O.

No mesmo poema, Porsha O. insere a expressão “*rims and tims*”, que apropriou do rapper Lupe Fiasco. *Rims* (“aros”) é uma referência a automóveis e *tims*, aos calçados da marca *Timberland* — a expressão seria uma paródia sobre a futilidade e consumismo de muitas letras de rap, sendo esse gênero musical popular entre os americanos afrodescendentes. Na impossibilidade de traduzir ou manter o termo, optei por uma domesticação baseada apenas no elemento “*tims*”, para evitar que o verso curto se torne longo demais na tradução: “tênis da nike”.

Por fim, gostaria de comentar um último caso, especificamente uma tradução indireta. Com os poemas vertidos para o inglês do poeta Daan, recebi também os originais em holandês (o que não aconteceu com as produções da polonesa Weronika). Tendo em mente a suspeita de que traduções indiretas são menos fidedignas e passíveis de perdas (uma vez que, quanto mais uma mensagem se propaga, mais ela se perde), comparei o poema original com a versão em inglês, apesar de não conhecer o rudimentar do holandês. Entretanto, reconheci nos seguintes versos a falta de uma repetição:

*En we drinken  
We drinken en drinken en terwijl we drinken worden we  
meer dan twee mannen in een oesterbar in Californië*

*And we drink and drink and while we drink we become more  
Than just two men in an oyster bar in California*

Em holandês, o primeiro verbo com sentido “beber” (*drinken*) está isolado em um verso, enquanto os outros estão em outro, no total de quatro. Em inglês, o verbo correspondente “*drink*” aparece apenas três vezes em um único verso. Considerei, portanto, traduzir o poema seguindo o original, o que resultaria em: “E nós bebemos/ bebemos e bebemos e enquanto bebemos nos tornamos mais/ Que apenas dois homens em um bar de ostras na Califórnia”. Mas a minha responsabilidade era com a tradução baseada na versão em inglês. Além disso, traduzir do holandês seria ousado e

pouco prudente da minha parte porque, repito, não tenho familiaridade com o idioma senão com certos vocábulos transparentes para o falante de inglês (como “drinken”), mas que ainda assim podem ser falsos cognatos. Desse modo, a tradução final foi: “E nós bebemos e bebemos e enquanto bebemos nos tornamos mais/ Que apenas dois homens em um bar de ostras na Califórnia”.

Os exemplos apresentados são apenas alguns dos inúmeros casos em que precisei recorrer à criatividade a fim de traduzir, ou me resignar a não atingir o efeito que permitiria a *substituição*. Com a experiência, além de praticar a tradução literária que venho estudando, entre outras modalidades da tradução, como bolsista do ESCRTRAD/UERJ, conheci, como leitora, tradutora e mesmo espectadora, o gênero *slam poetry*. A bibliografia, baseada no trabalho de Paulo Henriques Britto, me serviu como guia e apoio para as escolhas tradutórias, já que o poeta e tradutor realiza uma detalhada e informativa análise da tradução como prática em seu livro. Por fim, o suporte da minha orientadora, que acolheu minhas dúvidas e me apontou direções, completam a minha experiência como tradutora de poemas para o II Rio *Poetry Slam*.

## REFERÊNCIAS

A BRIEF GUIDE TO SLAM POETRY. 2004. Disponível em: <<https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-slam-poetry>> Acesso em: 01 dez. 2015.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.

\_\_\_\_\_. “A arte de traduzir poesia”. 2012b. In *Revista Ciência Hoje*. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2012/290/a-arte-de-traduzir-poesia>> Acesso em: 01 dez. 2015.

BUKOWSKI, Charles. *Misto-quente*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

Submetido em: 07/03/2016

Aceito em: 26/04/2016



PROFESSOR CONVIDADO

*GUEST PROFESSOR*

## ABRAÇAR A SOLIDÃO: SOBRE OS PERIGOS DO CONSENSO

### *EMBRACING SOLITUDE: ON DANGERS OF CONSENSUS*

Luís Bueno<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir da análise de como o regionalismo brasileiro é abordado no romance *Polígono das secas* (1995), de Diogo Mainardi, este artigo pretende problematizar a aceitação de grandes consensos críticos como ferramentas capazes de fazer avançar a leitura crítica das obras literárias.

Palavras-chave: leitura crítica; ficção brasileira; regionalismo.

**ABSTRACT:** By analysing how the novel *Polígono das secas* (1995) by Diogo Mainardi depicts Brazilian regionalist literature, this paper intends to question the great critical truths, as tools capable of producing new relevant critical readings.

Keywords: critical reading; Brazilian fiction; regionalism.

Há muitas experiências radicais de solidão. No plano meramente intelectual, aquele que nos interessa aqui, uma das mais intensas é a que experimentamos diante de um texto literário desafiador. Naquele instante em que sentimos quantas coisas aquilo diz e, ao mesmo tempo, percebemos não compreender exatamente nenhuma dessas coisas. A quem recorrer?

O processo de treinamento formal por que passamos nos cursos de Letras pode ser visto como uma maneira de lidar com essa solidão. Afinal, nesse processo somos apresentados a estratégias de leitura que pareceram bem sucedidas a alguém — na verdade a muita gente — e que por isso mesmo se cristalizaram como formas de abordagem seguras. Aprendemos a manipular uma série de conceitos que pelo menos atenuam a sensação de solidão já que, por um lado, mostram caminhos seguros a

---

1 Professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal do Paraná.

percorrer e, por outro, nos inserem numa coletividade, o grupo dos leitores profissionais.

Sim, sentir-se seguro é uma coisa boa. E sim, pertencer a um grupo é melhor ainda, sobretudo um grupo desse tipo, composto por gente de todas as idades, de todos os países, de múltiplas formações. Um grupo que conta inclusive com interlocutores já mortos há muitos anos, cujos textos, lidos pela primeira vez, podem ter para nós o sabor da coisa nova, da mútua compreensão, da revelação até.

Mas, também sim, é preciso tomar cuidado com as coisas boas. O conforto intelectual é um perigo. Conceitos podem se transformar em chave de leitura para tudo. Leituras específicas podem se converter em verdades absolutas. Visões de conjunto podem virar muletas. Quando menos nos damos conta, caímos na tentação de já sabermos como será a leitura de um livro que ainda não lemos. E, pior, lemos e não nos damos o direito de ficar a sós com o texto, mal ouvindo sua voz por trás das outras vozes, aquelas que nos livram da sensação dolorosa da solidão que é comum sentir quando se duvida de tudo.

Para nos livrarmos desses perigos, uma solução possível é abraçarmos a solidão. E, se for possível fazer uma recomendação em matéria tão complicada e tão pessoal, seria interessante escolher esta: mesmo diante do consenso, cultivar a dúvida.

Como nesse campo tudo é experiência, a proposta é a de ilustrar essa recomendação com a discussão de um velho problema de leitura da literatura brasileira. E, para fazer isso abraçando a solidão de maneira irreduzível, vamos nos manter dentro do campo da incerteza. A ideia é localizarmos um consenso sobre a literatura brasileira que se manifestou não apenas no discurso crítico, mas também na prática literária, e lidarmos com ele por meio da consideração exclusiva de textos literários. O consenso em questão é o do caráter restrito da literatura regionalista, sua abordagem idealizadora do homem do interior do país.

Trata-se, aparentemente, de consenso antigo. Afinal, na edição de 23 de dezembro de 1914 do jornal *O Estado de São Paulo*, espremido entre as “Notícias do interior e do litoral do Estado” — que nos informam haver chovido forte em Santa Rita do Passa Quatro no sábado anterior, ou que o irmão do coronel José Deocleciano Ribeiro, líder político, havia visitado a cidade de Fartura — e as “Notícias de Minas” — que têm como assunto a controvérsia dos limites entre Minas Gerais e o Espírito Santo —, aparecia um texto assinado por um certo J. B. Monteiro Lobato. Trata-se de “Urupês”, que alguns anos depois integraria a primeira coletânea de contos de seu autor, embora não seja propriamente um conto. É muito mais um artigo de opinião, que parte precisamente das idealizações que os textos românticos promoveram a respeito dos índios contrapondo-as com a dureza do conhecimento do índio real: “O balsâmico, elegante indianismo de Alencar esboroou-se pelo advento iconoclasta dos Rondons” (LOBATO, 1914, p. 06). Mas seu alvo não são os índios, e sim uma outra gente que passaria, naquele momento, por processo semelhante de idealização: “Não morreu, no entanto, que nada morre; o indianismo anda para aí a deitar copada. Trocou de nome subrepticamente; crismou-se de caboclismo” (LOBATO, 1914, p. 06). O homem do interior do Brasil teria ocupado o lugar dos índios.

A sequência, como bem se sabe, é a criação dessa espécie de mito negativo, o Jeca Tatu (que se grafava Geca na publicação original), verdadeira demolição de qualquer possível valorização do sertanejo:

Porque a verdade nua, despida dos mantos diáfanos da fantasia, manda dizer que entre as raças e sub-raças de variado matiz social formadoras do nosso povo, metida de permeio entre o europeu transplantado, criador de artes e indústrias, e o selvagem de tabuinhas no beijo, uma existe a vegetar de cócoras, insensível ao evoluir circunvolvente”. (LOBATO, 1914, p. 06)

Não há mesmo qualquer dúvida: há um descompasso enorme entre a “verdade nua” — a boçalidade do caipira — e aquilo que a fantasia teria criado — o caipira

idealizado. E, depois de estabelecer esse ponto de partida, o que Monteiro Lobato faz é criar uma figura sem absolutamente nada de positivo.

Vale a pena assinalar que a estratégia de Lobato funcionou muito bem. Projetou seu nome e, quatro anos depois, ao lançar seu primeiro livro de contos, não coincidentemente, portanto, intitulado *Urupês*, obteve sucesso enorme, com sucessivas edições — nove até 1918. Mais do que isso, quarenta anos depois recebeu consagração crítica definitiva, já que foi exatamente no Jeca Tatu que Lúcia Miguel Pereira encontrou o primeiro personagem de valor do regionalismo brasileiro, aquele que recusava exatamente a idealização que o olhar de “turista” havia construído de nosso homem do interior (cf. PEREIRA, 1957)

No campo da ficção mais recente, poderíamos estabelecer uma longa discussão, por exemplo, com Rubem Fonseca que, num conto de *Feliz ano novo* (1975), põe na boca de um escritor as seguintes palavras: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1975, p. 143). O escritor “do presente”, como se vê, posta-se num ponto que estaria além do universo rural do regionalismo, um mundo de gente empilhada nas cidades que não guarda qualquer relação com ele, e, por isso mesmo, estaria superado.

Mas vamos mais adiante, vinte anos depois disso, no finalzinho do século XX, quando o consenso havia se estabelecido de forma ainda mais sólida. Em 1995, o então crítico e colunista da revista *Veja* Diogo Mainardi lançou seu terceiro livro de ficção, *Polígono das secas*, disposto exatamente a combater diretamente esse consenso. Mas tal combate não se faz sem ambiguidade. A proposta do livro é a de romper com a valorização de uma literatura que o próprio narrador, que se identifica como “o autor”, afirma não existir mais: “A literatura regionalista não é uma questão de atualidade. O filão sertanejo esgotou-se, seus maiores cultores morreram décadas atrás”

(MAINARDI, 1995, p. 116). Se a literatura regionalista está esgotada, por que diabos alguém se ocupa de enterrá-la?

Esse é exatamente o grande problema do consenso em literatura. Um pretensamente substitui o outro, mas como sempre é “pretensamente” sempre se tem um fantasma nos calcanhares, algo de que toda gente se lembra e que alguns descuidados ainda podem julgar estar vivo. O que *Polígono das secas* acaba fazendo, nesse sentido, é dar testemunho de que o buraco é mais embaixo, de que talvez haja alguma relevância nessa literatura denunciada como tão anêmica e simplista. Ninguém combate o uso de tálburis nas grandes cidades porque não há mais tálburis. Não ocorre a ninguém escrever um tratado ou um romance contra seu uso. Sua irrelevância em nosso tempo está posta de maneira tão clara que muita gente sente a necessidade de ir ao dicionário diante da menção a um tálburi. Isso sim é consenso sobre a inutilidade ou ineficácia de alguma coisa. Se o regionalismo precisa ser combatido, é porque ainda há carvão nesse angu, o fantasma ainda ameaça.

De toda forma, o narrador-autor de *Polígono das secas* define claramente o consenso que deseja demolir. É por isso que, no fecho de cada uma das quatro partes em que se divide o romance, ele faz questão de dar suas chaves de leitura. Na primeira parte, explica a origem do personagem que ele define como o principal, o Untor, contando-nos um episódio de obscurantismo da história de Milão passado em 1630 quando uma certa Caterina Rosa acusou um homem de espalhar a peste pela cidade por meio de um unto amarelo que ela o vira passando num muro. O capítulo final da segunda parte se chama “Nomes” e nele o narrador-autor trata de esclarecer a origem dos nomes de seus personagens: todos eles teriam sido extraídos de nomes de cidades que pertencem ao Polígono das Secas, referências àquilo que ele chama de “obscuras celebridades locais” (MAINARDI, 1995, p. 61):

A certa altura, o autor deste romance pensou em indagar sobre a real identidade de cada um desses personagens históricos. Durante a pesquisa, não conseguiu

encontrar praticamente nenhuma informação que lhes dissesse respeito. Ainda que inúmeras cidades sertanejas tenham adotado seus nomes, eles não são mencionados em livros de história ou de genealogia, enciclopédias ou dicionários biográficos. (MAINARDI, 1995, pp. 60-61)

E essa declaração faz pasmar o leitor que, por um acaso da sorte venha a saber alguma coisa sobre um certo Januário Cicco, que dá nome a uma cidade do Rio Grande do Norte. Acontece que esse leitor estava interessadíssimo em interpretar por que razão dera o narrador-autor exatamente ao assassino de profissão o nome de um médico que vivera entre 1881 e 1952, membro da Academia Norte-rio-grandense de Letras, autor de uma série de livros de sua especialidade e de um único e estranho romance, saído em 1937, que debatia nada mais nada menos do que a morte, já que seu título era *Eutanásia*. Nele, um personagem faz afirmações pode-se dizer compatíveis com o ponto de vista do narrador-autor de *Polígono das secas*, como esta: “Enquanto isso, meu caro amigo, disse o Dr. Paulo, acho de um ridículo jocosos essa gente que se bate contra a eutanásia por compaixão, queimando argumentos de moral social e de sentimentalidade religiosa, porque a sociedade é o maior aleijão que se conhece” (CICCO, 1937, pp. 157-158).

Aquele leitor, diante do caráter gratuito que o narrador-autor atribui a sua escolha de nomes de personagem, muito além ou aquém das engenhosas intencionalidades implícitas que já estava disposto a fazer, esfria. Teria sido o acaso a agir secretamente? E se foi, qual a importância disso já que o romance é aquilo que é e, por acaso ou não, o nome do jagunço vem do médico romancista? Convém guardar o ímpeto e verificar, olhar os demais nomes. Piquet Carneiro, por exemplo. Quem teria sido Piquet Carneiro? Pois era um engenheiro nascido no Rio de Janeiro que trabalhou na construção de estradas de Ferro no Ceará e na administração do Açude de Quixadá. É também o bisavô do piloto de fórmula 1 Nelson Piquet. Nenhuma dessas facetas parece ressoar no sertanejo que se vê transformado em boi que é personagem de *Polígono das secas*.

E Manoel Vitorino? Para uma “obscura celebridade local” ele até que teve alguma importância. Foi o vice-presidente durante o mandato do primeiro presidente civil brasileiro, Prudente de Moraes, entre 1891 e 1894, aquele que sucedeu Floriano Peixoto. Um período turbulento, portanto. Curiosamente, durante quatro meses, em função de uma cirurgia a que precisou se submeter o titular, Manuel Vitorino Pereira foi presidente interino. “Assumindo a presidência, Manuel Vitorino não se limita à simples função do expediente cotidiano. Tem a sua política pessoal e os seus planos especiais de governo” (BELLO, 1959, p. 169), eis o que diz um historiador. Não parece haver maiores relações entre o sertanejo propositadamente “genérico” que abre o romance vagando com o cadáver do filho nos braços em busca de um cemitério e o republicano exaltado que deu o nome à cidade da Bahia que, por sua vez, serviu de fonte para o nome do personagem do romance de 1995.

Enfim, parece que o narrador-autor escolheu mesmo aleatoriamente os nomes de seus personagens. Seu desinteresse — o mesmo que revelará no capítulo final pelo espaço físico, ao afirmar que não sentira necessidade de viajar até o sertão — parece ser sincero. De toda forma, na cabeça desse leitor jamais deixará de soar um eco que ligará para sempre o Januário Cicco personagem ao Januário Cicco que decidiu usar o romance como forma de discutir um tema polêmico como a eutanásia. Mais ou menos como o escritor Diego Mainardi decide fazer com o romance regionalista.

Mas deixemos de desvios: não é nos nomes que centraremos a atenção, mas sim naquilo de que trata o capítulo explicativo da terceira parte, cujo título é “Bibliografia”, pois é nesse momento do romance que a literatura regionalista é definida, assim como os termos do ataque que se pretende lançar a ela. O título deste capítulo é direto, como aliás tudo se propõe a ser neste romance. O narrador-autor começa declarando que a bibliografia de que fez uso é curta porque considera “que toda a literatura sertaneja pode ser reduzida a seis ou sete títulos” (MAINARDI, 1995, p. 88) para chegar àquilo que ele parece definir como a essência dessa literatura:

Ao incorporar os elementos da cultura sertaneja, a literatura regionalista atribui ao homem comum o poder de interpretar a realidade, conferindo uma dimensão alegórica às suas atividades cotidianas, mitificando-lhe a mentalidade vulgar, de sua linguagem às suas credices, como se séculos de obscurantismo tivessem gerado um maior grau de compreensão do mundo. (MAINARDI, 1995, p. 88)

Independentemente de suas crenças (ou credices) pessoais — que acabam gerando dificuldades como a de compreender exatamente o que é o “homem comum” e o que se oporia a ele como homem incomum ou extraordinário (será o próprio escritor?), ou a de localizar quem exatamente tem “o poder de interpretar a realidade” e quem não tem, ou ainda a de definir o que seria um “grau maior de compreensão do mundo” e sua contraparte, um grau menor — o valente e solitário leitor prossegue firme em sua leitura do romance. E para isso é preciso aceitar suas premissas, conviver com elas. E, de toda forma, mais que convicções do narrador-autor, essas ideias têm função narrativa. Num romance que se afasta radicalmente da exploração psicológica para poder se constituir como sátira, não haveria mesmo muito lugar para as meias-tintas. Apontar o ridículo, afinal de contas, é uma operação que parte da ideia de que há algo que não seja ridículo.

Na página seguinte o narrador-autor começa a revelar quais fontes utilizou para construir os diversos personagens para além de seus nomes. Vamos tratar de apenas quatro deles, que se referem a outras obras literárias específicas.<sup>2</sup> Sigamos a ordem da apresentação de cada um:

A história de Manoel Vitorino, que carrega o filho nos braços em direção ao cemitério, baseia-se em João Cabral de Melo Neto:

“– Ó irmãos das almas!”

É a credice de que a vida tem um valor absoluto, de que a mais mísera das vidas vale tanto quanto qualquer outra. A ideia é socialmente sensata, mas não tem

---

<sup>2</sup> Os demais personagens teriam sido extraídos de conjuntos de textos ou de costumes: Piquet Carneiro dos romances de cordel em geral (cf. MAINARDI, 1997), e as histórias das Catarina Rosas “subvertem célebres mitos do cangaço” (MAINARDI, 1997, p. 90).

validade literária. Na literatura, a vida insignificante precisa morrer. (MAINARDI, 1997, p. 89)

Esta primeira apresentação é talvez aquela em que o narrador-autor oferece ao leitor a mais interessante das análises de suas fontes. Afinal, considerado o desfecho de *Morte e vida severina* (1955), o mais famoso poema de João Cabral de Melo Neto, não parece injusto dizer que ele se constitua como uma celebração da vida, qualquer uma. Vejamos suas duas últimas estrofes:

– Severino retirante,  
deixe agora que lhe diga:  
eu não sei bem a resposta  
da pergunta que fazia,  
se não vale mais saltar  
fora da ponte e da vida;  
nem conheço essa resposta,  
se quer mesmo que lhe diga;  
é difícil defender,  
só com palavras, a vida,  
ainda mais quando ela é  
esta que vê, severina;  
mas se responder não pude  
à pergunta que fazia,  
ela, a vida, a respondeu  
com sua presença viva.

E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco  
em nova vida explodida;  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida;  
mesmo quando é uma explosão  
como a de há pouco, franzina;  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina. (MELO NETO, 1979, p. 241)

A questão aqui é discutir no que consiste o “valor absoluto da vida” no poema de João Cabral e como o narrador-autor o interpreta. Na última estrofe o mestre carpina explicita a ideia de que a continuidade da vida em si — pequena, franzina, severina que seja — é a melhor resposta para a grande pergunta de Severino: a vida vale a pena? Embora o poema lide o tempo todo com a ideia de que haveria de fato vidas grandes e pequenas, ao confrontar o conceito de vida “severina” do poema de João Cabral com o de vida “insignificante” do narrador-autor de *Polígono das secas*, não é difícil concluir que há uma diferença de base entre eles. Este último constrói o tempo todo uma lógica segundo a qual há uma divisão clara entre as vidas que têm ou não significado — assim como há o homem “comum” em contraste com algum outro que não o seja. Na lógica geral do livro, o sertanejo é sempre insignificante, de tal forma que a insignificância se marca como uma característica essencial sua. Talvez por isso a ideia de que todas as vidas têm o mesmo valor possa ser vista como socialmente útil, contribuindo para a paz entre as classes, já que, no nível do imaginário todos se julguem tão significativos quanto quaisquer outros.

Já no poema de João Cabral, a pequenez é uma espécie de acidente de percurso dentro das circunstâncias específicas que cada vida enfrenta. O poema como um todo, mas especialmente neste momento, quando um nascimento é narrado em meio a tantas mortes, opera com os momentos extremos da vida, em que todas elas são irredutivelmente semelhantes. O primeiro berro do recém-nascido, assim como o último suspiro do moribundo, por assim dizer, não tem nenhum tipo de determinação exterior, nem de classe, nem de gênero, nem de nacionalidade, nem de nada. São atos puramente biológicos. Dessa maneira, o conceito de vida severina vem explicitamente de tudo que se estabelece em torno dessa vida e não nela mesma. Vem das condições específicas que tornam os homens grandes ou pequenos *na vida social*. Sim, o valor da vida é absoluto, assim como sua continuidade, em outras vidas, é um valor absoluto. Exatamente por isso é que não haveria vida insignificante, pois as diferenças das

formas como essa vida será vista pelas convenções — de classe, de gênero, de nacionalidade, de tudo — é que definem sua “severinidade”, não sua insignificância em si. Assim, João Cabral não idealiza o sertanejo: ele apenas o vê como um homem. Um homem qualquer.

O trecho de *Polígono das secas* que se refere a *Morte e vida severina* se encerra com uma afirmação definitiva, a de que “na literatura a vida insignificante precisa morrer. Como compreender tal afirmação? A explicação possível vem no final do capítulo, quando o narrador-autor vai apontar ligações que se pode fazer com um outro nome, o de Caterina Rosa:

O autor reconhece que é uma comparação um tanto forçada, como tantas outras ao longo do romance, mas baseia-se no fato de que Molly Bloom, num processo semelhante ao de Caterina Rosa, assumiu o poder da palavra naquele monólogo interior de Ulisses. Desde então, tornou-se autora de todos os livros em todas as línguas, infligindo suas banalidades sobre o restante da literatura universal. (MAINARDI, 1995, p. 62)

Ele estende, portanto, sua condenação a um personagem não sertanejo, mas igualmente insignificante. Ao fazer isso indica por que todos os insignificantes devem morrer na literatura: eles “infligem” seu discurso restrito ao mundo. Tal ideia reforça definitivamente sua visão de que, por oposição, haveria mesmo vidas significativas, aquelas que deveriam sobreviver nos romances para nos ensinar — e não infligir? — os valores altos que encarnam.

Ora, há em *Morte e vida severina* uma desconfiança enorme de que a literatura seja capaz de produzir qualquer verdade, de infligir o que quer que seja a quem quer que seja. Na penúltima estrofe, o mestre carpina se revela incapaz de responder à pergunta de Severino, pergunta feita por assim dizer *in extremis*, diante do rio, onde a “melhor saída” parece ser “a de saltar, numa noite, fora da ponte e da vida” (MELO NETO, 1979, p. 233). Mesmo assim Seu José, o mestre carpina, declara com tranquilidade que “é difícil defender,/ só com palavras, a vida” (MELO NETO, 1979, p.

233). A defesa do valor absoluto da vida ele só foi capaz de fazer diante de uma manifestação concreta da vida, o nascimento de mais uma criança que terá uma “vida a retalho,/ que é cada dia adquirida” (MELO NETO, 1979, p. 232). O poema — qualquer poema — é feito assim, “só com palavras”. Assim como as palavras do mestre carpina atribuem um sentido ao nascimento que acaba de acontecer, sem o qual seu argumento se esvaziaria, o poema apenas atribui um sentido ao mundo, não “inflige” nada a ninguém. Exatamente por isso, na literatura, nada é necessário, nada *precisa* acontecer.

Passemos à segunda apresentação das fontes para a criação dos personagens de *Polígono das secas*:

A história de Cristino Castro está em Euclides da Cunha:

“... o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu... usufrui, parasitariamente, as rendas de suas terras... De quatro em quatro bezerros, [o vaqueiro] separa um, para si.”

Os sertanejos acreditam que a morte redime o ser humano. O unto amarelado demonstra que os sertanejos não podem aspirar nem mesmo a uma derradeira iluminação. (MAINARDI, 1997, p. 89)

Aqui o narrador-autor parte de algo bem concreto, já que o senador Pompeu, patrão de Cristino Castro, toma-lhe três das quatro filhas e, tendo perdido uma perna num acidente, manda o cangaceiro Januário Cicco amputar três dos quatro membros do vaqueiro. Nesse sentido, Euclides da Cunha teria fornecido apenas uma informação a partir da qual a situação narrativa tiraria seu absurdo. Mas o leitor se assusta com a repentina mudança de nível: da remuneração do vaqueiro para a crença na redenção. É possível dizer que em *Os sertões* (1902) aparece o sertanejo que acredita numa redenção pela morte. Mas daí à conclusão de que o livro assumira essa visão e idealize o sertanejo vai uma distância enorme, que o livro de Euclides da Cunha não percorre. A voz narrativa de *Os sertões* decerto descobre grandeza naquelas pessoas em que, a

princípio, encontrara-se somente inferioridade. Termina por enxergar ali na raça fraca uma raça forte, mas sem idealização:

É que neste caso a raça forte não destroi a fraca pelas armas, esmaga-a pela civilização.

Ora, os nossos rudes patrícios dos sertões do Norte furraram-se a esta última. O abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados. (CUNHA, 1998, pp. 102-103)

Por caminhos muito diversos daquele que levaria Lévi-Strauss a tirar as conclusões que tira em *Raça e história*, Euclides da Cunha, munido da visão de ciência de seu tempo, e manipulando o conceito de raça forte aplicada à que não é a do sertanejo, termina por escapar a qualquer idealização, já que, de outro lado, não supervaloriza os “meios adiantados”, que também teriam seus problemas. É quase surpreendente para o leitor de hoje como a partir de uma visão tão velha, que não hesita em usar termos como “vícios”, “aberrações” ou mesmo “rudes patrícios”, estabeleça-se uma visão tão desimpedida. Fica mais difícil para esse leitor aceitar com tranquilidade a leitura que o narrador-autor faz de *Os sertões* do que acontecera com a *de Morte e vida severina*.

A explicação para o personagem seguinte também é complicada:

O obstinado jagunço Januário Cicco é tirado de João Guimarães Rosa. Destrói a credence de que os sertanejos podem encontrar uma missão que preencha suas vidas. Não é o que acontece. Os sertanejos são condenados a viver sem um motivo. É esta a mensagem que a verdadeira literatura precisa dar. (MAINARDI, 1995, p. 89)

Guimarães Rosa já fora referido no capítulo “Nomes”, como “seguramente o maior cultor do gênero” (MAINARDI, 1995, p. 62). Nessa condição, é de se esperar que em sua obra haja — como de fato há — uma galeria imensa de sertanejos, de forma

que o leitor se encontra em situação mais difícil do que nos casos anteriores, em que era fácil reconhecer o livro-fonte. Como Januário Cicco é um jagunço e como *Grande sertão: veredas* é tido como a obra-prima do autor, é natural que a referência diga respeito a esse romance e a seu protagonista Riobaldo. A dificuldade nesse caso é a de identificar qual missão capaz de preencher sua vida Riobaldo, que chega à velhice perguntando, teria encontrado. Este leitor, por exemplo, não sabe nem como começar a procurar. Num exercício extremo, seria possível fazer algumas perguntas ao texto. Seria essa missão provar que o diabo não existe? Nesse caso, nem ao final da narrativa a missão se cumpriu, e seria muito mais a dúvida a preencher com seu vazio essa vida. Seria por acaso atravessar o Liso do Sussuarão e matar Hermógenes? Se fosse, era para ele estar mais tranquilo na velhice, já que nessa missão ele fora bem sucedido e problemas colaterais, como a morte de Diadorim, não gerariam maior inquietação porque fariam parte das provações naturais ao cumprimento de qualquer missão.

Mas, antes de desistir, é interessante pensar se algum outro sertanejo da ampla galeria roseana teria sido capaz de encontrar uma missão que preenchesse sua vida. Em *Sagarana* é difícil localizar esse sertanejo. Em “Burrinho pedrês” o único personagem que parece ter algum tipo de sabedoria ou clareza é o burrinho, e só se salvam do afogamento os dois vaqueiros que, por acaso, agarram-se a ele. “Duelo” é a história de duas vidas dedicadas a uma missão homicida sem vencedor que se pudesse sentir em plenitude. Mesmo em “A hora e vez de Augusto Matraga”, o protagonista passa por uma grande mudança — saindo de sua condição de proprietário para uma vida de trabalho na companhia de um casal de negros pobres, aparentemente encontrando uma missão — que afinal se revela apenas aparente. Um círculo se fecha entre a abertura do conto, em que se lê que “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves” (ROSA, 1978, p. 324), e seu fecho, em que ele, às portas da morte, dá-se a conhecer: “Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas!” (ROSA, 1978, p. 370). Ou seja, nem Matraga nem o

simples Nhô Augusto desprovido de sobrenome, mas sim o Estêves, identificado também pelo nome da propriedade. Já no *Corpo de Baile* (1956) há de tudo: Soropita, o sertanejo racista e vingativo; Manuelzão, que é exatamente aquele que descobrirá que sua vida não teve sentido; Pedro Orósio, que volta para sua terra natal não para resgatar qualquer coisa, já que acabara de voltar de lá, mas por medo. Enfim, nada se localiza ali também. Tal idealização não parece fazer parte da obra de Guimarães Rosa.

Eis, agora, a última das fontes do narrador-autor em que vamos nos deter:

O flagelado Demerval Lobão inspira-se em Graciliano Ramos, o mais comum de todos os mitos sertanejos. A figura do flagelado parece provar que o simples ato de sobreviver justifica a vida. O autor deste romance não aceita endossar tal ideia. (MAINARDI, 1995, p. 90)

E aqui fica mais fácil perceber o verdadeiro interesse desta discussão porque é exatamente neste ponto que podemos flagrar um certo consenso tomando forma, lendo antes mesmo de ler. Graciliano Ramos publicou apenas quatro romances, e apenas um deles trata de sertanejos. Não é difícil, portanto, concluir que o narrador-autor se refere a *Vidas secas*, esse único romance. Precisamos, portanto, ir a esse livro, que teria instaurado não apenas um mito sertanejo, como também o mais comum. Segundo o narrador-autor, o romance de Graciliano Ramos provaria que sobreviver justifica a vida e, como tal, participaria de um processo de idealização do sertanejo, terminando por mitificá-lo.

É evidente que a sobrevivência é preocupação central para os personagens do livro. No entanto, de onde exatamente seria possível tirar a ideia de que em *Vidas secas* “o simples ato de sobreviver justifica a vida”? Aliás, como definir o que justifica a vida nesse romance? Os personagens até procuram justificativas, mas não exatamente as desse tipo:

Agora Fabiano conseguia arranjar as idéias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novinho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não

fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (RAMOS, 1938, p. 51)

Preso e surrado injustamente, jogado numa cela, a operação mental de Fabiano é a de explicar como suporta moralmente tamanha humilhação. E ele, como é natural, não aponta para sua própria covardia. Surpreendentemente, também não se escora na sua condição de sertanejo pobre e oprimido. É a algo muito pouco regionalista que ele recorrerá para explicar-se a si mesmo: os laços afetivos, a responsabilidade de pai de seus filhos, marido de sua mulher e dono de sua cachorra. Uma espécie de desculpa típica, que joga sobre os ombros dos outros a responsabilidade por sua própria inação. Portanto, nenhuma grandeza se atribui a Fabiano, nenhuma justificativa grandiosa para sua vida se esboça.

Se no nível dos personagens não localizamos aquilo que o narrador-autor de *Polígono das secas* define como o mito criado por Graciliano Ramos, quem sabe no narrador? Mas nele também não há nada. O narrador de *Vidas secas*, na verdade, parece ter grande dificuldade de apontar o que quer que seja como capaz de justificar a vida. Pense-se, por exemplo, no único momento de real esperança que vive a família, aquele, no fecho do romance, em que se projeta um futuro melhor na cidade. É precisamente aí que o narrador abandona de vez o ponto de vista dos personagens e se coloca muito acima deles, apenas para indicar que é só de sobrevivência que se trata, não de algum significado a se atribuir àquelas vidas:

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra

desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 1938, pp. 196-197)

Nem se transferindo para a cidade e se livrando da condição de sertanejos, participando de um círculo supostamente mais largo de vida, nem assim sua vida ganharia sentido, uma justificativa como quer *Polígono das secas*. O fim da vida que o narrador vê para eles é o mesmo de Baleia: o que o leitor tem diante de si são dois velhos “acabando-se como uns cachorros, inúteis” (RAMOS, 1938, p. 196). É na inutilidade que o livro desemboca, não na grandeza. O que o autor-narrador leu não foi *Vidas secas*, portanto, foi a imagem da literatura regionalista como algo superficial e laudatório projetada sobre *Vidas secas*. É mais uma vez o consenso que se consubstancia, à revelia do texto concreto.

Eis a armadilha a que o excesso de segurança que a manipulação de conceitos muito fixos pode conduzir na abordagem do texto literário — e não só. Contra essa armadilha a única atitude possível é enfrentar o texto, abraçar a solidão portanto. Não para fazermos um exercício solipsista e ficarmos contentes com as nossas próprias conclusões, baseadas em nossos próprios preconceitos, mas para estabelecermos um ponto de referência a partir do qual possamos, aí sim, dialogar com as outras leituras, as outras conclusões, os outros preconceitos. Afinal de contas, a experiência mais radical de solidão — e não apenas intelectual — talvez não seja falar sozinho, mas sim fazer parte de um grande coro que, julgando ter várias vozes, no fundo fala sozinho.

A esta altura, este leitor poderia muito bem encerrar seu trabalho. Afinal de contas, ao mostrar, pelo menos segundo seu ponto de vista, que *Polígono das secas* se constrói sobre o falso consenso de que a literatura regionalista brasileira idealiza os sertanejos, ele cumpriu o objetivo que estabeleceu de saída. Acontece que um perigo maior aparece aqui, uma dúvida bastante séria: não estaria este leitor trabalhando também ele com um consenso? Diogo Mainardi é uma figura pública conhecida e não é nada difícil que o leitor esteja lendo não um romance específico, mas sim um romance

do colunista que deixou muito claras suas opiniões em anos de trabalho na imprensa. Não é demais lembrar que, numa citação feita pelo próprio leitor, o narrador-autor havia igualado o sertanejo a Molly Bloom, a literatura regionalista à literatura universal. Isso não indicaria que na verdade ele não trabalha com consensos nem estereótipos sobre o sertanejo, mas sim tratando do homem a partir do sertanejo?

Pensando dessa maneira, seria possível levantar a hipótese de que o narrador-autor esteja movido por algo como aquela indignação feroz que corroera até o momento da morte o coração do maior dos indignados, Jonathan Swift<sup>3</sup>. Lembre-se que, depois de dezesseis anos e sete meses de viagens, Gulliver não é capaz de encontrar nada que o reconcilie com os *Yahoos* como um todo — ou seja, com a raça humana.<sup>4</sup> Ficaria nosso narrador-autor contente de apenas demolir os sertanejos ou de fato deseja demolir a humanidade como Swift?

Para verificar como isso se dá, vamos considerar os três passos de *Polígono das secas* em que o narrador-autor eleva o tom e amplia o alcance de sua indignação para muito além dos sertanejos, o que acontece nos mesmos dois capítulos que nos interessaram diretamente aqui, “Nomes” e “Bibliografia”, mas também na “Conclusão”.

Adiantemos de saída que se observa nesses momentos um curioso comportamento: ele se flagra numa espécie de *hybris*. Mas vejamos com alguma calma um por um. O primeiro é exatamente o já mencionado quando ele manifesta viva revolta contra a figura de Molly Bloom. Na sequência imediata do trecho citado acima sobre a personagem de Joyce, ele concluirá o capítulo com os dois parágrafos seguintes:

---

3 A referência aqui é ao epitáfio que Swift escreveu para si mesmo, e que ainda se pode ler na Catedral de Saint Patrick em Dublin, no qual o autor das *Viagens de Gulliver* se caracteriza desta maneira (a passagem no original latino é a seguinte: “Ubi sæva Indignatio Ulterius Cor lacerare nequit”).

4 Para não se ter qualquer dúvida quanto a isso, o termo usado é *Yahoo-kind* (SWIFT, 1994, p. 328) — “espécie dos Yahoo em geral, na enfática tradução de Octavio Mendes Cajado (SWIFT, 1971, p. 275) — em clara analogia com *mankind* (humanidade).

A esta altura o autor do romance alarga desmesuradamente a metáfora. A sua missão já não é destruir a literatura regionalista, mas toda a literatura deste século. A literatura de Caterina Rosa. A literatura de Molly Bloom. A literatura dos sertanejos.

A verdadeira literatura degrada o homem. Quando não é assim não serve. (MAINARDI, 1995, p. 62)

É significativo que a passagem do sertanejo a Molly Bloom, da literatura regionalista a toda literatura deste século lhe pareça *desmesurada* — como se o passo universalizante que identificasse *Vidas secas* ao *Ulisses* lhe parecesse excessivo, como se a ojeriza a todos os *Yahoos* fosse demais para ele. Enfim, é como se, mesmo ali, entre duas figuras insignificantes, a do sertanejo e a de Molly, houvesse graus de insignificância, já que enquanto ele trata dos primeiros, não lhe ocorre que possa estar exagerando, mas quando entra a personagem de *Ulisses* a metáfora lhe parece desmesuradamente alargada.

O segundo é quando faz uma outra transição universalizante, entre o sertanejo e o homem. O primeiro movimento que faz é muito interessante:

De acordo com a audaciosa tese do autor, não se trata [a literatura regionalista de que se vinha tratando até ali] de verdadeira literatura. A verdadeira literatura demonstra que o sertanejo não sabe nada, não muda nada, não aprende nada, não entende nada, não vale nada. A verdadeira literatura destrói as veleidades do homem acerca de si. A partir do momento em que acredita nas próprias ideias, o homem começa a impô-las. (MAINARDI, 1995, p. 90)

Aqui sim teríamos a ira de um Swift, a grande indignação. No meio do parágrafo, o que se atribuía de deletério ao sertanejo passa a se atribuir ao todos os homens. Mas vejamos no que ela vai dar lendo os dois parágrafos seguintes, mais uma vez os últimos do capítulo: “A esta altura, o autor sente-se como um fanático que deblatera do alto de uma pedra. É tomado pelo tom colérico do discurso, chegando a conclusões mais peremptórias do que inicialmente pretendia. Começa a perder o controle.” (MAINARDI, 1995, p. 90)

Note-se, de saída, que a imagem de auto-rebaixamento é sertaneja, referência ao episódio da Pedra do Reino, aliás referido no romance: o fanático é, mais uma vez, o sertanejo. Mas, acima de tudo, o que acontece é uma espécie de refluxo. No instante em que passa da condenação da boçalidade do sertanejo à boçalidade de todos os *Yahoos*, ele não resiste a manifestar seu desconforto, sua falta de controle. Mais uma vez, é como se esse passo fosse demais para ele. Tudo acaba, pela força do discurso e dessa estranha auto-ironia, refluindo para os termos simplistas que colocam o sertanejo — e não o homem — como o ser que nada vale.

O terceiro passo, dado na “Conclusão”, é aparentemente mais firme. Durante todo o capítulo, o raciocínio transita entre o sertanejo e o homem, a literatura regionalista e a literatura em geral. O olhar demolidor do narrador finalmente parece conseguir ver um no outro, ou seja, o sertanejo no homem e o regionalismo na literatura universal: “No grandioso projeto do autor, destruir a literatura regionalista corresponde a destruir a literatura universal” (MAINARDI, 1995, p. 117), sintetiza ele.

No prosseguimento dessa sua tarefa, imagina uma curiosa conjunção, ao figurar-se como um “Raskolnikov do sertão, que mata seguindo um processo lógico, inevitável” (MAINARDI, 1995, p. 118). Aí é a hora do leitor embatucar não com o que diz o narrador-autor sobre o regionalismo, mas no que fala sobre Dostoiévski. Sim, Raskolnikov cria uma lógica rigorosa para justificar o assassinato que planeja cometer e que finalmente comete. Toda uma elaborada concepção de homem superior — que ele naturalmente aplica a si mesmo — é mobilizada. No pólo oposto estaria Aliena Ivánovna, a criatura inferior, agiota desprezível. Como um homem genial, capaz de criar coisas que beneficiariam toda a humanidade, poderia viver tão mal, sem dinheiro, correndo o risco de não chegar aonde poderia chegar, enquanto aquela velha é rica e vive tão bem? Matá-la seria um gesto de justiça, fruto de um raciocínio “lógico, inevitável”. A tarefa do narrador-autor seria, portanto, semelhante a essa, a do superior que suprime o inferior. Uma pergunta, no entanto, não sai da cabeça do leitor:

e o resto de *Crime e castigo* (1866), em que a culpa torna descabida a lógica infalível, em que o próprio Raskolnikov não consegue fugir da ideia subreptícia de que sua vida não é menos severina que a da agiota?

De toda maneira, verifiquemos, como fizemos nos dois passos universalizantes anteriores, o que ocorre no desfecho do capítulo — que neste caso é também o desfecho do livro:

A esta altura, o autor assume o tom profético de Antonio Conselheiro. A ambição é conceber uma verdade irrefutável, universal, eterna, de sabor bíblico, resumindo o dogma literário a uma única sentença, simples e linear: “Quando a literatura não mata a humanidade, é a humanidade a matar a literatura.” (MAINARDI, 1995, p. 118)

E não nos surpreendemos. O que aqui se apontou como uma percepção de estar incorrendo em *hybris* se manifesta até o fim. Mais uma vez a desmesura — o “dogma” — aparece quando o narrador-autor se caracteriza como o sertanejo fanático e boçal. Quando ele era Raskolnikov, o que havia era um processo lógico. Quando algo ridiculamente expõe a ambição absoluta de tudo definir com uma frase, ele é Antônio Conselheiro.

Trata-se de um processo reiterativo que confirma, portanto, o fato de o narrador-autor trabalhar com uma lógica segundo a qual alguns *Yahoos* cheiram bem, enquanto outros não, diferentemente de Gulliver, que precisa andar sempre com “o nariz muito bem tampado com folhas de arruda, alfazema e fumo” (SWFT, 1971, p. 275). Isso enche de esperança este leitor de que sua leitura possa fazer sentido, de que ele esteja de fato lendo a obra e não o consenso que se criou em torno do autor.

Agora sim, já exausto, este leitor pode finalmente encerrar seu trabalho. Tendo lutado contra os consensos como pôde e, tendo chegado aonde chegou tanto no que diz respeito ao regionalismo brasileiro quanto a *Polígono das secas*, coloca-se ele

próprio como objeto para outras leituras, como voz a ser contestada. E assim a conversa pode continuar.

## REFERÊNCIAS

- BELLO, José Maria. *História da República*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- CICCO, Januário. *Eutanásia*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ática, 1998. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- LOBATO, Monteiro. Urupês. In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23/12/1914, p. 06.
- MAINARDI, Diogo. *Polígono das secas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. In \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção — De 1870 a 1920*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1938.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. London: Penguin, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Abril, 1971. Trad. Octavio Mendes Cajado.



AUTOR CONVIDADO

*GUEST AUTHOR*

**AUTOR CONVIDADO***GUEST AUTHOR**CONFISSÕES DE ESCRITOR***Questionário Proust**

A Inglaterra vitoriana adorava jogos de salão. Quando Marcel Proust conheceu o Jogo das Confidências se apaixonou por ele e fez sua própria versão. O "Questionário Proust" já gerou experiências de todo tipo, de entrevista oficial a conversas de namorados... Aqui, numa nova versão, adaptada de novo, ele é usado para confidências literárias.

*CONFESSIONS OF A WRITER***Proust Questionnaire**

Victorian England loved parlour games. When Marcel Proust got to know Confidence Albums he fell in love with the idea and created his own version of it. The "Proust Questionnaire" has already spawned all kinds of experiences, from official interviews to lovers' chat... Here, in a new version, adapted once again, it is used for literary confidences.

*Sua principal característica como escritora:*

A fragmentação do discurso.

*A qualidade que você mais admira em um escritor:*

Ousadia para aproximar o quase inconciliável e para afastar o quase impartível.

*A qualidade que você mais admira em um leitor:*

A cumplicidade, a convivência com o texto.

*Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:*

Vaidade das vaidades = publicar um “contos reunidos”.

*Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:*

Estou realizando no momento: escrever um libreto de ópera (em conjunto com o compositor).

*Sonho de felicidade, na vida do autor:*

Emocionar-se constantemente enquanto escreve.

*A maior infelicidade, na vida do autor:*

Talvez seja quando se perde a espontaneidade na escrita e o texto deixa transparecer isso.

*Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura mais interessante?*

A Irlanda.

*O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?*

A música, a sonoridade do texto.

*Um romance preferido?*

*Avalovara*, do Osman Lins.

*Um poema ou um livro de poemas preferido?*

*Ou o poema contínuo*, do Herberto Helder.

*Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?*

Gertrude Stein.

*Personagens masculinas favoritas na ficção:*

O homem elegante (*Olhos azuis cabelos pretos*, de M. Duras), o Stephen (*Retrato do Artista quando jovem* e *Ulisses*, de J. Joyce), o Julien (*O Vermelho e o Negro*, de Stendhal), o Zenão (*A obra em negro*, M. Yourcenar), o Valêncio (*Minha mãe morrendo e o menino mentido*, de V. Xavier), o Jack (*Tristessa*, de J. Kerouac).

*Personagens femininas favoritas na ficção:*

A Maga (cujo nome verdadeiro é Lucia, de *O Jogo da Amarelinha*); a Orta (do retrato literário “Orta or One dancing”, de Gertrude Stein); a mulher esbelta (*Olhos azuis cabelos pretos*, de M. Duras), a Lily Briscoe (*Passeio ao Farol*, de V. Woolf), a Alice (*Os Contos da Cantuária*, G. Chaucer).

*Um livro que gostaria de ter escrito:*

*O Ciúme*, de Alain Robbe-Grillet; *O Fuzil de caça*, de Yasushi Inoue.

*Trecho preferido de uma obra:*

...o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar?(*Avalovara* — Osman Lins).

*Você está escrevendo agora?*

Sim, um romance, ainda muito no começo. Esse mês terminei de escrever o *Reinventário*, de contos, e o *A palavra algo*, de poesia (agora é esperar o parecer das editoras).

*Bio-bibliografia resumida:*

LUCI COLLIN, poeta e ficcionista curitibana nascida em 1964, tem dezesseis livros publicados entre os quais *Querer falar* (poesia, 2014), *A árvore todas* (contos, 2015) e *Nossa Senhora D'Aqui* (romance, 2015). Participou de antologias nacionais (como *Geração 90 — os transgressores* e *25 Mulheres que estão fazendo a literatura brasileira*), e internacionais (nos EUA, Alemanha, França, Uruguai, Argentina, Peru e México). Leciona Literaturas de Língua Inglesa na UFPR.

LUCI COLLIN, a poet and fiction writer from Curitiba – PR/Brazil who was born in 1964, has sixteen books already published among them *Querer falar* (poetry, 2014), *A árvore todas* (short stories, 2015) and *Nossa Senhora D'Aqui* (romance, 2015). She has participated in national anthologies (*Geração 90 — os transgressores* and *25 Mulheres que estão fazendo a literatura brasileira*), and international ones (in the United States, Germany, France, Uruguay, Argentina, Peru and Mexico). Luci Collin teaches English Language Literatures in the Federal University of Paraná — UFPR.