Curso de Letras - DELEM - DELLIN - DEPAC - Pós-Graduação em Letras - UFPR - Universidade Federal do Paraná

VERSALETE

2020 Número 15

Reitor
Ricardo Marcelo Fonseca
Vice-Reitora
Graziela Bolzón de Muniz

Revista Versalete
Publicação Semestral do Curso de Letras e da Pós Graduação em Letras da UFPR
humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/
prppg.ufpr.br/site/ppgletras/pb/
www.revistaversalete.ufpr.br

Editoras
Janice I. Nodari, 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), Cláudia H. Daher (UFPR), Dirce Waltrick do Amarante (UFSC), Helena Martins (PUC-RJ), Isabel C. Jasinski (UFPR), Janice I. Nodari (UFPR), Jeniffer I. A. de Albuquerque (UTFPR), Jonathan Degenève (Université Paris III), Luiz E. Fritoli (UFPR), Luiz M. S. Gardenal (UFPR), Marcelo C. Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), Marina Legroski (UEPG), Martín Ramos Díaz (Universidad de Quintana Roo), Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Patrícia de Araújo Rodrigues (UFPR), Paulo Henriques Britto (PUC), Piotr Kilanowski (UFPR), Renata P. de S. Telles (UFPR), Rossana A. Finau (UTFPR), Thiago V. Mariano (UFPR).

Pareceristas *ad hoc*

Alexandre Gil França, Aline Barbosa Ana B. Braun, Ana Carla V. Bellon, Ana Carolina W. da Silva, Ana Karla Canarinos, Ana Maria Martins, André Cechinel, André T. Pelinser, André Kangussu, Andrea Knöpfle, Andressa d'Ávila, Andressa Godarth, Andressa L. M. Medeiros, Angela M. H. Walesko, Anna C. Baratieri, Anna Legroski, Annalice del Vecchio de Lima, Antoniele de C. Luciano, Arthur A. K. da Silva, Áureo L. Guerios Neto, Bárbara del R. Araújo, Bárbara Wieler, Bruna Kindinger, Bruno Vieira, Caetano W. Galindo, Camila Marchioro, Caroline A. dos Stos. Fernandes, Cleber A. Cabral, Daniel F. ribeiro, Daniele Santos, Dankar B. G. de Souza, Diamila M. dos Santos, Dafne G. Skarbek, Daniela Zimmerman, Dirceli A. Palma de Lima, Eduardo S. Mendes, Emanuela Siqueira, Ester Machna de Mendonça, Ewerton Kawiski, Felipe A. V. de Carli, Francisco B. dos Santos, Francisco Innocêncio, Gabriella S. Hóllas, Giovani T. Kurz, Gisele T. Della Cruz, Greicy Bellin, Guilherme Bernardes, Gustavo Vazquez, Heitor A. C. Trebien, Henrique P. Amaral, Iamni R. Bezerra, Isabela Cim F. de Melo, Jeanine Javarez, Jennifer Paola U. Serrato, Joseane M. Prezotto, Juan M. Fernandez, Juliana B. R. de Freitas, Juliano S. Petroski, Karla R. Mendes, Katia B. Mulik, Katrym A. B. dos Santos, Larissa D. Bonacin, Leandro Cardoso, Letícia P. da Silva, Lielson Zeni, Lucas da Silva Lopes, Luciane C. F. N. Moreira, Luis Henrique G. Ferreira, Luiz Guilherme de Oliveira, Magali L. da Silva Almeida, Maikon A. Delgado, Maria Isabel Bordini, Mariana C. Pinto Marino, Mariana T. Borges, Mariane S. Assis, Marina Legroski, Miriany L. Guimarães, Nádia Ziroldo, Phelipe Cerdeira, Prila L. Calado, Priscila Lira de Oliveira, Priscila F. do Prado, Raphael P. Lautenschlager, Rebeca P. Queluz, Rodrigo Araújo, Rosyane M. P. Natal, Sammya S. Araújo, Sandra M. Stroparo, Sérgio Freitas, Suelen A. C. Trevizan, Sylvain A. O. Bureau, Tássia Klein, Teurra F. Vailatti, Thayse L. Ferreira, Tiago Ribeiro, Umberto Miele, Vanessa de P. Hey, Vanessa M. P. da Silva, Yuri A. P. Molinari.

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 8, Número 15, jul.-dez. 2020

Revisão e formatação dos textos
Aliton Dimas Pereira Gomes, Ana Julia Prado Antunes, Giuliana Borges Roballo, Inez Consuelo Schoemberger, Isabella Boddy da Silva, Luana Zacharias Karam, Lucas V. Vebber Cardenas, Marcelo D'Ávila Amaral, Patrícia Carrillo Ferreira.

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, Sandra M. Stroparo, v.8, n.15 (2020). Curitiba, PR : UFPR, 2020.

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. Stroparo, Sandra M.
CDD 20.ed. 400

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985

APRESENTAÇÃO

Nossa Universidade está fechada há 9 meses. Mas continuamos trabalhando, e fizemos uma de nossas maiores edições. Nós, aqui, e com contribuições de muitos, de todos os pontos do país e de outros países. Pensando, pesquisando, escrevendo.

E de fora daqui, de Portugal, vem o texto do nosso professor convidado deste número, Simão Valente. Assim como a nossa entrevista com a autora convidada, María Teresa Andruetto, que da Argentina nos manda notícias de sua literatura.

Embora abandonados por negacionismos e incompetências, estamos trabalhando. Mas não podemos deixar de chorar nossos mortos. No momento em que fechamos esta revista, a situação é a seguinte (e os números aumentam rapidamente):

177.000 pessoas mortas no Brasil.

1.532.000 pessoas mortas no mundo.

Boa leitura. Boa sorte para todos nós.

Janice I. Nodari e Sandra M. Stroparo

Editoras

SUMÁRIO

SUMMARY

ESTUDOS LINGUÍSTICOS
LINGUISTIC STUDIES

Campanha eleitoral no Brasil/2018: uma análise discursiva de postagens no *Facebook* acerca de Jair Bolsonaro.
Electoral campaign in Brazil/2018: a discursive analysis of posts on Facebook *about Jair Bolsonaro.*
11 Willamis de Santana Alves
Wilton James Bernardo-Santos

Ambiguidade lexical como produtora de efeitos de humor em tirinhas do Armandinho.
Lexical Ambiguity as producer of humor effects in comic strips of Armandinho.
31 Rafaela Regina Ghessi-Arroyo

A formação de professores de línguas e de língua inglesa para a educação inclusiva: mapeando avanços e lacunas.
Language teacher education and English language teacher education for inclusive education: mapping advances and gaps.
53 Carla Gaia Santos

O comportamento dos advérbios aspectuais *ainda* e *já*.
The behavior of aspectual adverbs ainda *and* já*.*
73 Débora Gandra de Souza

ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERARY STUDIES

A figura do gigante no conto "A última morada dos gigantes" de Marie Jeserich Timme.
The figure of the giant in the tale "The last home of the giants" by Marie Jeserich Timme.
98 Gabriela Regina Soncini

Violência em *O asno de ouro*, de Apuleio: a revelação discursivo-literária da figura do escravo de Lúcio.
Violence in the golden ass, by Apuleius: the discursive-literary revelation of the figure of Lucius'slave.
119 Vinícius Medeiros dos Santos

A escrita como resistência: o registro como sobrevida em *Leite derramado* e *Terra sonâmbula*.
Writing as resistance: the record as survival in Leite derramado *and* Terra sonâmbula.
137 Ari Silva Mascarenhas de Campos

A relação entre o nacional e o regional: o discurso sobre a nação como negação da regionalidade.
The relationship between the national and the regional: the discourse on the nation as a negation of regionality.
151 José Cândido Rodrigues Neto

Os requadros que (não) me definem: uma análise intermidiática da *graphic novel* de *O conto da aia*.
Frames that (do not) define me: an intermidiatic analysis of the graphic novel The handmaid's tale*.*
168 Eduardo Moura Velho

Contra o memoricídio e imagens de controle: as memórias das mães em Condé Evaristo.
Against memoricide and images of control: memories of mothers in Condé Evaristo.
198 Jessica Andrade de Lara

"Tatuado pela chibata" — um estudo do corpo em *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha.
"Tatooed by the whip" — a study of the body in Bom crioulo*, by Adolfo Caminha.*
214 Gabriel Camargo Onesko

La Disubbidienza de Alberto Moravia e uma singular formação.
Alberto Moravia's The disobedience *and a singular education.*
230 Efraim Silva

Cultural identity and identity crisis in Chimamanda Ngozi Adichie's "The thing around your neck".
Identidade Cultural e crise de identidade em "*The thing around your neck*" de Chimamanda Ngozi Adichie*.*
250 Luiz Fernando Huf de Carvalho

O corpo violado em *Tarântula*: gênero e sexualidade questionados.
Violated body in Tarantula*: gender and sexuality questioned*.
266 Alberto Eikiti Okaigusiku

O espaço e suas relações emblemáticas na construção das personagens em “A sauna”, conto de Lygia Fagundes Telles.
*Space and its emblematic relationships in the construction of the characters in “*A sauna*”, a short story by Lygia Fagundes Telles..*
282 Fátima Mª Apª Ruvinski-Kuzma
Rosana Aplonia Harmuch

Viagem à Terra Sem Mal: as faces poéticas do mito tupi-guarani na poesia de Josely Baptista.
Journey to Terra Sem Mal*: the poetic faces of the tupi-guarani myth in Josely Baptista’s poetry*.
301 Pablo Rossini Pinho Ramos
André Luiz Moraes Simões
Eduardo de Figueiredo Vidal

Histórias que contamos em silêncio: a relação entre ausência e narrativa nos romances *A chave da casa* e *Paraíso*, de Tatiana Salem Levy.
Stories we tell in silence: the relation between absence and narrative in the novels The house in Smyrna *and* Paraíso*, by Tatiana Salem Levy*.
319 Kleber Kurowski

Uma região da memória: espaço e identidade na trilogia do junco, de Antônio Torres.
A region of the memory: space and identity in the junco trilogy, by Antônio Torres.
337 Lucas Mateus Mariz de Andrade
André Tessaro Pelinser

“Há, certamente, nessa história uma moral”: Paul Muldoon e os conflitos na Irlanda do Norte.
“There is, surely, in this story a moral”: Paul Muldoon and the Northern Irish troubles.
355 Guilherme Bernardes

As histórias da própria história: autoficção em “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz”.
*The stories of one’s own history: autofiction in “*O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz*”*.
373 Larissa Fonseca e Silva
Eliana da Conceição Tolentino

Percursos da correspondência alencariana.
Paths of the alencarian correspondence.
388 Patrícia Regina CavaleiroPereira

O empoderamento das protagonistas femininas em *A odisseia de Penélope*, de Margareth Atwood.
The empowerment of the female protagonists in Margareth Atwood’s The Penelopiad.
401 Bárbara Vitoria Teixeira Ribeiro
Luiz Manoel da Silva Oliveira

Entre o ficcional e o não ficcional: uma análise do fenômeno social dos linchamentos.
Between the fictional and the non-fictional: an analysis of the social phenomenon of lynching.
420 Bruno Emanoel Vieira

A paródia do gênero policial em *Chanson Douce*, de Leïla Slimani.
The parody of detective fiction in The Perfect Nanny*, by Leïla Slimani*.
439 Tayla de Souza Silva

ESTUDOS DA TRADUÇÃO
TRANSLATION STUDIES

Invenção da tradução para a invenção da tradição: considerações a partir de Jorge Luis Borges.
Invention of translation for the invention of tradition: considerations from Jorge Luis Borges.
458 Francielly Baliana

Uma proposta de tradução do poema "The lesson for today", de Robert Frost.
A translation proposal for the poem "The lesson for today", by Robert Frost.
475 João Felipe Gremski

RESENHA
REVIEW

"Eu voando em desejos": *Controle*, de Natalia Borges Polesso.
"Me floating in desire": Controle*, by Natalia Borges Polesso*.
492 Lucianne Christina Fasolo Normândia Moreira

O coletivo plural em *Redemoinho em dia quente*, de Jarid Arraes.
Plural collective in Redemoinho em dia quente*, by Jarid Arraes*.
497 Laís Galvão dos Santos

PROFESSOR CONVIDADO
GUEST PROFESSOR

O Primo Basílio: a emulação crítica do estrangeiro.
Cousin Bazilio*: critical emulation of the foreign.*
504 Simão Valente

AUTOR CONVIDADO
GUEST AUTHOR

Questionário Proust
Proust Questionnaire
523 María Teresa Andruetto

ESTUDOS LINGUÍSTICOS

LINGUISTIC STUDIES

CAMPANHA ELEITORAL NO BRASIL/2018: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE POSTAGENS NO *FACEBOOK* ACERCA DE JAIR BOLSONARO

ELECTORAL CAMPAIGN IN BRAZIL/2018: A DISCURSIVE ANALYSIS OF POSTS ON FACEBOOK *ABOUT JAIR BOLSONARO*

Willamis de Santana Alves[1]

Wilton James Bernardo-Santos[2]

RESUMO: Este estudo objetiva compreender os efeitos de sentidos em postagens no *Facebook* acerca de Jair Bolsonaro. Assim, algumas sequências discursivas de usuários dessa rede social *on-line* foram selecionadas durante o período eleitoral de 2018. Este trabalho foi desenvolvido com o apoio de pressupostos da Análise de Discurso de linha francesa, em especial, contribuições de autores como Michel Pêcheux (1997) e Eni Orlandi (2015). Levando em consideração a análise do *corpus*, pode-se compreender que o então candidato Jair Bolsonaro é construído como uma ruptura político-institucional.
Palavras-chave: Análise do Discurso; *Facebook*; Jair Bolsonaro.
ABSTRACT: This study aims to understand the effects of meanings in posts on *Facebook* about Jair Bolsonaro. Thus, some discursive sequences of users of this on-line social network were selected during the 2018 election period. This study was developed through assumptions gathered from the French line of the Discourse Analysis with contributions from Michel Pêcheux (1997) and Eni Orlandi (2015). Taking into account the analysis of the corpus, it was possible to understand that the candidate air Bolsonaro is built as a political-institutional rupture.
Keywords: Discourse analysis; Facebook; Jair Bolsonaro.

[1] Mestrando, UFS.
[2] UFS.

1. INTRODUÇÃO

Atualmente, no Brasil, o cenário político tem passado por grandes conflitos, desde o *impeachment* da presidenta Dilma Vana Rousseff, a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a candidatura do atual presidente (sem partido), Jair Messias Bolsonaro. Diante desses acontecimentos, as redes sociais *on-line* serviram como fonte de compartilhamento de críticas e informações, e espaço onde muitos usuários compartilharam suas opiniões em relação ao cenário político do país.

A partir dessas informações e à luz da Análise do Discurso (AD) de corrente francesa, surgiu o seguinte questionamento: de que maneira a imagem de Jair Bolsonaro foi construída no *Facebook* no período eleitoral de 2018? Diante disto, este estudo tem como finalidade compreender os efeitos de sentidos presentes nas postagens no *Facebook* acerca do então candidato.

No processo de construção do *corpus*, considerando o funcionamento discursivo (ORLANDI, 1996), o trabalho nos levou a selecionar 12 postagens com comentários de usuários dessa rede social para análises específicas. Tais análises levaram em consideração a língua como um elemento histórico-social que é afetado pela ideologia (PÊCHEUX, 1997).

A fim de chegarmos aos resultados esperados, esta pesquisa objetiva, especificamente: i) identificar de que forma o sujeito discursivo é afetado pela ideologia; ii) detectar de que maneira esse sujeito discursivo é afetado pelo real da língua e pelo real da história; e iii) destacar como usuários do *Facebook* significaram a candidatura de Jair Bolsonaro como presidente do país.

A justificativa deste estudo se dá pelo fato de a política no Brasil ser um tema recorrente nos dias atuais, visto que muitas postagens críticas e opinativas sobre o cenário político do país repercutem nas redes sociais. Sabemos que o *Facebook* é um

tipo de rede social *on-line* que disponibiliza aos sujeitos ferramentas de compartilhamento de informações. Desse modo, temos o atravessamento de discursividades nessa rede acerca da política partidária, onde seus usuários expõem opiniões e fazem críticas relevantes, construindo posicionamentos positivos ou negativos.

Sabendo que o *Facebook* é uma mídia social e virtual que possibilita aos sujeitos o entretenimento, a defesa de suas ideias e o compartilhamento de informações, a importância de desenvolver esta pesquisa se dá pelo fato de discutirmos sobre como foi construída, na materialidade analisada, a imagem de um dos candidatos a presidente do país, pois consideramos que esta abordagem é relevante e tem a contribuir para a pesquisa acadêmica em torno das inter-relações entre discurso, política e mídias virtuais. Desse modo, o estudo em questão torna-se relevante por proporcionar aos pesquisadores em geral discussões acerca da política do país, por meio das quais poderão compreender como Jair Bolsonaro tem sido significado por usuários do *Facebook.*

A fim de melhor desenvolvermos esta pesquisa, foi preciso dividi-la em seções. Na primeira, abordamos as noções de língua, sujeito, discurso e ideologia, onde temos o sujeito e a língua como elementos histórico-sociais, o discurso como a prática da linguagem em movimento e a ideologia como a condição para a constituição do sujeito e do sentido. Para isso, utilizamos teorias de autores como Michel Pêcheux (1997) e Eni Orlandi (2015).

Já na segunda seção, na qual são feitas análises discursivas que mostram que o funcionamento da linguagem se dá através de discursos que entremeiam em sociedade, discutimos sobre a mídia social como um espaço de discursividade. Para isso, fundamentamo-nos também em autores como Orlandi (2007) e Pêcheux (1995).

Por fim, foram feitas algumas considerações acerca do trabalho pelo qual, levando em consideração as análises realizadas, pudemos compreender que o sujeito

discursivo é ideológico e histórico, e que Jair Bolsonaro é significado por alguns usuários do *Facebook* como um sujeito racista e homofóbico e, para outros, como o "salvador da pátria brasileira". Ainda, atravessando essa construção, temos os sentidos do novo como ruptura institucional.

2. NOÇÕES DE LÍNGUA, SUJEITO, DISCURSO E IDEOLOGIA

De acordo com os estudos de Pêcheux (1997), a língua é um elemento social que possui sujeito, ideologia e história. Nesse sentido, ela precisa ser estudada em contexto. Abaixo, em uma publicação postada no *Facebook,* temos um pronunciamento em que o usuário dessa rede faz uma crítica ao povo brasileiro por ter elegido Jair Bolsonaro como presidente do país. Observemos o efeito de sentido das palavras "circo" e "palhaço", uma vez que o sujeito discursivo, metaforicamente, compara o Brasil com um "circo" e Jair Bolsonaro com um "palhaço". Isto mostra que a língua é um fator histórico-social, pois, conforme Orlandi (2015), as palavras sofrem efeitos de sentidos a partir da conjuntura social e histórica na qual o sujeito está inserido.

FIGURA 1 — PRINT DE POSTAGEM

FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.[3]

3 Seguindo as normas de privacidade do Facebook e por se tratar de publicações pessoais, a identidade dos usuários foi preservada.

Levando em consideração a análise da referida materialidade, observamos que o sujeito discursivo, por meio do efeito de sentido das palavras "Bozo", "circo" e "palhaço", manifesta sua insatisfação com o resultado de Bolsonaro eleito como presidente. Nesse sentido, por meio da comparação do referido candidato com o "palhaço Bozo" e do Brasil com um "circo", a imagem de Jair Bolsonaro é construída como um sujeito fora da realidade, como uma armação inesperada para administrar o país, ou seja, sentidos de uma ruptura institucional.

Orlandi (2015) afirma que um indivíduo, a partir do momento que é afetado ideologicamente, é considerado sujeito. Segundo o autor, todo indivíduo é afetado pela ideologia, por isso, todo indivíduo é considerado sujeito. Sendo assim, o sujeito discursivo da Figura 1 é constituído pela ideologia de não acreditar que Jair Bolsonaro tenha sido a melhor escolha para presidente do Brasil.

O sujeito, usuário da língua, pode ser definido como agente que pratica a linguagem e que vive em um contexto social atravessado pela história e pela ideologia. Cleudemar Fernandes (2007) afirma que o sujeito deve sempre ser considerado como um ser social apreendido em um espaço coletivo. Portanto, suas ações na linguagem se dão através de duas formações: as ideológicas, que são "como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento [que] se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas com as outras" (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 166); e as discursivas, que "em uma formação ideológica dada, a partir de uma posição dada em uma conjuntura socio-histórica dada — determina o que pode e deve ser dito" (ORLANDI, 2015, p. 43).

Vejamos o sujeito nesse funcionamento discursivo, sempre afetado ideologicamente. Tomemos como exemplo duas postagens:

FIGURA 2 — PRINT DA POSTAGEM DE UMA IMAGEM

FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Dois fatos são decisivos na Figura acima. O primeiro é o efeito *slogan* causado pela fórmula curta, que traz rapidez e economia. O segundo é a negação efetiva com o "não" e a ausência do nome substituído pelo pronome "ele". É um enunciado que muito circulou durante o período eleitoral do Brasil em 2018, em que os sujeitos foram tomados pela referida materialidade para manifestarem que Jair Bolsonaro não os representa. Ao constituir-se pelo "ELENÃO", o sujeito mostra sua indignação em não aceitar o referido candidato como presidente do país. A marca gráfica *hashtag* "#" em redes sociais produz o efeito de agrupar seguidores para a postagem e possibilita a contagem para a composição de listas de temas mais comentados, os *trending topics*. O "ELENÃO" é parte de um movimento feminista com várias manifestações no Brasil.

O usuário da rede também desfruta da famosa caixa alta, ou seja, fez sua publicação em letras maiúsculas para dar um sentido de grito e de revolta. Portanto, o sujeito discursivo é afetado pela negação, mas vale ressaltar que essa repercussão do "ELENÃO" trouxe um índice de crescimento elevado para a candidatura de Jair Bolsonaro, já que seus eleitores criaram o "#ELESIM", o qual será discutido

posteriormente. Notemos que o sentido disjuntivo NÃO/SIM opera o mesmo sujeito, ELE.

A seguir, será mostrado um novo sentido criado para o "ELENÃO", o que mostrará que o sujeito discursivo é social, que as palavras sofrem efeitos de sentidos e que o sentido não está na palavra, mas, sim, no contexto. Por isso, Orlandi (2007, p. 12) retrata que "[...] há muitos modos de significar e a matéria significante tem plasticidade, é plural."

FIGURA 3 — PRINT DA POSTAGEM DE UMA IMAGEM

FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

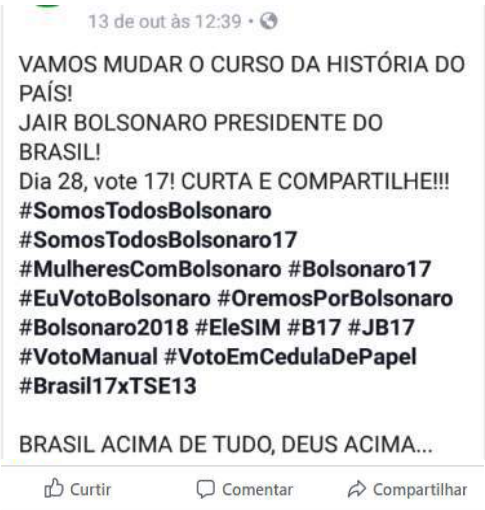
Levando em consideração a análise discursiva da Figura 3, observemos o efeito de sentido da expressão "#elenão", que agora está se referindo a favor de Jair Bolsonaro. Isto mostra que o sujeito é um ser social, e que os sentidos se constroem em sociedade, como afirma Orlandi (2015, p. 40), "As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam". Ao constituir-se do "#elenão", o sujeito discursivo faz uma crítica aos eleitores que usavam o "#ELENÃO" contra Bolsonaro, por isso usa a referida expressão ironizando que os demais candidatos

perderam a eleição, e "#elenão", ou seja, os demais candidatos foram derrotados e Jair Bolsonaro foi eleito.

Portanto, observando as Figuras 2 e 3, compreendemos que as materialidades foram constituídas por sujeitos interpelados por distintas ideologias, sendo a primeira contra Jair Bolsonaro, e a última a seu favor. Sendo assim, na Figura 2, a imagem de Jair Bolsonaro foi construída como um sujeito não ideal para representar o país. Já na Figura 3, após o resultado da eleição, a imagem de Jair Bolsonaro é construída como um sujeito ideal e preparado para administrar o país. Como vemos, os sentidos são determinados pela posição ideológica do sujeito.

Uma vez que o sujeito vive em sociedade e faz história, surge a noção de discurso. Orlandi (2015, p. 13) define discurso como a "palavra em movimento, prática da linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando". Nesse contexto, o discurso é um elemento socioideológico que se manifesta pela linguagem. Assim, a partir de Orlandi (2015), tendo o discurso como a palavra em movimento, vejamos a Figura 4, na qual o efeito de sentido da palavra "curso" ganha um novo sentido. Destarte, o discurso não é estático, pois as palavras ganham novos rumos e novos sentidos.

FIGURA 4 — PRINT DE POSTAGEM



FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Ao analisar a situação discursiva acima, percebe-se que o sujeito apresenta um novo sentido para a palavra "curso", referindo-se a novos rumos para o Brasil. Assim, ele relata "VAMOS MUDAR O CURSO DA HISTÓRIA DO PAÍS", em que esse sujeito é constituído pela ideologia de acreditar que o presidenciável trará uma história mais qualificada que as demais para a política brasileira. O sujeito do discurso vem pelos sentidos de destaque pela "caixa alta" e o "negrito", dando um efeito de grito e de apelo. Temos então um chamamento, um discurso político da ruptura histórica.

Observemos na Figura 4 a confiança do sujeito em Jair Bolsonaro e o desejo pela vitória do referido candidato; isto pode ser verificado na discursividade "JAIR BOLSONARO PRESIDENTE DO PAÍS". O sujeito da Figura 4 também usa verbos no imperativo para pedir aos demais usuários o voto a favor de seu candidato, como também para curtir e compartilhar sua postagem, sendo estas duas características do *Facebook*.

Em seguida, o referido sujeito é atravessado por discursos políticos, pedindo apoio aos demais usuários para votarem em Bolsonaro, inclusive o "#EleSIM", o qual representa o oposto "#Elenão" utilizado pelos usuários que não apoiavam a campanha de Jair Bolsonaro.

Levando em consideração discursividades como "MULHERES COM BOLSONARO", há um sentido impositivo, uma vez que, considerada a trajetória machista do candidato, com muitas manifestações feministas contrárias em quase todo o país e repercussões na mídia, as mulheres são significadas como aliadas do candidato. Ainda, Com "VOTO MANUAL" e "VOTO EM CÉDULA DE PAPEL", temos sentidos de desconfiança em relação ao voto eletrônico e, desse modo, haveria algo contrário à mudança, ou seja, a própria instituição democrática seria contrária à democracia, como vemos também em "#Brasil17 X TSE13". Ou seja, é uma posição que constrói a instituição democrática como oponente.

Já na Figura 5, que pode ser vista logo abaixo, há um sentido impositivo contrário, com uma manifestação das mulheres de Irecê, BA:

FIGURA 5 — PRINT DE POSTAGEM

FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

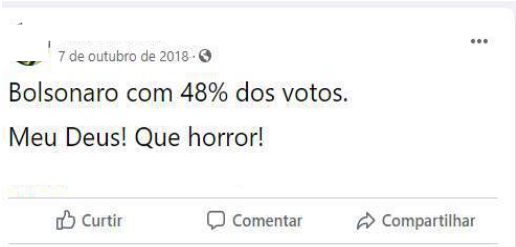
Levando em consideração a análise discursiva da Figura 5, é possível notar que o sujeito compartilha no *Facebook* que as mulheres da cidade de Irecê se manifestam contra o candidato Jair Bolsonaro. Observemos a repetição da expressão "#elenão", a qual foi apresentada anteriormente neste trabalho, agora acompanhada do "#ele_nunca", esta também sendo uma discursividade muito utilizada pelos sujeitos constituídos por uma ideologia contra a vitória do referido candidato.

Vale destacar a palavra "desgracionário", em que o sujeito discursivo faz uma relação entre as palavras "desgraçado" e "reacionário", dando origem à palavra "desgracionário", isto é, um sujeito da formação das palavras para construir o oponente. A materialidade analisada mostra que a língua sempre está em funcionamento, uma vez que os estudos discursivos de Pêcheux (1997) afirmam que a ideologia e a história fazem as palavras ganharem novos sentidos. Como afirma

Orlandi (2015, p. 15), "[o] discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos".

Como sabemos, desde Louis Althusser (1998), a ideologia interpela o indivíduo e o sujeito inscrito em determinado grupo social em uma circunstância histórica. Por sua vez, Orlandi (2015) explica a ideologia como a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos, ou seja, são um conjunto de ideias, doutrinas e visões de mundo adquiridas pelo sujeito por meio de suas relações sociais. Para entendermos melhor o conceito de ideologia, observemos a seguinte situação, na qual a realidade do contexto da eleição vem pelos sentidos matemáticos percentuais e ao mesmo tempo é significada pelos sentidos religiosos como última instância a apelar.

FIGURA 6 — PRINT DE POSTAGEM



FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Na publicação acima, temos sentidos religiosos, pois o sujeito discursivo lamenta a Deus por Jair Bolsonaro ter vencido o 1º turno das eleições com 48% dos votos. Levando em consideração a análise da referida materialidade, verificamos a tristeza e insatisfação do sujeito pelo resultado. Com isso, ele clama por Deus. O usuário termina sua manifestação com a expressão "Que horror!", dando um sentido de decepcão pelo acontecido. Nesse caso, a imagem de Bolsonaro é construída, para ele, como um resultado negativo para a presidência do país.

Retomando algumas abordagens desta seção, pudemos compreender que a língua é um elemento histórico-social, e que o sujeito vive em sociedade e possibilita

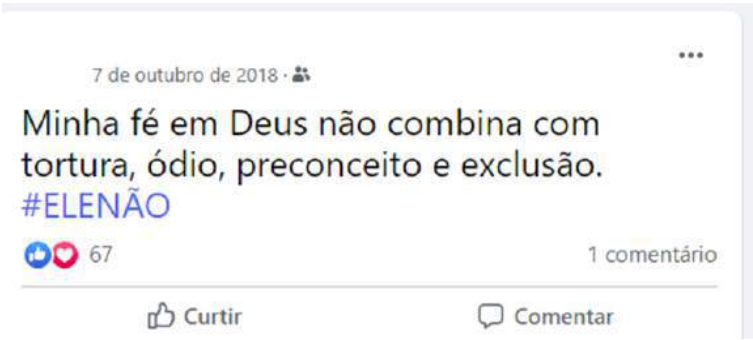
às palavras sofrerem efeitos de sentidos. Na próxima seção, discutiremos acerca da mídia social como um espaço de discursividade, e trabalharemos com categorias da AD como interdiscurso e formação discursiva.

3. A FORMAÇÃO DISCURSIVA E O INTERDISCURSO EM UM ESPAÇO DE DISCURSIVIDADE

De acordo com Orlandi (2015), o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia, pois esse sujeito acredita ser dono do seu dizer, mas tudo que ele fala já foi dito em outros lugares e em outros momentos. Assim, consideramos que esse sujeito é heterogêneo, uma vez que suas ações na linguagem se dão através da presença do outro. A referida autora ainda afirma que "o sujeito da linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam." (ORLANDI, 2015, p. 18).

Portanto, o sujeito discursivo é constituído pelo inconsciente e suas ações na linguagem se dão através de formações discursivas que entremeiam em sociedade. Abaixo, na Figura 7, exemplificamos o conceito de formação discursiva que Orlandi (2015) define como aquilo que numa formação ideológica dada determina o que pode e deve ser dito.

FIGURA 7 — PRINT DE POSTAGEM



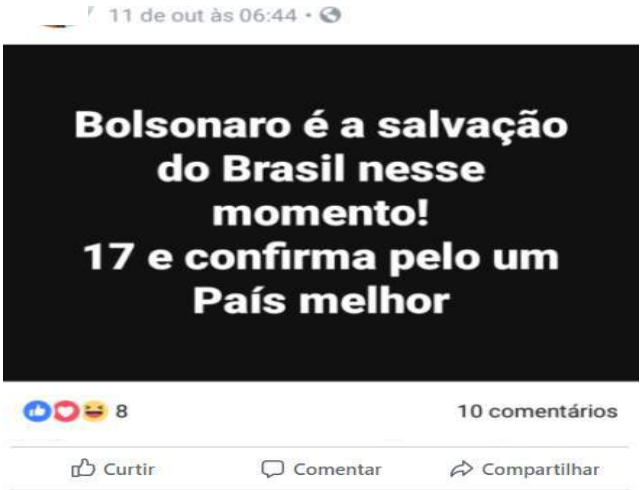
FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Nesta Figura, o sujeito se inscreve em uma formação discursiva religiosa e recobre o político pela negação, "não combina/ele não". Para esse sujeito, Jair Bolsonaro é significado como um indivíduo torturador e preconceituoso. Por isso, inconscientemente afetado pela ideologia, o sujeito manifesta seu posicionamento.

Observemos também a predominância de discursividades que representam "Deus" como um sujeito que vai de encontro à tortura, ao ódio e ao preconceito. Notemos que os sentidos dividem o único "Deus", pois a posição é construída a partir de "minha fé... não combina com". Nesse caso, a "fé do outro" ...sim combina com tortura etc.".

Na Figura seguinte, de número 8, observamos um discurso político, mas que é atravessado por outro discurso religioso. Por isso, as formações discursivas são heterogêneas nelas próprias.

FIGURA 8 — PRINT DA POSTAGEM DE UMA IMAGEM



FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Levando em consideração a análise discursiva da publicação acima, o sujeito se inscreve em uma formação discursiva religiosa, dando o sentido de como se o Brasil

estivesse passando por uma situação de perdição, e precisasse ser salvo. Nesse contexto, ele considera que Jair Bolsonaro é a "salvação" pelo efeito de sentido religioso no político. O preto da imagem pode representar que o país está de luto, e seu candidato é a melhor alternativa para "salvar a pátria". Desse modo, o sujeito discursivo se constitui pelo discurso político e religioso e apela aos demais usuários do *Facebook* para votarem em seu candidato.

De acordo com Orlandi (2015, p. 30), "o dizer não é propriedade particular. As palavras não são nossas [...]". Por isso, o sujeito discursivo é inconsciente, pois acredita ser dono de suas palavras, mas tudo que ele fala já foi dito. Isso pode ser explicado nas Figuras 8 e 9, pois os sujeitos discursivos foram constituídos por uma ideologia de considerar Bolsonaro como a "salvação" para o país.

FIGURA 9 — PRINT DE POSTAGEM

FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

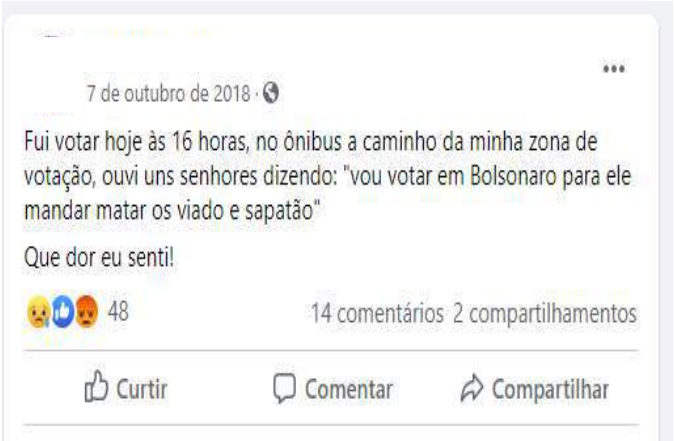
O interdiscurso está relacionado ao saber discursivo do sujeito, ou seja, à retomada de dizeres. Na Figura 9, temos uma publicação que foi compartilhada no *Facebook* no dia 28 de outubro após o resultado da eleição. A palavra "mito" traz um

sentido de algo ilustre, "acima dos meros mortais", como se Jair Bolsonaro fosse o "salvador da pátria brasileira". Desse modo, podemos compreender que esse sujeito na Figura 9, mesmo com outras palavras, retoma algo que já foi dito. Por isso, Orlandi (2008) afirma que o interdiscurso significa o saber discursivo que determina as formulações de outros discursos.

Observemos que temos o discurso da ruptura também pelo efeito de sentido da palavra "acordou", em que o sujeito discursivo é tomado por um discurso político e compartilha com os demais usuários do *Facebook* que o povo brasileiro se tornou atento ao eleger Jair Bolsonaro como presidente do país. Nessa situação discursiva, é possível verificar que a língua mantém relação com a exterioridade, visto que com "o Brasil acordou" vêm os sentidos nacionalistas do hino em "deitado eternamente/gigante pela própria natureza" e essa discursividade circula com o "gigante acordou". Ou seja, o sujeito do discurso remete a contextos históricos da política brasileira (de 2013, com "o gigante acordou", mesclados aos de 2018) significando que o país "estava dormindo". Tudo isso estabelecendo relações com a caricatura do presidente e seu gesto bélico que na campanha política circulou pelo enunciado "arminha". Por isso, Orlandi (2015, p. 28) aborda que "[...] os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos".

O interdiscurso está relacionado ao já foi dito, isto é, no dizível, onde há sempre algo que se mantém. Na Figura abaixo, é possível observarmos um interdiscurso acerca da homossexualidade que acaba por se propagar na continuidade da história.

FIGURA 10 — PRINT DE POSTAGEM



FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Apesar de ser a mesma plataforma e o mesmo contexto — as eleições de 2018 — na Figura 10 temos um outro sujeito que vem pelo relato, pelo depoimento e pelo discurso da finalidade em "vou votar em X **para** ele fazer Y" que resume a posição do outro/oponente marcado por uma hierarquia na linguagem, um desvio do padrão culto da língua em "mandar matar os viado e sapatão". Podemos notar também o atravessamento de um discurso de ódio, de violência e de homofobia pelos sentidos "humor assassino". A palavra "senhores" traz, sim, sentidos de polidez, mas traz também sentidos de "um outro tempo", uma época diferente, cujos valores são constituídos por um grande conservadorismo, construindo para o outro uma posição de sujeito que não apenas nega qualquer valor ideológico diferente do seu, mas, sobretudo, mantém um discurso de ódio, de violência e de homofobia. O enunciado "Que dor eu senti!" marca uma posição política recobrindo todo o relato por sentidos humanísticos ausentes na posição do outro/oponente em relação aos homossexuais.

Compreendemos, então, que a imagem de Jair Bolsonaro na Figura 10 é construída como um sujeito homofóbico. De acordo com Orlandi (2007, p. 27), "O sentido, para a AD, não está fixado a priori como essência das palavras, nem tampouco

pode ser qualquer um [...].” Assim, na Figura 11, encontra-se exemplificado que os discursos são produzidos a partir de formações discursivas.

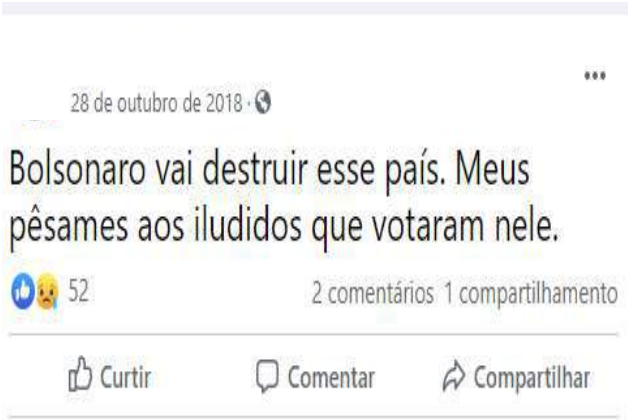
FIGURA 11 — PRINT DE POSTAGEM

FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Na Figura 11, temos a posição do estrategista no jogo político. O “parabéns... já é o” é um discurso político da saudação pela vitória irreversível com a votação em andamento (vide a data e a hora da postagem). Também nessa direção, temos o oponente construído nos sentidos do “menos popular” e da infelicidade em “quem tá feliz digita...”. Nesse sentido, Orlandi (2015, p. 65) nos diz que “[...] as palavras refletem sentidos de discursos já realizados, imaginados ou possíveis”. Nesse caso, não é a fala, o discurso de alguém, mas o sujeito do discurso político que joga com essas possibilidades, já que as condições de produção (o dia decisivo da eleição) determinam as posições construídas.

De acordo com Orlandi (2015, p. 30), “o fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para compreendermos o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia”. Sendo assim, a Figura a seguir possibilita compreender essa relação entre discurso-sujeito-ideologia, pois, segundo Pêcheux (1995), não há discurso sem sujeito, muito menos sujeito sem ideologia.

FIGURA 12 — PRINT DE POSTAGEM



FONTE: EXTRAÍDA DO *FACEBOOK* PELOS AUTORES.

Levando em consideração que essa postagem foi compartilhada no *Facebook* logo após o resultado das eleições presidenciais no Brasil, compreendemos que o sujeito da Figura 12 é interpelado por uma ideologia de considerar que Bolsonaro não será um bom administrador.

Essa operação de sentidos pode ser verificada em palavras como "destruir", "pêsames" e "iludidos". Com base nesses termos, depreende-se que esse sujeito discursivo se insere em uma formação discursiva política para manifestar sua insatisfação em Bolsonaro eleito como presidente do país. Resgatando alguns conceitos apresentados nessa seção, pudemos compreender que o discurso é tomado pela história e que as formações discursivas e o interdiscurso estão atravessados nos dizeres do sujeito.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa nos possibilitou compreender que a língua só faz sentido porque está inserida na história e é afetada pela ideologia. As análises realizadas mostraram que o sujeito é histórico-social e que suas ações na linguagem se dão através de

discursos que entremeiam em sociedade. Assim, o sujeito discursivo é constituído pelo inconsciente.

As materialidades analisadas mostraram que os usuários da referida rede constroem a imagem de Jair Bolsonaro em possivelmente duas vertentes: a pró-Bolsonaro, em que os sujeitos discursivos foram constituídos por ideologias que tomam o referido candidato como um sujeito ilustre, "salvador da pátria brasileira" e preparado para administrar o país; e o anti-Bolsonaro, que se relaciona aos discursos do *Facebook* que significam o candidato como preconceituoso, torturador, homofóbico e incompetente para administrar o Brasil. No entanto, apesar de muitas vezes aparecerem constituídos em uma mesma formação ideológica, a religiosa, identificada nas posições a partir das formações discursivas, as relações das duas vertentes são distintas. E, no processo em questão, são construídas como antagônicas, polarizadas.

Portanto, o estudo em questão propicia ao pesquisador a compreensão da inter-relação entre discurso, política e redes sociais, uma vez que as análises realizadas trabalham diferentes categorias da Análise de Discurso pecheutiana para compreender como Jair Bolsonaro é significado em materialidades compartilhadas no *Facebook*.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado.* 7ª ed. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso*: reflexões introdutórias. 2ª ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. 4ª ed. Campinas: Pontes Editores, 1996.

_____. *Interpretação*: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2007.

_____. *Discurso e Texto*: formulação e circulação dos sentidos. 3ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2008.

_____. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. 12ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. "A propósito da Análise do Discurso: atualização e perspectivas". Trad. Péricles Cunha. In GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997. p. 163-252 .

PÊCHEUX. Michel. "Análise Automática do Discurso" (1969). Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. In GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.). *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3ªed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997. p. 61- 161

_____. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. 2ª ed. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi *et al.* Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.

_____. *Discurso*: estrutura e acontecimento. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 1997.

Recebido em: 25/06/2020
Aceito em: 03/09/2020

AMBIGUIDADE LEXICAL COMO PRODUTORA DE EFEITOS DE HUMOR EM TIRINHAS DO ARMANDINHO

LEXICAL AMBIGUITY AS PRODUCER OF HUMOR EFFECTS IN COMIC STRIPS OF ARMANDINHO

Rafaela Regina Ghessi-Arroyo[1]

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar a ocorrência de ambiguidade em textos do gênero tirinhas, expondo os significados das palavras geradoras de duplo sentido. O gênero escolhido justifica-se por ser um veículo de natureza híbrida, em que se mesclam tanto a linguagem verbal como a não verbal, de modo que seu cunho humorístico é apresentado em grande maioria pelo aparecimento da ambiguidade lexical como recurso linguístico, sendo produtora de efeitos de sentido. Para a montagem do *corpus,* foram selecionadas tirinhas do personagem Armandinho, menino de cabelo azul, que, com humor e inocência, promove a reflexão dos leitores sobre a vida.
Palavras-chave: ambiguidade lexical; tirinhas; semântica.
ABSTRACT: This paper aims to analyze the occurrence of ambiguity in texts of the genre "comic strip", exposing the connotations of words that generate double meaning. The chosen genre is justified by being a vehicle of a hybrid nature, in which both verbal and non-verbal language are mixed, so that its humorous nature is presented in the vast majority by the appearance of lexical ambiguity as a linguistic resource, producing effects of meaning. For the assembly of the corpus, comic strips of the character Armandinho, a boy with blue hair who, with humor and innocence, promotes the readers' reflection on life, were selected.
Keywords: lexical ambiguity; comic-drawing; semantics.

1. INTRODUÇÃO

As tirinhas constituem um gênero discursivo secundário[2], aparecendo na maioria das vezes em jornais. Segundo Paulo Ramos, "trata-se de um texto curto (dada

[1]Doutoranda, UNESP/IBILCE.

a restrição do formato retangular, que é fixo), construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final" (RAMOS, 2009, p. 364). A união entre linguagem verbal e não verbal tornam o contexto do gênero um lugar benéfico ao surgimento de ambiguidade lexical como recurso linguístico para a produção de humor, ironia e sarcasmo, pois essa união lhe confere um grande potencial criativo e comunicativo (CAMBRUSSI; POLL, 2015). Como vamos observar na análise, as imagens construídas na narrativa dos quadrinhos podem ser interpretadas e adquirirem sentidos dentro do contexto social em que estão inseridas.

A tirinha é um gênero discursivo que, mesmo em espaço textual menor, pode ser argumentativa, pois nela há uma forte expressão da crítica do autor, porém com uma linguagem menos rebuscada. De acordo com Célia Simonelli e Vladimir Moreira (2012, p. 11):

> No código icônico ou visual da história em quadrinhos, temos a imagem, o espaço, as cores e a distribuição de planos, que, trabalhados em conjunto, constituem a mensagem. Quanto maior for a originalidade e a criatividade do desenhista na composição desses códigos, maior será a carga expressiva e comunicativa da mensagem (SIMONELLI; MOREIRA, 2012, p. 11).

No que se refere à ambiguidade, dentro da área da Linguística e na Língua Portuguesa, sua definição é dada como uma duplicidade de sentidos, em que alguns termos, expressões e sentenças apresentam mais de uma acepção ou interpretação possíveis. De acordo com Márcia Cançado (2008), Ana Lucia Muller e Evani Viotti

[2] Para Bakhtin (2003), os gêneros do discurso resultam em formas-padrão "relativamente estáveis" de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. O autor refere que só nos comunicamos, falamos e escrevemos através de gêneros do discurso. Bakhtin (2003) divide os gêneros do discurso entre "primários" e "secundários". Os primeiros referenciam situações comunicativas cotidianas, espontâneas, não elaboradas, informais. São exemplos de gêneros primários a carta, o bilhete, o diálogo cotidiano. O autor considera que os gêneros secundários são formados a partir da reelaboração dos primários, uma vez que, normalmente, são mediados pela escrita e aparecem em situações comunicativas mais complexas e elaboradas. Assim, um diálogo cotidiano relatado em uma tirinha perde seu caráter imediato e passa a incorporar em sua forma as características do universo narrativo, que é complexo.

(2004), há vários tipos de ambiguidade: a sintática, a semântica, a de escopo e a lexical, sendo essa última o foco deste estudo. Vale frisar que a ambiguidade é muitas vezes evitada para que não ocorra uma comunicação falha e insatisfatória; no entanto, em situações de humor, como no caso das tirinhas, a preservação desse fenômeno pode ocorrer como efeito de sentido.

Partindo dessas reflexões, este trabalho tem como objetivo analisar a ocorrência de ambiguidade lexical nos quadrinhos de Armandinho, expondo os significados das palavras geradoras de duplo sentido e salientando seu emprego para a produção de efeitos de humor. Além disso, como o foco deste trabalho é a ambiguidade lexical, classificamos entre homonímia e polissemia os casos de ambiguidade encontrados.

A proposta deste estudo se justifica por poder contribuir para que os leitores do gênero compreendam com mais clareza o propósito comunicativo que envolve sua produção e como a ambiguidade lexical é um recurso relevante para atender seu propósito. Trabalhos como este revelam a importância da Semântica na produção textual, já que os efeitos de sentido se dão, em grande parte, por meio de fenômenos linguísticos semânticos.

2. TIPOS DE AMBIGUIDADE

A ambiguidade diz respeito à duplicidade de sentidos em uma mesma sentença, ou seja, temos que considerar que a estrutura frasal pode conter mais de um conteúdo informacional. De acordo com Joaquim Mattoso Câmara (2004, p. 48-49) a ambiguidade se define pela "[c]ircunstância de uma comunicação linguística se prestar a mais de uma interpretação; a antiga retórica grega focalizou-se na construção da frase sob o nome de Anfibologia". Existem diferentes contextos linguísticos que ocasionam a ambiguidade; a seguir, trataremos de quatro deles.

2.1 Ambiguidade Sintática

A ambiguidade ocasionada por questões sintáticas é quando a sintaxe prevê diferentes possibilidades de combinação entre palavras e constituintes (MULLER e VIOTTI, 2004, p. 152). Observemos o exemplo a seguir:

(1) Os alunos e os professores inteligentes participaram do simpósio.

Nessa sentença, temos diferentes possibilidades de combinação, que a tornam mais ambígua:

[[Os alunos e os professores] inteligentes] participaram do simpósio
[[Os alunos] e [os professores inteligentes]] participaram do simpósio[3]

Em uma primeira leitura possível, podemos afirmar que tanto os alunos como os professores que participaram do simpósio eram inteligentes. Em uma segunda leitura, podemos interpretar que todos os alunos participaram do simpósio, mas, entre os professores, participaram apenas aqueles que eram inteligentes. Assim, a ambiguidade é atribuída às distintas estruturas sintáticas que originam as distintas interpretações.

2.2 Ambiguidade de Escopo

A ambiguidade de escopo envolve a noção de distribuição coletiva ou individual. De acordo com Muller e Viotti (2004, p. 153) as relações de escopo "são relações que tratam fatos linguísticos em que a interpretação de uma expressão depende da interpretação de outra".

[3] Exemplo retirado do texto de Muller e Viotti (2004).

(2) Vários eleitores escolheram um candidato jovem.

No exemplo anterior temos duas interpretações: um certo candidato jovem foi escolhido por vários eleitores ou cada um entre vários eleitores escolheu um candidato jovem, mas não necessariamente o mesmo.

2.3 Ambiguidade Semântica

De acordo com Muller e Viotti (2004), há ambiguidades puramente semânticas, que não têm um caráter lexical e não são decorrentes de diferentes possibilidades de estruturação sintática. Vejamos a seguir:

(3) A vizinha do João gosta dele.

Em (3), a referência do pronome "dele" pode ser tanto o João, mencionado na própria sentença, ou alguém fora do contexto linguístico, identificada por um apontamento, por exemplo. Nas palavras de Muller e Viotti (p. 152) "Esse caso envolve a resolução da denotação de expressões dêiticas — aquelas que apontam para um referente no contexto, ou anafóricas — aquelas que apontam para um referente denotado por outra expressão da mesma sentença".

2.4 Ambiguidade Lexical

A ambiguidade lexical ocorre quando um item lexical apresenta mais de um sentido ou quando há certa identidade de forma entre itens lexicais distintos, cuja

significação é também distinta (CAMBRUSSI; POLL, 2015). O léxico é o produtor de ambiguidade, podendo ser gerado a partir da homonímia ou da polissemia.

2.4.1 Homonímia

Segundo Cançado (2008), a homonímia realiza-se quando há mais de um sentido para um léxico ambíguo e esses sentidos não estabelecem relação entre si. Existem dois tipos de homonímia: aquela ocasionada pelas palavras homógrafas e aquelas ocasionadas por palavras homófonas. As palavras homógrafas são aquelas que possuem a mesma grafia, mas a pronúncia e o significado diferentes, enquanto as palavras homófonas são aquelas que possuem sentidos distintos para o mesmo som e grafia diferente. Observemos os exemplos:

(4) MANGA: manga de camiseta;
fruta.

Em (4), temos uma homonímia perfeita, pois "manga" de camiseta e "manga" fruta compartilham forma gráfica e fonológica, mas os significados não possuem nenhuma relação, ou seja, seus significados são completamente distintos. Há identidade de categoria morfológica, pois ambas as palavras são substantivos, mas não há nenhuma relação semântica entre os dois significados de "manga", uma vez que não pertencem ao mesmo campo semântico. De acordo com Antonio Pietroforte e Ivã Lopes (2014), certas palavras com significantes e significado distintos possuem explicação pela diacronia:

> A *manga* da camisa tem sua origem no latim *manica*, que quer dizer "parte da vestimenta que recobre os braços", já a *manga* fruta tem sua origem no *tâmul mankay*, que quer dizer "fruto da mangueira". Ambas têm origens distintas, com significados e significantes diferentes. No entanto, a partir de uma sonorização

> que transforma o fonema /k/ em /g/, em português elas passam a ter significantes idênticos. (PIETROFORTE; LOPES, 2014, p. 129).

(5) SEXTA/CESTA[4]: sexto dia da semana;
utensílio para guardar/transportar objetos.

Em (5), temos o caso de homofonia, pois sexta/cesta possuem a mesma forma fonológica, mas não possuem a mesma grafia. Podemos perceber que é somente um caso de coincidência fonológica entre duas palavras distintas, as quais não possuem nenhuma relação de conteúdo semântico.

(6) COLHER[5]: utensílio doméstico;
verbo que denota a ação de colheita.

Nesse último exemplo, temos a homografia, pois os itens lexicais em (6) possuem a mesma forma gráfica, porém a pronúncia é distinta. Tanto nesse exemplo, como em (5) e (4) temos uma homonímia, porque os significados das palavras não são relacionados.

2.4.2 Polissemia

De acordo com Pietroforte e Lopes (2014), a homonímia é um fenômeno da ordem do significante: a homonímia entre a manga da camisa e a manga da fruta diz respeito à identidade e semelhança entre suas imagens acústicas. Quando utilizamos o termo polissemia, o critério de definição do significante passa para o significado das palavras. Sobre a polissemia, Cançado (2008) afirma que essa ocorre quando os possíveis sentidos da palavra ambígua apresentam alguma relação entre si. Assim,

[4] Exemplo retirado do trabalho de Cambrussi; Poll (2015).
[5] Exemplo retirado do trabalho de Cambrussi; Poll (2015).

palavras polissêmicas têm mais de um significado para o mesmo significante. Vejamos a seguir alguns exemplos de polissemia:

(7) VELA: objeto de iluminação;
peça que causa a ignição dos motores;
pano, que com o vento, impele as embarcações.

O uso do item lexical "vela" é especificado pelo contexto da sentença. De acordo com Pietroforte e Lopes (2014, p. 132): "A linguagem humana é polissêmica, pois os signos, tendo um caráter arbitrário e ganhando seu valor nas relações com os outros signos, sofrem alterações de significado em cada contexto. A polissemia depende do fato de os signos serem usados em contextos distintos". Nos três significados, podemos recuperar um sentido básico existente entre as palavras, como aquilo que "acende/liga/impele alguma coisa". O mesmo pode ser visto nos exemplos abaixo:

(8) GATO: animal felino;
qualidade atribuída a um homem.

Ex:

Quando cheguei em casa o meu gato ronronou muito.

Aquele rapaz é um gato.

(9) CABEÇA: parte do corpo humano;
líder de um grupo.

Ex:

Cheguei do trabalho com a cabeça doendo.

Aquele rapaz é o cabeça da turma.

Em (8), nos dois significados da palavra "gato", podemos recuperar um sentido básico existente entre as palavras, como aquele que possui uma beleza ímpar, charmoso, com traços formosos etc. A característica do felino passa a caracterizar um ser humano masculino bonito. Em (9), recuperamos o sentido de que o "líder" da turma (ou seja, o cabeça da turma) é aquele com maior inteligência, que utiliza mais a cabeça para pensar etc. Percebemos que, diferentemente da homonímia, as palavras polissêmicas possuem alguma relação de significado, ou seja, pertencem ao mesmo campo semântico.

3. TRAÇOS SEMÂNTICOS: UM ESTUDO DO SIGNIFICADO

Ferdinand de Saussure (2006), ao desenvolver a Teoria do Valor, trouxe a noção de que as unidades da língua, que pertencem ao plano da expressão, são distintivas e significativas. Saussure, portanto, defende que a linguagem possui dois planos: o plano da expressão (significante) e o plano do conteúdo (significado). A fonologia já havia descrito as unidades do plano da expressão seguindo um procedimento de decompô-las em traços distintivos. No lugar dos traços distintivos próprio da fonologia, a Semântica Lexical (PIETROFORTE; LOPES, 2014) introduziu os traços distintivos do conteúdo, os chamados "semas". Dessa forma, os "semas" são os traços semânticos, propriedades distintivas, que servem para diferenciar as palavras.

De acordo com Pietroforte e Lopes (2014, p. 119), a análise componencial ou sêmica, "ordena de maneira mais explícita os conteúdos focalizados dentro de um campo lexical, pondo à mostra o que esses itens lexicais possuem em comum, bem como aquilo que faz a especificidade de uns e outros." A análise é feita em termos de presença (+) / ausência (-) dos traços distintivos. Como este trabalho se respalda na ambiguidade lexical mais especificamente, se fizermos uma análise componencial de palavras polissêmicas e homônimas, causadoras de ambiguidade em uma sentença,

conseguiremos, de forma mais clara, observar a diferença entre a natureza dessas palavras. Os sentidos das palavras polissêmicas apresentam alguma relação entre si, ou seja, possuem traços que se aproximam e traços que caracterizam cada sentido. Já as palavras homônimas não possuem nenhuma relação de sentido e, por sua vez, não pertencem ao mesmo campo semântico. Veremos alguns exemplos a seguir:

Tabela 1- Análise sêmica da palavra polissêmica "Vela"

	Acende/ Induz alguma coisa	**Ilumina**	**Tecido**	**Elétrico**
Vela	+	+	-	-
Vela	+	-	+	-
Vela	+	-	-	+

Fonte: A AUTORA, 2020.

Tabela 2- Análise sêmica da palavra polissêmica "Cabeça"

	Centro do intelecto, inteligência	**Extremidade superior do corpo**	**Líder**	**Carregado(a) de ideias**
Cabeça	+	+	-	+
Cabeça	+	-	+	+

Fonte: A AUTORA, 2020.

Nas tabelas acima, os lexemas estão dispostos em linha e os semas que os compõem, em colunas. Os lexemas em questão pertencem ao mesmo campo lexical, pois possuem traços semânticos em comum: "Vela" [+acende/induz alguma coisa]; Cabeça [+centro do intelecto, inteligência, +carregado (a) de ideias]. Analisar os traços semânticos das palavras revela quais propriedades semânticas distinguem uma

palavra da outra, além de demonstrar as propriedades que as fazem pertencer a um mesmo campo lexical, sendo um expediente útil para introduzirmos categorizações em grandes níveis (PIETROFORTE; LOPES, 2014, p. 119).

Diferente dos exemplos acima analisados, as palavras homônimas não estabelecem nenhuma relação de significado. Como exemplo, observemos a análise sêmica das palavras "manga" a seguir:

Tabela 3- Análise sêmica da palavra homônima "Manga"

	Fruta	**Comestível**	**Tecido que recobre os braços**	**De costura**
Manga	+	+	-	-
Manga	-	-	+	+

Fonte: A AUTORA, 2020.

A Semântica Lexical é uma área de estudos dentro da Linguística que tem como enfoque o significado das palavras da língua. Além dessa semântica, que limita o sentido ao sentido das palavras, temos a Semântica Formal, uma ciência mais nova, que trabalha com a ideia de "condição de verdade", defendendo que as línguas naturais são referências e que o sistema linguístico é composicional. Ou seja, existem semânticas que não são lexicais, que não estão voltadas especificamente para o significado das palavras. De acordo com Muller e Viotti (2004):

> A Semântica Formal considera como uma propriedade central das línguas humanas o ser sobre algo, isto é, o fato de que as línguas naturais são utilizadas para estabelecermos uma referencialidade, para falarmos sobre objetos, indivíduos, fatos, eventos, propriedades... descritos como externos a própria língua. (MULLER; VIOTTI, 2004, p. 139).

A referencialidade é tomada nessa área como uma propriedade central das línguas naturais, assim como a produtividade. As línguas permitem aos indivíduos compreender frequentemente significados novos e isso não ocorre apenas pela flexibilidade na criação de itens lexicais novos, mas também porque permitem produzir e compreender sentenças completamente novas (MULLER; VIOTTI, 2004, p. 139). De acordo com as autoras, isso só é possível "porque a partir do significado dos itens lexicais e da maneira como estes se compõem, derivamos o significado das unidades complexas" (MULLER; VIOTTI, 2004, p. 139-140). Ou seja, para a Semântica Formal, cada parte da sentença contribui para a compreensão e produção de sentido ou condição de verdade.

Ao analisar ambiguidade não estamos olhando apenas para uma palavra, mas também para a sentença como uma unidade de sentido, uma vez que o significado das palavras polissêmicas e homônimas é definido pelo contexto. O fenômeno linguístico da ambiguidade estabelece relações semânticas entre palavras e as sentenças como um todo. Essa noção pode ser evidenciada ao lermos textos do gênero tirinha, uma vez que o propósito comunicativo que envolve sua produção utiliza da ambiguidade lexical e, para que tal propósito seja efetivado, o leitor precisa compreender o contexto da situação comunicativa em si. A seguir, apresentaremos a metodologia do trabalho proposto.

4. METODOLOGIA

Primeiramente, fizemos uma revisão bibliográfica sobre os tipos de ambiguidade. Em seguida, montamos um *corpus* composto de tirinhas do personagem Armandinho, de Alexandre Beck, ilustrador de Florianópolis que começou a produzi-las no jornal Diário Catarinense, em 2016. Armandinho é um menino de cabelo azul que tem um sapinho de estimação. Com humor e inocência ele vai conduzindo *mini-*

histórias em que convida os leitores a refletir sobre a vida. Além do personagem principal Armandinho, a tirinha possui outros personagens fixos: a irmã Fê, o pai e a mãe (que são representados apenas pelas pernas) e o sapo, seu bichinho de estimação.

As tirinhas do personagem Armandinho foram retiradas do "Google imagens" e só foram consideradas, de forma aleatória, àquelas que possuem ambiguidade lexical. Os textos analisados foram publicados entre 2016 e 2018, após uma análise qualitativa (de conteúdo), expondo o duplo sentido daquelas que selecionadas. Este trabalho pode ser considerado piloto para um estudo maior, que busque copilar mais tiras de Armandinho e demonstrar, se confirmada a hipótese, que a ambiguidade lexical é um recurso proeminente para os efeitos de humor. Por ora, este trabalho objetiva demonstrar que as tirinhas — especialmente as de Armandinho — apresentam um contexto bastante propício ao aparecimento da ambiguidade lexical e, para que o propósito comunicativo de tal gênero se realize, é importante que o leitor tenha compreensão que o efeito de humor advém de um conhecimento semântico específico que o permite interpretar a polissemia e homonímia em jogo.

A escolha do *corpus* justifica-se por ser um gênero de natureza híbrida, em que se mesclam tanto a linguagem verbal como a não verbal, de modo que seu cunho humorístico parece depender diretamente do aparecimento da ambiguidade lexical como recurso linguístico produtora de efeitos de sentido, como veremos na seção seguinte.

5. ANÁLISE

Pelo fato de a ambiguidade reunir em um mesmo enunciado duas interpretações possíveis, ela pode gerar um desentendimento entre os interlocutores, sendo um fenômeno linguístico que deve ser evitado em discursos mais formais. No entanto,

como vimos, alguns gêneros recorrem à ambiguidade como um recurso linguístico produtor de significados. Vejamos um exemplo:

Figura 1: Tirinha de Armandinho com ambiguidade lexical gerada por polissemia

Disponível em: https://linguadinamica.wordpress.com/2017/08/03/polissemia-homonimia-e-paronomasia-em-tirinhas-e-musicas/. Acesso em jul. de 2020.

Nessa figura observamos uma falha na comunicação do menino com o adulto, caracterizado como algum profissional da saúde. Essa falha na comunicação foi gerada pela produção de dois significados que a palavra "paciente" pode adquirir: aquele que tem paciência, considerada muitas vezes como uma virtude e aquele que está doente ou sob cuidados médicos. Um indivíduo que está sob cuidados médicos (sendo paciente de alguém) estabelece uma relação de passividade em relação a um profissional da saúde e que, por sua vez, "espera para ser atendido". Temos um caso de polissemia, pois ambos os sentidos da palavra "paciente" compartilham a acepção básica de "sofrer alguma ação", de "passividade", "de esperar para", ou seja, compartilham traços semânticos que os aproximam e, também, os diferenciam.

Nesse exemplo é possível perceber porque a ambiguidade deve ser evitada em contextos discursivos. No entanto, a ambiguidade é mantida e salientada nesta tirinha, exatamente com o objetivo de causar humor, riso. Como destaca Ramos (2009), as tirinhas se aproximam às piadas pela presença constante de humor, que pode ser sua principal característica: "O gênero usa estratégias textuais semelhantes a uma piada

para provocar efeito de humor. Essa ligação é tão forte que a tira cômica se torna um híbrido de piada e quadrinhos" (RAMOS, 2009, p. 364).

Em seguida veremos outros casos de ambiguidade gerada por palavras polissêmicas nas tirinhas de Armandinho.

Figura 2: Tirinha de Armandinho com ambiguidade lexical gerada por polissemia

Disponível em: https://linguadinamica.wordpress.com/2017/08/03/polissemia-homonimia-e-paronomasia-em-tirinhas-e-musicas/. Acesso em jul. de 2020.

No exemplo acima, a ambiguidade ocasionada se dá pela palavra "doméstica". Armandinho interpreta essa palavra como sendo aquela que é referida quando falamos de animais que são criados em casa habitada por gente, como cães e gatos, uma vez que contrapõe com a palavra "selvagem" no último quadrinho. A interpretação correta para a sentença "O Fabinho disse que a mãe dele é doméstica" é a de que a mãe trabalha como alguém que presta serviços domésticos em casas de família. Ou seja, 'doméstica' é um adjetivo que pode tanto se referir a uma profissão quanto a uma característica. Aqui, também há um caso de ambiguidade por itens lexicais polissêmicos, pois compartilham a acepção básica de "casa" ou "família".

É importante salientar a maneira como Armandinho aparece nas tiras cômicas dialogando com os adultos, pois mal consegue alcançar os joelhos deles. A construção da imagem é muito importante para refletirmos sobre o seu conteúdo. O garoto é tão pequeno, mas possui uma delicadeza para falar sobre as coisas do mundo, por meio de seus certeiros questionamentos. Armandinho é uma criança e, possivelmente, ainda tem problemas em selecionar a leitura proeminente de uma sentença ambígua. A sua ingenuidade aparece muitas vezes nas suas interpretações equivocadas, como vimos nas tirinhas acima e como vemos a seguir:

Figura 3: Tirinha de Armandinho com ambiguidade lexical gerada por polissemia

Disponível em: https://naestantedabiblioteca.blogspot.com/2014/10/as-tirinhas-do-armandinho.html. Acesso em jul. de 2020.

No primeiro quadrinho, o adulto, que dialoga com Armandinho, faz uma reflexão a respeito de justiça e do egoísmo. Em seguida, o humor aparece com a interpretação do menino em relação à palavra "Flexível". Para ele, ser "flexível" possui apenas um significado, que remete a alguém que se dobra ou se curva com facilidade. Essa ideia fica clara no último quadrinho quando Armandinho demonstra ao adulto que consegue pôr a mão no chão sem dobrar os joelhos, ou seja, demonstra sua flexibilidade. No entanto, sabemos, pelo contexto de fala, que o adulto deu outro sentido à "flexível", como "alguém que é maleável", que se acomoda facilmente às circunstâncias, que é "tolerante". É um caso de ambiguidade lexical polissêmica, pois,

em ambas as interpretações, há a acepção básica de "maleável": maleável fisicamente e maleável interiormente, como uma virtude. Assim, as palavras possuem uma correlação de significados, inserindo-se no mesmo campo semântico.

A ambiguidade, como vimos até agora, é uma peça-chave para as tiras cômicas de Armandinho, uma vez que o menino sempre faz a interpretação equivocada daquela que é a pretendida pelo interlocutor. Em seguida vemos mais um efeito de humor ocasionado pela ambiguidade lexical.

Figura 4: Tirinha de Armandinho com ambiguidade lexical gerada por polissemia

Disponível em: https://naestantedabiblioteca.blogspot.com/2014/10/as-tirinhas-do-armandinho.html. Acesso em jul. de 2020.

O adulto com o qual Armandinho estabelece um diálogo pergunta quantos pés terá o barco que ele, Armandinho, pretende ter um dia, de modo que "pés", nesse contexto, diz respeito a uma medição náutica, sendo que cada pé é equivalente a 12 polegadas (30,48 cm). No entanto, o menino interpretou a sentença do adulto como se ele quisesse dizer dos pés que temos nas extremidades das pernas, formado por uma estrutura óssea e por músculos. O humor é provocado quando o menino, com um sorriso, argumenta que seu barco não precisa de "pés" porque ele só será usado na água. Nesse exemplo temos também um caso de polissemia, pois os significados de "pés" estabelecem uma correlação. Ao buscarmos a origem dessa unidade de medida de comprimento, vimos que foi baseada, de fato, no pé humano. Além disso, em alguns

contextos, o pé humano é (ou já foi) utilizado para medir a distância entre dois pontos, como por exemplo, o tamanho da trave improvisada no futebol de rua. Dessa forma, se fizermos uma análise sêmica, podemos inserir o traço semântico de "medida" como aquele que faz essas palavras pertencerem ao mesmo campo lexical.

A seguir, iremos ver dois exemplos de ambiguidade lexical gerada por homonímia. Os significados das palavras exemplificadas são completamente distintos e não vemos acepções básicas que sejam compartilhadas entre o conteúdo semântico. Vejamos:

Figura 5: Tirinha de Armandinho com ambiguidade lexical gerada por homonímia

Disponível em: https://descomplica.com.br/blog/portugues/lista-ambiguidade-polissemia/. Acesso em jul. de 2020.

A ambiguidade, mais uma vez, causa o riso e é o centro do humor da tirinha. O item Lexical "Vendo" promove a ambiguidade, uma vez que possui duas interpretações na frase "Vendo o pôr do sol": "Vendo" pode remeter à conjugação do verbo "vender" ou à conjugação do verbo "ver". Temos, nesse caso, uma ambiguidade gerada pela homonímia: os itens lexicais geradores da ambiguidade possuem o mesmo som e a

mesma grafia, mas não estabelecem nenhuma relação semântica. Além de não possuírem nenhum traço semântico que os aproxime, se olharmos o dicionário etimológico do português, os verbos "ver" e "vendo" possuem uma origem diferente: "Ver" do latim *vidĕre;* "Vender" do latim *vendĕre.* O mesmo pode ser observado na tira cômica a seguir:

Figura 6: Tirinha de Armandinho com ambiguidade lexical gerada por homonímia

Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/megazine/as-questoes-travessuras-de-armandinho-8024251. Acesso em jul. de 2020.

A menina, que dialoga com o personagem principal, ao perguntar "quando será o lançamento?" quer saber, na verdade, quando o livro será "promovido". Armandinho, logo no primeiro quadrinho, já se mostra confuso quanto ao significado de "lançar", pois interpreta como um ato de lançar, de propelir através do espaço um objeto, que nesse caso é o livro. Temos, aqui, um caso de ambiguidade por homonímia, pois os significados de "lançar" como "jogar", "arremessar", não se correlacionam com os significados de "lançar" como "promover", "levar a público".

O humor se encontra nessa interpretação equivocada do menino, que tem sua consequência demonstrada no último quadrinho. De acordo com Antonio Pessoa e Gisele Maia (2012 a*pud* CAMBRUSSI; POLL, 2015, p. 130), a representação de cenas que narram de maneira estática ações, gestos, emoções, falas etc. é uma das características do gênero tirinha. O efeito de humor não se sustenta em apenas um

aspecto, mas por elementos que vão se combinando a cada quadrinho. Podemos evidenciar que a linguagem híbrida foi fundamental para a construção do propósito comunicativo objetivado pelo autor, uma vez que a ambiguidade lexical por homonímia não se estabelece por um item lexical, mas é inferida pela ordem imagética do texto.

Abaixo vemos outra ambiguidade causada pelo item lexical homônimo, promovendo um desentendimento entre as personagens e humor aos leitores.

Figura 7: Tirinha de Armandinho com ambiguidade lexical gerada por homonímia

Disponível em: http://umpsicologonasondasdoradio.blogspot.com/2013/05/quadrinhos-armandinho-facebook_5370.html. Acesso em jul. de 2020.

A palavra “rodeios” possui dois significados: o primeiro pode fazer referência a uma festa que reúne várias pessoas que prestigiam uma prática competitiva que consiste em um homem permanecer até oito segundos sobre um animal (geralmente um touro), enquanto que o segundo, que é o significado adotado por Armandinho, refere-se às voltas e giros que muitas pessoas dão para contar algo, ou seja, ficam rodeando com coisas sem importância e não “vão direto ao assunto”, como disse o personagem. Nesse exemplo, temos outro caso de ambiguidade causada por homonímia, visto que as duas palavras que estão em jogo para o propósito comunicativo do autor possuem a grafia e o som idênticos, mas não pertencem ao mesmo campo semântico.

Observamos, pelas análises, que há mais efeitos de sentido gerados por polissemia do que por homonímia, apresentando, dessa forma, que a ambiguidade lexical por polissemia é um recurso bastante efetivo. Assim como é evidenciado no trabalho de Cambrussi e Poll (2015), o contexto narrativo próprio da tira e todos os recursos que caracterizam a produção desse gênero favorece o emprego da polissemia como recurso de humor. O leitor pode até mesmo desconhecer informações macroestruturais do gênero que são acionadas no texto e, mesmo assim, compreender o efeito de humor por ter um conhecimento semântico específico que o permite interpretar a polissemia em jogo (CAMBRUSSI; POLL, 2015, p. 139).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas tirinhas analisadas neste trabalho, buscamos apresentar a ambiguidade lexical como um recurso bastante eficiente para efeitos de humor, uma das características principais desse gênero. O autor produz críticas, ironias e reflexões utilizando o humor, que é salientado com a ambiguidade lexical gerada por palavras polissêmicas e homônimas.

Nas tiras de Armandinho ficou muito claro o uso dessa estratégia, de modo que o personagem principal é o causador dos equívocos de interpretação. A linguagem híbrida confere a esse gênero discursivo um grande potencial criativo e comunicativo: ao mesmo tempo em que temos uma reflexão séria sobre a vida, temos também o humor. Além disso, no processo de análise, percebemos que o efeito de humor é gerado preponderantemente a partir da ambiguidade lexical por polissemia. De acordo com Cambrussi e Poll (2015), a polissemia é "um tipo de ambiguidade complementar, o que favorece seu emprego em certos jogos de linguagem, diferentemente da homonímia, que é um tipo de ambiguidade contrastiva" (CAMBRUSSI; POLL, 2015, p. 123).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. "Os gêneros do discurso". In _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática.* 25ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

CAMBRUSSI, Morgana F.; POLL, Talita V. H. *Ambiguidade lexical em tirinhas*: polissemia e efeito de humor. Periódicos UFES, 2015.

CANÇADO, Márcia. *Manual de semântica:* Noções Básicas e exercícios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MÜLLER, Ana Lucia de Paula; VIOTTI, Evani de Carvalho. "Semântica formal". In FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística II*: princípios de análise. 4ª ed. São Paulo: Editora Contexto: 2014, p. 137-159.

PESSOA, Alberto R.; MAIA Gisele G. *As tirinhas como ferramenta de estudo da linguagem oral.* Revista Temática, Ano VIII, n. 04 — Abril/2012, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/23748. Acesso em 03/10/2020.

PIETROFORTE, Antonio V. S.; LOPES, Ivã C. "A semântica Lexical". In FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística II*: princípios de análise. 4ª ed. São Paulo: Editora Contexto: 2014, p. 111-135.

RAMOS, Paulo. *Histórias em quadrinhos*: gênero ou hipergênero? *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 38 (3), p. 355-367, set.-dez. 2009.

SAUSSURE. Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006 [1916].

SIMONELLI, Célia Regina, MOREIRA, Vladimir. A prática de leitura de histórias em quadrinhos (gibis): um recurso de aprendizagem. In PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação*. O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense: produção didático-pedagógica*, v. 2, 2012.

Recebido em: 05/07/2020
Aceito em: 03/09/2020

A FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE LÍNGUAS E DE LÍNGUA INGLESA PARA A EDUCAÇÃO INCLUSIVA: MAPEANDO AVANÇOS E LACUNAS

LANGUAGE TEACHER EDUCATION AND ENGLISH LANGUAGE TEACHER EDUCATION FOR INCLUSIVE EDUCATION: MAPPING ADVANCES AND GAPS

Carla Cristina Gaia dos Santos[1]

RESUMO: Tendo em vista a primeira década de existência do *CLAFPL — Congresso Latino Americano de Formação de Professores de Línguas*, proponho a averiguação dos avanços e das lacunas em pesquisas sobre a temática de formação de docentes de língua inglesa para o trabalho com a educação inclusiva. Para atingir tal objetivo, proponho a análise qualitativa do caderno de resumos do *VI CLAFPL*, ocorrido em 2016.
Palavras-chave: formação docente; educação inclusiva; formadores de professores.
ABSTRACT: Considering the first decade of the *Latin American Congress of Language Teachers Education* (*CLAFPL*, in Portuguese), my objective in this article is to investigate both advances and gaps in regard to the education of English language teachers to work with in inclusive education. To achieve such purpose, I proposed the qualitative analysis of the *VI CLAFPL* abstract book, which took place in 2016.
Keywords: teacher education; inclusive education; teacher educators.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo discute a formação de professores de línguas, mais especificamente de língua inglesa, para o trabalho em contextos de educação inclusiva. Desde a década

[1] Doutoranda, UEM.

de 1990, com a realização da *Conferência de Educação para Todos* e a publicação da *Declaração de Salamanca* em 1994, as políticas públicas educacionais têm convergido esforços na direção da inclusão, ou seja, na ampliação da oferta da educação especial em consonância com as escolas regulares de educação básica, na tentativa de alcançar uma "escola para todos". Tal perspectiva de ensino é ainda mais enfatizada pela *Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência*, promovida em 2006 pela Organização das Nações Unidas (ONU), sancionada no Brasil via o Decreto Nº 186, de julho de 2008, e reforçada pela mais recente Lei 13.146, de 06 de julho de 2015, também conhecida como o *Estatuto da Pessoa com Deficiência*.

Contudo, partindo de mapeamentos de pesquisas referentes à área de formação de professores de línguas, como os realizados por Gloria Gil (2005), Solange de Castro (2006) e Denise Ortenzi (2007), percebo que pouca ou quase nenhuma atenção vinha sendo destinada a discutir a formação de professores de línguas para atuação nas diferentes etapas da educação inclusiva até recentemente. Ortenzi (2007), ao analisar as temáticas de resumos submetidos à primeira edição do *CLAFPL — Congresso Latino Americano de Formação de Professores de Línguas*, em 2006, destaca-o como "[...] um marco na organização do que parece ser a comunidade de formadores de professores de línguas do Brasil." (p. 124). Segundo a pesquisadora, trata-se de um evento pioneiro e de grande expressividade que tem contado com a participação da comunidade de formadores de professores de línguas, materna ou não. Em sua primeira edição, Ortenzi (2007) destaca com grande visibilidade, em pesquisas na área referida, temáticas como: a) o currículo de formação de professores; b) os estudos de crenças, representações, teorias pessoais e concepções; c) linguagem na formação de professores; d) a formação do formador de professores; e) a identidade do professor de língua inglesa; e f) a reflexão colaborativa. Em menor quantidade, há destaque para as temáticas: g) formação continuada; h) parceria entre universidade e escola; e i) tecnologia e formação de professores. Percebe-se que não há naquele

momento do mapeamento pesquisas destinadas à investigação da formação de professores na perspectiva da educação inclusiva na rede regular de ensino. Uma década após o estudo de Ortenzi (2007), o evento chega a sua sexta edição e, como veremos à frente, o cenário muda um pouco.

Dessa forma, proponho no presente artigo um olhar para os resumos publicados do *VI CLAFPL*, realizado em 2016, na cidade de Londrina, estado do Paraná, a fim de averiguar e mapear pesquisas comprometidas com a formação de professores de língua inglesa e sua relação com a educação inclusiva. Na primeira parte do artigo, inicio traçando o caminho histórico da língua inglesa no contexto brasileiro para, em seguida, olhar mais atentamente para a legislação que direciona a educação pela perspectiva da inclusão. Após apresentar tais considerações, parto para o mapeamento das pesquisas encontradas no caderno de resumos do *VI CLAFPL* que abordam o recorte de interesse, seguido das discussões sobre os avanços e as lacunas nessa área com base nos dados gerados. No mapeamento dos resumos de trabalhos apresentados durante o *VI CLAFPL*, foco no quantitativo de pesquisas destinadas especificamente à área de língua inglesa, nos estados e nas instituições nas quais as pesquisas foram realizadas, nas identidades e características abordadas nos estudos e nos focos investigativos mais recorrentes dentro da temática fomação de professores de línguas e educação inclusiva.

2. O ENSINO DE LÍNGUA INGLESA NO BRASIL E AS IMPLICAÇÕES PARA A FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE LÍNGUAS

A formação de professores de língua inglesa em nível superior na história da educação brasileira é uma preocupação recente, pois, como aponta Ortenzi (2007), destaca-se nessa trajetória "[...] a dependência cultural, a falta de condições para o desenvolvimento da identidade do professor como intelectual, e um papel secundário

atribuído à formação em língua estrangeira." (p. 122). De acordo com a pesquisadora, que busca referências no trabalho de Anísio Teixeira, *Ensino Superior no Brasil: análise e interpretação de sua evolução até 1969* (1989), a colonização portuguesa deixou como legado no Brasil a ideia de impotência cultural, ou seja, de incapacidade de produção de uma cultura própria, gerando uma população que se via, portanto, na posição de consumidora do que era produzido lá fora, principalmente no eixo Europa — Estados Unidos. A própria educação superior foi um passo tardio na nossa história, a qual repercute até hoje as consequências de uma educação de bases utilitárias e pragmáticas.

Além de tais fatores, destaco também a forte comercialização da educação e do ensino de língua inglesa em nosso país. Desde os tempos mais remotos, a educação formal da colônia moldou-se em consonância aos interesses das elites, as quais precisavam de mão de obra barata e relativamente preparada para as demandas do momento. Quando a família real portuguesa foge para o Brasil com a ajuda da escolta inglesa, o Brasil paga alto por tal proteção. Seus portos foram abertos, seus bens leiloados e a tarifação de produtos ingleses importados era ainda mais baixa do que a própria tarifação de produtos portugueses. Como resultado, tal qual destaca Gilberto Freyre em *Ingleses no Brasil* (1977), o imperialismo britânico passou a exercer influências em todas as esferas da nossa sociedade, gerando a necessidade e o interesse dos governantes daquele momento em instituir formalmente o ensino de língua inglesa no Brasil por meio do Decreto de 22 de junho de 1809, assinado por D. João, e da Decisão Nº 29 — Resolução de Consulta da Mesa do Desembargo do Paço, de 14 de julho de 1809. Como salienta Freyre (1977) sobre esse momento histórico, a abertura dos portos acarretou a necessidade de tradutores, de intérpretes e de pessoal capaz de comunicar-se minimamente para efetivação dos negócios que eram de interesse da elite dominante. Dessa forma, a política linguística instituída por Dom

João naquele momento certamente não visava favorecer os trabalhadores ou a educação da colônia, mas sim seus novos interesses comerciais.

Entre altos e baixos, a língua inglesa seguiu, então, por séculos, nos currículos brasileiros, ganhando ainda mais força com a chegada do século XX e a influência do cinema hollywoodiano no cotidiano da população de maneira geral. Como consequência para o campo de estudos de língua inglesa no Brasil, métodos e abordagens de ensino foram, metaforicamente, importados junto com a *Coca-Cola* e o *Rock'n Roll*. Na década de 1930, o Brasil instituiu oficialmente o Método Direto como abordagem de ensino e aprendizagem e, como afirma Vilson Leffa (1999, p. 05), "pela primeira vez introduzia-se oficialmente no Brasil o que tinha sido feito na França em 1901: instruções metodológicas para o uso do método direto, ou seja, o ensino da língua por meio da própria língua." Mas, como afirma o pesquisador, o contexto da escola pública brasileira não conseguiu adequar-se ao Método Direto, resultando em um ensino de língua inglesa ainda mais dependente de padrões tradicionais e pragmáticos. Como resultado dessa conjuntura política, chegam ao Brasil os primeiros cursos particulares de idiomas, decorrentes principalmente da tentativa de reestabelecimento de controle econômico em território nacional por parte do governo britânico que se via ameaçado pela grande influência estadunidense, fundando em 1934 a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. Como resposta a essa iniciativa, o governo estadunidense funda em 1937 a sede do Instituto Binacional Cultural Brasil — Estados Unidos (HELB, *online*). Assim, a língua inglesa torna-se, ainda que tacitamente, mais um dos bens de consumo da elite brasileira.

Falar inglês torna-se o anseio de uma parcela da população brasileira, algo distintivo de classe, tido como erudição, que, mesmo deixando de ser obrigatório na educação pública por meio da publicação da *Lei de Diretrizes e Bases* de 1961, cresceu no mercado privado ancorando-se principalmente na difusão de crenças que associavam a capacidade de comunicação em língua inglesa com melhores condições

de trabalho e, quase que consequentemente, melhores condições de acesso a bens materiais (MONTE MÓR; MORGAN, 2014; WINDLE; NOGUEIRA, 2014). Dessa forma, não parece exagero afirmar que a LDB de 1961, apesar de não ser a única agente determinante, marca o ápice propulsor da privatização do ensino de língua inglesa no Brasil, pois retira o ensino de línguas como obrigatoriedade do Estado justamente em um momento de grande expansão econômica e cultural da língua inglesa como língua de dominação da economia e da globalização.

Concomitantemente, a forte onda da política nacionalista da década de 1960 resulta no aumento da carga horária das aulas de língua portuguesa nos currículos escolares e fortalece as licenciaturas nessa língua. Como explica Vera Lúcia Paiva (1996) sobre essa questão, a língua portuguesa passou inclusive a ser requisito para a formação em língua inglesa no nível superior, o que tornava insuficiente a carga horária da língua inglesa e de suas respectivas literaturas nessas licenciaturas. Consequentemente, sem a obrigatoriedade do ensino de línguas que não fossem o português na educação básica da rede pública, podemos inferir que, naquele contexto, a maior demanda de formação de professores de língua inglesa era para a rede privada de ensino, e essa estava condicionada aos jogos econômicos das leis de oferta e procura de um mercado que importava, dentre tantas coisas, também abordagens de formação tecnicista que não haviam sequer sido pensadas para o nosso contexto, assim como os materiais didáticos e os métodos de ensino, todos vendidos como receitas certeiras para o sucesso da aprendizagem satisfatória.

É possível perceber, dessa forma, que as políticas educacionais no Brasil, mais especificamente as políticas que se referem ao ensino e à formação de professores de língua inglesa, estão diretamente relacionadas à tríade economia-política-educação. Sendo assim, quando em 1996 o ensino de línguas volta a ser obrigatoriedade do Estado a partir da publicação da nova LDB, uma imensa lacuna precisa ser reparada para atender as demandas de uma nova época da educação.

3. FORMAÇÃO DE PROFESSORES PARA A EDUCAÇÃO INCLUSIVA: UM OLHAR PARA A LEGISLAÇÃO BRASILEIRA

Na década de 1990, a *Declaração de Salamanca* mobilizou a atenção de grande parte do mundo para a necessidade da inclusão, de uma escola capaz de atender a todos os alunos, independentemente de suas especificidades de aprendizagem. E desde então políticas públicas educacionais têm direcionado esforços para a inclusão, ou seja, para a ampliação da oferta da educação especial em consonância às escolas regulares de educação básica:

> [...] escolas deveriam acomodar todas as crianças independentemente de suas condições físicas, intelectuais, sociais, emocionais, linguísticas ou outras. Aquelas deveriam incluir crianças de origem remota ou de população nômade, crianças pertencentes a minorias linguísticas, étnicas ou culturais, e crianças de outros grupos desavantajados ou marginalizados. (UNESCO, 1994).

Tendo como base os estudos de Marcia Lazzarin e Maria Munhóz (2008), durante a história da humanidade, na grande maioria dos casos, o diferente ora foi visto como ameaça, ora como limitação, ora como castigo, quase sempre delegando aos sujeitos enquadrados nessa categoria a posição de inimigos da nação, no primeiro caso, ou alvos de piedade e comiseração, nos demais, resultando muitas vezes em relações de abusos, seja em termos físicos, sociais, econômicos ou educacionais. Ainda de acordo com as pesquisadoras, na antiguidade a crença vigente era que pessoas diferentes dos padrões normativos, seja em termos físicos, psíquicos ou cognitivos, eram castigadas pelos deuses e estavam na terra pagando por erros, os quais, muitas vezes, não eram nem mesmo seus (LAZZARIN; MUNHÓZ, 2008). Estavam, dessa forma,

destinados ao purgatório de acordo com crenças de uma hegemonia dominante. O próprio Cristianismo, ancorado na Bíblia, como salienta Oliver Sacks (2010), confundia a habilidade falada das línguas orais com a capacidade cognitiva, exaltando a voz e o ouvido como "a única verdadeira maneira pela qual o homem e Deus podiam se falar." (SACKS, 2010, p. 31). A ideia de língua falada como o único meio de comunicação impedia que os surdos, por exemplo, assim como qualquer outra pessoa com características que, por razões diversas, não desenvolvessem a fala, se confessassem e, logo, esses eram vistos como pecadores natos (SACKS, 2010).

O Brasil trilhou um longo caminho para chegar até o momento atual da educação inclusiva, dando seus primeiros passos ainda no tempo do império, com a criação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos, em 1854, atual Instituto Benjamin Constant (IBC), e o Instituto dos Surdos Mudos, em 1857, atual Instituto Nacional da Educação dos Surdos (INES), ambos localizados no Rio de Janeiro. No século XX, foi a vez do Instituto Pestalozzi, em 1926, especializado no atendimento às pessoas com deficiência intelectual, seguido da Sociedade Pestalozzi, que oferecia atendimento educacional especializado às pessoas com superdotação e, em 1954, a primeira Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE). Contudo, não se efetivara até aquele momento medidas legais que garantissem acesso universal à educação, permanecendo, esses grupos, direcionados por poucas políticas isoladas.

Apenas com a *Constituição Federal* de 1988 foi que a educação passou a ser vista como "[...] direito de todos e dever do Estado e da família [...]" (BRASIL, 1988, art. 205), promovendo "[...] o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação [...]" (BRASIL, 1988, art. 3º inciso IV). A *Constituição* ainda estabelecia a "igualdade de condições de acesso e permanência na escola" (BRASIL, 1988, art. 206) como um dos princípios para o ensino e garantia a oferta do atendimento educacional especializado (AEE), preferencialmente na rede regular de ensino (BRASIL, 1988, art. 208).

Dessa forma, quando em dezembro de 1994 a Portaria N.º 1.793 advoga pela inclusão da disciplina de *Aspectos Ético-Politico-Educacionais da Normalização e Integração da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais* nos diversos cursos superiores, dentre eles também nas licenciaturas, encontramos aí um marco importante na história de formação de docentes, como pode ser conferido a seguir:

> Art. 1º. Recomendar a inclusão da disciplina "ASPECTOS ÉTICO-POLÍTICO-EDUCACIONAIS DA NORMALIZAÇÃO E INTEGRAÇÃO DA PESSOA PORTADORA DE NECESSIDADES ESPECIAIS", prioritariamente, nos cursos de Pedagogia, Psicologia e em todas as Licenciaturas.
> Art. 2º. Recomendar a inclusão de conteúdos relativos aos aspectos Ético–Políticos–Educacionais da Normalização e Integração da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais nos cursos do grupo de Ciência da Saúde (Educação Física, Enfermagem, Farmácia, Fisioterapia, Fonoaudiologia, Medicina, Nutrição, Odontologia, Terapia Ocupacional), no Curso de Serviço Social e nos demais cursos superiores, de acordo com as suas especificidades. (BRASIL, 1994).

Em seu artigo terceiro, a portaria referida acima ainda recomenda "a manutenção e expansão de estudos adicionais, cursos de graduação e de especialização já organizados para as diversas áreas da Educação Especial." (BRASIL, 1994). Assim, quando em 1996 a nova LDB é sancionada, ela não apenas retorna ao Estado a obrigatoriedade do ensino de línguas na educação básica a partir do segundo ciclo do Ensino Fundamental, como também garante a oferta da educação especial desde a educação infantil e, ainda, garante currículos voltados para essas realidades, bem como professores com formação adequada para tais contextos de ensino:

> Art. 59. Os sistemas de ensino assegurarão aos educandos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação:
> I — currículos, métodos, técnicas, recursos educativos e organização específicos, para atender às suas necessidades;
> III — professores com especialização adequada em nível médio ou superior, para atendimento especializado, bem como professores do ensino regular capacitados para a integração desses educandos nas classes comuns; (BRASIL, 1996).

Vale destacar que até recentemente a *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* referia-se aos alunos atendidos pela educação especial como educandos com necessidades especiais, tendo sua redação alterada para educandos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação pela Lei 12.796, de 2013. Já a Lei 13.415, de 2017, altera, dentre muitos, também o artigo 62 da LDB, o qual garante a formação de docentes para atuar na educação básica e, portanto, também nas salas inclusivas que fazem parte da educação básica. De acordo com essa lei, essa formação docente deve acontecer em nível superior, em cursos de licenciatura plena. Ela é complementada pela Lei 13.478 do mesmo ano, a qual, no Artigo 62-B, parágrafo 3, dá prioridade de ingresso nas universidades para professores "que optarem por cursos de licenciatura em matemática, física, química, biologia e *língua portuguesa*." (BRASIL, 2017, grifo nosso). Essa passagem merece destaque, pois marca, em termos legais, uma retomada de políticas neonacionalistas no contexto brasileiro que parece crescente na atualidade.

As redações de 2017 também acrescentam na LDB, mais especificamente no parágrafo único do Artigo 66, a possibilidade de exercício do magistério através daquilo que denomina "notório saber" que, de acordo com a redação em questão, é aquele "reconhecido por universidade com curso de doutorado em área afim, [o qual] poderá suprir a exigência de título acadêmico." (BRASIL, 1996). Mesmo com a especificação do título de doutorado em área afim, tal parágrafo parece, no mínimo, contraditório aos artigos que o antecedem, os quais frisam a necessidade de formação acadêmica em cursos de licenciatura plena, complementadas por períodos de prática de ensino distribuídos ao longo dos cursos. Em termos práticos, o "notório saber" abre brechas na legislação, mas não anula a importância do período prático das licenciaturas como espaços de construção crítico-reflexivas para professores da educação básica.

A formação de professores para atuarem na inclusão dos alunos que a legislação acima relacionada denomina educandos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação é também garantida: a) pelo Decreto 3.298 de 1999; b) pelo Parecer CNE/CP Nº 9 de 2001, o qual, especificamente ao instituir as diretrizes curriculares nacionais para a formação de professores da educação básica em nível superior, garante o acolhimento e trato com a diversidade como práticas inerentes desse processo formativo; c) pelo documento intitulado *Parecer nacional de educação especial na perspectiva da educação inclusiva*, de 2008, o qual marca e fundamenta o posicionamento das políticas nacionais, indicando não apenas seu ponto de partida (educação especial), como o ponto de chegada pretendido (educação inclusiva); d) bem como pela LBI 13.146, de 2015, ou seja, a *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência*, também denominado de *Estatuto da Pessoa com Deficiência*, a qual assegura em seu artigo 28 não apenas a formação de professores capacitados e o sistema educacional inclusivo em todos os níveis e modalidades, como garante a inclusão de conteúdos curriculares "em cursos de nível superior e de educação profissional técnica e tecnológica, de temas relacionados à pessoa com deficiência." (BRASIL, 2015, art. 28, XIV).

Outro ponto a destacar no *Estatuto da Pessoa com Deficiência* de 2015 é o fato de que, apesar de ser efetivamente uma lei de inclusão, ela não pressupõe deveres para aqueles que compreende como pessoa com deficiência. Uma rápida leitura da lei em questão é capaz de comprovar essa observação. A falta de deveres nesse estatuto pode ser lida como uma maneira de amenizar um longo percurso histórico de exclusões. Ou, ainda que legal e tacitamente, pode também revelar uma representação da pessoa com deficiência frente ao Estado. Nessa perspectiva, entende-se que nossa sociedade ainda não espera que essas pessoas sejam indivíduos atuantes e transformadores do meio que ocupam, não espera que tenham deveres.

Dessa forma, apesar das inúmeras conquistas, com base no exposto até aqui, parece-me que continuamos agrupando uma gama de identidades e características particulares de indivíduos diversos sob a égide de uma educação especial que busca ser inclusiva. Mas, como pondera Carlos Skliar (1997), como consequência de um déficit social, muito maior do que físico ou biológico, continuamos segregando grupos inteiros, delegando-os a condições periféricas de sobrevivência, de trabalho e de educação. Condições essas quase sempre condicionadas aos achismos do poderio hegemônico de cada dado contexto e que, inevitavelmente, perpetua uma suposta normalidade, contrapondo, de um lado, o grupo que classifica como educandos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação, e de outro, os não-deficientes. Infelizmente, essa contraposição é segregativa e dicotomizante, pois pauta-se no pressuposto de que há um centro normativo ao qual essas pessoas devem ser incluídas e adequadas e não supera a ideia de normalização desses sujeitos (VEIGA-NETO, 2001; MANTOAN, 2003; GARCIA, 2004; MAZZOTA, 2011).

Uma forma de subverter tal situação é problematizando as representações de sociedades homogêneas e fomentando a consciência social de que a diversidade humana é um fato, não uma exceção. Assim, aumenta-se a visibilidade do potencial de agência dos sujeitos classificados pelas leis de inclusão. Mas, para isso, precisamos de profissionais bem preparados que atuem nas diversas instâncias da vida pública, principalmente nas escolas da rede regular que devem ser efetivamente inclusivas, desconstruindo as dicotomias e, principalmente, as tentativas tácitas de normalização desses sujeitos. Para isso, é de extrema importância o fortalecimento de pesquisas nessa área e, consequentemente, a preocupação com a formação docente inicial e continuada.

4. MATERIAL E MÉTODO

Para a realização desse estudo, foi analisado o caderno de resumos do *VI CLAFPL — Congresso Latino Americano de Formação de Professores de Línguas* —, de 2016, um evento que há mais de uma década reúne expressiva parcela da comunidade de formadores de professores de línguas. Foram um mil e setenta e quatro resumos de trabalhos publicados, entre conferências, mesas redondas, comunicações individuais, comunicações coordenadas, comunicações em simpósios e pôsteres. Desse número, apenas vinte e nove referiam-se a trabalhos dedicados à área de formação de professores de línguas e sua relação com a educação inclusiva, totalizando três por cento dos trabalhos apresentados entre os três dias de congresso. Para analisar esses vinte e nove trabalhos localizados, eu enfoco no quantitativo de pesquisas destinadas especificamente à área de língua inglesa, nos estados e nas instituições nas quais as pesquisas foram realizadas, nas identidades e características abordadas nos estudos e nos focos investigativos mais recorrentes dentro da temática formação de professores de línguas e educação inclusiva.

5. RESULTADOS

Dentre os vinte e nove trabalhos identificados no caderno de resumos do *VI CLAFPL* que envolvem as temáticas de formação de professores de línguas e de educação inclusiva, 11 referem-se especificamente à área de língua inglesa, ficando os demais divididos entre língua espanhola, língua portuguesa, língua brasileira de sinais e literaturas em geral. Os vinte e nove trabalhos encontrados foram ou estão sendo desenvolvidos em diversas partes do Brasil, em sua grande maioria em instituições públicas, sendo apenas um dos trabalhos encontrados vinculado a uma instituição de ensino superior particular e outros dois vinculados a uma universidade chilena. No mais, os pesquisadores e pesquisadoras responsáveis por esses trabalhos dividem-se

entre cinco instituições públicas paranaenses, três instituições públicas paraibanas, duas instituições públicas paulistas, uma instituição pública sergipana, uma instituição pública mineira e mais uma instituição pública carioca.

Assim, o estado do Paraná somou sozinho quarenta e um por cento dos trabalhos mapeados durante o *VI CLAFPL* que convergem interesse sobre a educação inclusiva. Tal número, entretanto, não pode ser considerado em termos gerais, pois o fato de a edição do Congresso analisada nesse trabalho ter sido sediada em uma universidade paranense certamente contribuiu com tal quantitativo. Ainda assim, esses dados mostram a grande relevância das instituições públicas de ensino no desenvolvimento científico da formação de professores de línguas na perspectiva da inclusão.

A maioria dos trabalhos mapeados durante o *VI CLAFPL* convergiram interesse específico para as identidades surdas e de deficientes visuais, somando juntos oitenta e um por cento dos trabalhos encontrados. Onze por cento, apesar de dedicarem-se à educação inclusiva, não optaram por abordar uma identidade específica, mas olhavam para a inclusão de maneira abrangente. Outros quatro por cento dos trabalhos focalizavam a dislexia e mais quatro por cento, a síndrome de Asperger.

No que se refere aos focos investigativos mais recorrentes dentro da temática formação de professores de línguas e educação inclusiva, com maior ocorrência, doze dos vinte e nove trabalhos selecionados, encontra-se o foco "discussão de experiências/relatos de pesquisas"; seis deles destinaram-se à "discussão teórica" e outros seis à "investigação de práticas". Nesse último, quatro investigaram práticas de ensino e suas implicações na formação docente, enquanto dois investigaram especificamente práticas de formação docente para inclusão. Com menor ocorrência, uma de cada, encontram-se "investigação de crenças e percepções", "papel de tecnologias aplicadas à educação inclusiva", "estratégias de produção de material didático pelos professores", "discussão de possibilidades e desafios" e "análise de

desempenho", mais especificamente em provas do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

6. DISCUSSÃO

Apesar do baixo número de pesquisas mapeadas durante o *VI CLAFPL* que residem no ponto tangencial entre a formação de docentes de línguas e a educação inclusiva, apenas três por cento dos mil e setenta e quatro trabalhos publicados no caderno de resumos, elas nos ajudam a ter uma ideia dos pontos direcionadores para essa área de interesse. Notamos que dentre os trabalhos analisados destacam-se as pesquisas relacionadas à área de língua inglesa, em contraposição às demais línguas e literaturas, além da importância de fomento às pesquisas nas instituições públicas de ensino superior, pois, entre institutos e universidades estaduais e federais, elas somam juntas noventa por cento das instituições preocupadas em investigar e avançar nas discussões sobre tais questões. Ao que parece, essa discussão é ainda de menor interesse para os setores privados de ensino.

Outro fator a ser destacado é a grande quantidade de pesquisas preocupadas com as identidades surdas incluídas nas salas de ensino regular. Acredito que tal quantitativo seja reflexo das lutas enfrentadas há décadas pelas comunidades surdas em busca de maior representatividade política e de melhores condições de acesso à educação e às oportunidades no mundo do trabalho. O fato das identidades surdas serem umas das poucas compreendidas pelas leis da educação inclusiva que conseguiram conquistar nos últimos anos legislações específicas para suas necessidades idiossincráticas, bem como cursos de licenciatura e bacharelado em nível superior particularmente voltados para o estudo da língua brasileira de sinais e suas respectivas literaturas, certamente tem surtido efeitos positivos no meio acadêmico.

Contudo, diferentemente do que apontam Gil (2005) e Ortenzi (2007) sobre as pesquisas da área de formação de professores de maneira geral, a preocupação com a formação crítico-reflexiva do professor de línguas para atuar em contextos de educação inclusiva ainda não é um tópico que tem recebido destaque ou interesse exploratório. Isso é alarmante, pois tanto a área de língua inglesa quanto a área da educação inclusiva carregam um longo histórico relacionado à importação de métodos e abordagens político-educativas historicamente impostas em movimentos *top-down*, ou seja, que não surgem diretamente das comunidades envolvidas, mas são endereçadas a elas por grupos dominantes.

As discussões de práticas e experiências juntamente às discussões teóricas somam o maior quantitativo de pesquisas dentro da temática de formação de professores e educação inclusiva com base nos dados gerados, fato compreensível dada a incipiência das discussões. Mas outras áreas certamente merecem maior incentivo e fomento de pesquisas de maneira urgente, tais quais a investigação e a implementação de práticas crítico-reflexivas em cursos de formação inicial e continuada, assim como a questão da autoria de materiais didáticos dos docentes inseridos em contextos de educação inclusiva, visto que a escassez desses materiais é imperativa.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou oferecer um panorama recente das pesquisas desenvolvidas dentro da linha de formação de professores de línguas e de formação de professores de língua inglesa associada à temática de formação para atuação na educação inclusiva. Tal exame não se pretendeu exaustivo, pelo contrário, trata-se de uma exploração inicial das publicações de resumos de trabalhos submetidos ao *VI CLAFPL*, edição que completou uma década de realização do congresso. Como apontou

Ortenzi (2007), o referido congresso tem reunido expressiva parcela da comunidade de formadores de professores e configura-se, portanto, como um espaço para interlocução dos trabalhos desenvolvidos em nível de América Latina. Vejo, portanto, o congresso como possibilitador de diálogos entre os formadores de professores e de pesquisadores nessa área.

Inicialmente, foi traçado um panorama da trajetória do inglês no contexto brasileiro para, em seguida, olharmos atentamente a trajetória da educação inclusiva na educação básica, ambos na tentativa de estabelecer um paralelo com a linha de pesquisa de formação de professores. O mapeamento e as discussões mostraram que a última década apresentou avanços importantes nessas pesquisas, mas também que muito ainda precisa ser feito, pois mesmo os temas mais recorrentes ainda foram pouco explorados.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição*: República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Decreto Nº 186, de 9 de julho de 2008. Aprova o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova Iorque, em 30 de março de 2007. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 10 jul. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Congresso/DLG/DLG-186-2008.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Decreto Nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999. Regulamenta a Lei Nº 7.853, de 24 de outubro de 1989, dispõe sobre a Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, consolida as normas de proteção, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 21 dez. 1999. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3298.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 7 jul. 2015.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Lei Nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017. Altera as Leis N º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, a Consolidação das Leis do Trabalho — CLT, aprovada pelo Decreto-Lei Nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e o Decreto-Lei Nº 236, de 28 de fevereiro de 1967; revoga a Lei Nº 11.161, de 5 de agosto de 2005; e institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 17 fev. 2017. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13415.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Lei Nº 13.478, de 30 de agosto de 2017. Altera a Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), para estabelecer direito de acesso aos profissionais do magistério a cursos de formação de professores, por meio de processo seletivo diferenciado. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 31 ago. 2017. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13478.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Lei Nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 27 dez. 1961. Seção 1. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4024-20-dezembro-1961-353722-publicacaooriginal-1-pl.html. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Ministério da Educação. Parecer CNE/CP 009, de 08 de maio de 2001. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Relatores: Edla de Araújo Lira Soares, Éfrem de Aguiar Maranhão, Eunice Ribeiro Durham, Guiomar Namo de Mello, Nelio Marco Vincenzo Bizzo e Raquel Figueiredo Alessandri Teixeira (Relatora), Silke Weber (Presidente). *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 18 jan. 2002. Seção 1, p. 31. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/009.pdf. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. Portaria Nº 1.793, de dezembro de 1994. Dispõe sobre a necessidade de complementar os currículos de formação de docentes e outros profissionais que interagem com portadores de necessidades especiais e dá outras providências. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/port1793.pdf. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. SECADI/MEC. *Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva*. Brasília, 2008. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=16690-politica-nacional-de-educacao-especial-na-perspectiva-da-educacao-inclusiva-05122014&Itemid=30192. Acesso em: 19 nov. 2020.

CASTRO, Solange Teresinha Ricardo de. "Mapeando a pesquisa em formação de professores de língua estrangeira em cursos de Letras na Linguística Aplicada." In *Formação do profissional docente:* contribuições de pesquisas em Linguística Aplicada. Taubaté: Cabral Editora e Livraria Universitária, 2006, p. 293-329.

CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE LÍNGUAS, 6ed. *Caderno de resumos*, Universidade Estadual de Londrina, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*. São Paulo: Editora Jose Olympio, 1977.

GARCIA, Rosalba Maria Cardoso. *Políticas públicas em Educação:* uma análise no campo da Educação Especial no Brasil. 227 p. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

GIL, Gloria. "Mapeando os estudos de formação de professores de línguas no Brasil." In FREIRE, Maximina M.; ABRAHÃO, Maria Helena Vieira; FERREIRA, Ana Maria Barcelos. *Língüística Aplicada e Contemporaneidade.* Campinas: Pontes Editores, 2005, p. 173-182.

HELB. *Criação da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa.* Disponível em: http://www.helb.org.br/index.php/linha-do-tempo/1071-1934/236-criacao-da-sociedade-brasileira-de-cultura-inglesa. Acesso em: 19 nov. 2020.

LAZZARIN, Marcia Lise Lunardi; MUNHÓZ, Maria Alcione. *Educação, Identidade e Diferença*. Rio Grande do Sul: UFSM, 2008. E-book. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/handle/1/18377. Acesso em: 19 nov. 2020.

LEFFA, Vilson J. "O ensino de línguas estrangeiras no contexto nacional." In *Contexturas*, APLIESP, n. 4, p. 13-24, 1999.

MANTOAN, Maria Teresa Eglér. *Inclusão Escolar*: O que é? Por quê? Como fazer? São Paulo: Moderna, 2003.

MAZZOTA, Marcos Jose da Silveira. *Educação especial no Brasil*: história e políticas públicas. São Paulo: Cortez, 2011.

MONTE MÓR, Walkyria; MORGAN, Brian. "Between Conformity and Critique: developing "activism" and active citizenship." In *Interfaces Brasil/Canadá*. Canoas, v. 14, n. 2, 2014, p. 16-35.

ORTENZI, Denise Ismênia Bossa Grassano. "Avanços e lacunas nos estudos em formação de professores de língua inglesa no Brasil." In *Acta Sientiarum*. Maringá, v. 29, n. 2, 2007, p. 121-127.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. "A formação do professor de línguas estrangeiras." In *I Encontro Nacional Sobre Política de Ensino de Línguas Estrangeiras*, 1996, Florianópolis. Anais do I Encontro Nacional sobre Política de Ensino de Línguas Estrangeiras. Florianópolis: ALAB, 1996. Disponível em: http://www. veramenezes.com/formacao.htm. Acesso em: 19 nov. 2020.

SACKS, Oliver. *Vendo vozes*: uma viagem ao mundo dos surdos. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SKLIAR, Carlos. (Org.). *Educação e Exclusão:* abordagens sócio-antropológicas em educação especial. Porto Alegre: Mediação, 1997.

UNESCO. *Declaração de Salamanca*. Sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais. 1994. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf. Acesso em: 19 nov. 2020.

VEIGA-NETO, Alfredo. "Incluir para excluir." In LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. (Orgs.). *Habitantes de Babel*: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 105-118.

WINDLE, Joel; NOGUEIRA, Maria Alice. "The role of internationalisation in the schooling of Brazilian elites: distinctions between two class fractions." In *British Journal of Sociology of Education*. Special Edition. London: Routledge, 2014.

Recebido em: 20/07/2020
Aceito em: 04/10/2020

O COMPORTAMENTO DOS ADVÉRBIOS ASPECTUAIS *AINDA* E *JÁ*

THE BEHAVIOR OF ASPECTUAL ADVERBS AINDA *AND* JÁ

Débora Gandra de Souza[1]**

RESUMO: Esta pesquisa descreve os usos dos advérbios aspectualizadores *ainda* e *já,* examinando sua interação com outros elementos tempo-aspectuais. Observa-se que a semântica de *ainda* indica o acréscimo de um evento vinculado ao evento principal da sentença, e sua afinidade com o aspecto imperfectivo. Para o advérbio *já,* observa-se que sua semântica indica anterioridade de um evento vinculado em relação ao tempo de referência, e sua afinidade com o aspecto perfectivo. Por fim, comenta-se brevemente o comportamento dual desses itens.
Palavras chave: ainda; já; aspecto.
ABSTRACT: This research describes the uses of the aspectual adverbs *ainda* and *já* by examining their interaction with other temporal-aspectual elements. We observe that the semantics of *ainda* indicates the addition of an event linked to the main sentence's event, and its affinity with the perfective aspect. As to *já*, we observe that its semantics indicates the priority of the linked event to the reference time, and its affinity with the imperfective aspect. Finally, we weave a brief comment on the dual behavior of these items.
Keywords: *ainda*; *já*; aspect.

1. INTRODUÇÃO

Advérbios aspectuais atuam simultaneamente no campo do tempo e do aspecto, denotando uma relação temporal entre o começo ou o final de um evento e o tempo dêitico de referência deste evento. Esses advérbios também introduzem informações sobre os juízos e expectativas dos falantes a respeito de possibilidades

[1] Graduanda, UFPR.
** Este trabalho é resultado de minha pesquisa de Iniciação Científica, orientada pela Profa. Dra. Maria José Foltran, UFPR, a quem agradeço as contribuições. Agradeço também a leitura do Prof. Dr. Roberlei Alves Bertucci (UTFPR), cujas observações tornaram este trabalho melhor.

passadas ou futuras dos acontecimentos referenciados. Assim, os advérbios aspectualizadores operam através de uma combinação de informação factual com atitudes e proposições do falante (RAPOSO, 2013).[2] São exemplos de advérbios aspectuais: *já*, *ainda*, *quase*, *nunca mais*, *finalmente*, dentre outros. Este trabalho aborda dois advérbios específicos, *ainda e já*, procurando descrever seus diferentes usos e leituras possíveis.

Frequentemente tratados como itens duais, *já* e *ainda* operam sobre o campo do tempo e do aspecto, podendo gerar uma miríade de leituras a partir de diferentes contextos de ocorrência. Observe:

(1) a. A Carla *ainda* está passeando com os cachorros.
b. Júlio *ainda* estendeu a roupa antes de sair.
c. O bebê *ainda* vai nascer.
d. A artista não terminou de pintar o retrato, *ainda* está fazendo o esboço.

(2) a. O Luís *já* vai servir a janta.
b. Quando a Ana voltou para casa, *já* tinha almoçado.
c. O bebê *já* nasceu.
d. A artista começou a pintar o retrato, *já* está no sombreamento.

Conforme os exemplos em (1), *ainda*, combinado com os outros elementos da sentença, pode apresentar a ideia de que um evento não acabou, mas que acabará logo, em um futuro imediato (como em (1a)); que o evento em questão se soma a vários outros e que não se esperava que ele fosse realizado (como em (1b)); que o evento ainda não se deu, mas é esperado no futuro próximo (como em (1c)); ou ainda a

[2] Nota-se que Raposo (2013) e Lopes (2000; 2003) são estudos referentes ao Português Europeu. De modo geral, observa-se bastante similaridade nos usos de *já* e *ainda* entre essas duas variedades do Português. Será mencionado no texto, em nota de rodapé, os momentos em que a análise dos advérbios para o Português Brasileiro variar com relação àquela observada para o Português Europeu.

expectativa de que um evento estivesse em um estado mais avançado (como em (1d)). Nos exemplos em (2), por sua vez, *já* permite as leituras de que um evento se dará no futuro próximo (como em (2a)); que o evento se deu antes de outros e apesar da expectativa contrária (como em (2b)); que o evento se deu prematuramente (como em (2c)); ou ainda a expectativa de que um evento estivesse em um estado menos avançado (como em (2d)).

A significação dos itens lexicais constitui amplo debate no campo de estudo das línguas naturais. Ainda que seja evidente que cada item possui um significado próprio e inerente, também se observa que esse significado se modifica ao se combinar com outros elementos da sentença. O presente trabalho apresenta um levantamento bibliográfico das análises acerca do significado dos advérbios *já* e *ainda*. Busca-se apresentar a descrição do contexto de distribuição desses advérbios através de sua interação com diversos valores tempo-aspectuais, de forma a mostrar as relações entre os usos e sentidos possíveis desses itens e procurando apreender na sua semântica e pragmática nexos conceituais que articulem e unifiquem esses diferentes valores. Para tal, utilizamos de pesquisa bibliográfica e de análise de exemplos. Os exemplos são de elaboração da própria autora ou adaptados da bibliografia, e foram analisados com base na intuição de falante e julgamento individual, bem como a partir de testes de pressuposição e acarretamento quando estes se mostraram necessários. Os julgamentos de aceitabilidade e a análise feita se referem ao Português Brasileiro.

2. DELIMITANDO O ESCOPO

Conforme Eduardo Raposo (2013), os advérbios aspectuais atuam simultaneamente na área do tempo e do aspecto e promovem a expressão de juízos e expectativas do falante acerca das situações descritas pela sentença. Assim como ocorre com itens de outras classes adverbiais, *ainda* e *já* possuem tanto leituras que

operam sobre o evento (leituras "baixas"), como leituras que operam sobre o discurso (leituras "altas").[3]

Ana Cristina Lopes (2000; 2003) apresenta os usos tempo-aspectuais e os usos discursivos de *ainda* e *já*. Os usos discursivos de *ainda* se subdividem, conforme (3), em: uso de localização espacial, uso escalar nocional (com usos de fronteira de domínio nocional e usos comparativos), uso concessivo, uso como marcador de estruturação textual, uso aditivo, e de valor ilocutório expressivo. Os usos discursivos de *já* se dividem, conforme (4), em: valor avaliativo, valor escalar, valor contrastivo, e uso como conector explicativo.

(3) a. A sede da fábrica ainda fica em Joinville.

b. A Vivian pode até ser adolescente, mas o André ainda é uma criança.

c. As leis nem sempre são justas, ainda assim, deve obedecê-las.

d. Eles querem ganhar mais, ainda hoje fizeram hora extra.

e. Eu bebo bastante água, e ainda como direito, e ainda faço exercício, e não emagreço.

f. Ainda bem!

(4) a. O Márcio já voltou ao Brasil. (já = finalmente)

b. A Diana já é uma atriz de sucesso.

c. O Felipe é preguiçoso, já o irmão é trabalhador.

d. A Bianca precisa estudar bastante, já que demora para aprender a matéria.

Este trabalho irá focar nas leituras de *ainda* e *já* que operam sobre o evento, como os exemplos em (1-2), uma vez que as leituras "baixas" apresentam de maneira mais proeminente o elemento temporal e aspectual desses advérbios. Dessa forma, as

[3] Observa-se a presença de uma leitura sobre o evento e de uma leitura sentencial para advérbios orientados para o falante (*honestamente*, *estranhamente*); orientados para o sujeito (*inteligentemente*, *relutantemente*); epistêmicos (*claramente*, *obviamente*); e de modo (*lentamente*, *brutalmente*); dentre outros. Sugerimos Ray Jackendoff (1972) como uma leitura neste tópico.

leituras discursivas mostradas nos exemplos em (3-4) não estarão sob o escopo dessa pesquisa.

Como advérbios aspectuais, *ainda* e *já* operam sobre a localização temporal de um evento e sobre as fronteiras desse intervalo de tempo, ou seja, sobre tempo e aspecto gramatical. Há, na literatura, certa divergência na nomenclatura referente a aspecto. Neste trabalho, será feita a opção de tratar aspecto gramatical por "aspecto", e aspecto lexical por "*aktionsart*", em prol da simplicidade e fácil diferenciação entre os dois.

Aktionsart, ou aspecto lexical, se refere a diferentes tipos de estruturas que as eventualidades trazem. Zeno Vendler (1967) delimita quatro categorias de *aktionsart*: *estados* (e.g. amar, saber), *atividades* (e.g. correr, nadar), *achievements* (e.g. pintar um quadro, construir uma casa), e *accomplishments* (e.g. morrer, chegar). Estados e atividades se diferenciam por aqueles serem estáticos e estas serem dinâmicas. *Achievements* e *accomplishments* se distinguem de estados e atividades por terem um ponto de culminação (*thelos*), e se distinguem entre si uma vez que *achievements* apresentam uma fase preparatória e *accomplishments* são pontuais. Observe o quadro abaixo:

	Dinamicidade	Duratividade	Telicidade
Estados	−	+	−
Atividades	+	+	−
Achievements	+	+	+
Accomplishments	+	−	+

QUADRO 1 — CLASSES DE *AKTIONSART.*

FONTE: A AUTORA, 2020.

Aspecto gramatical diz respeito ao ponto de vista ou enquadramento que cada eventualidade pode receber, e tem a sua divisão principal em duas categorias: perfectivo e imperfectivo.[4] O aspecto perfectivo apresenta o enquadramento de uma eventualidade como unitária e com fronteiras definidas em seu início e fim (*bounded*), conforme (5a). O aspecto imperfectivo, por sua vez, enquadra uma eventualidade como contínua (ou acontecendo repetidamente) e sem fronteiras definidas para o seu início e fim (*unbounded*), conforme (5b):

(5) a. Ela me ajudou com as tarefas.

b. Ela costumava me ajudar com as tarefas.

As características tempo-aspectuais de uma sentença são composicionais, emergindo da combinação das características lexicais do verbo, diferentes desinências verbais, complementos e outros itens que operam sobre esses elementos. Devido a isso, este trabalho procura observar os advérbios *ainda* e *já* em interação com contextos diversos de valores temporais, aspectuais e de *aktionsart*.

Para além de sua interação com diversos valores de tempo e aspecto, procura-se investigar o significado dos advérbios em questão, identificando qual a informação veiculada por esses itens e como esta é veiculada. Para tal, se faz necessário distinguir qual parte do significado de *ainda* e *já* se dá no dito, que se ocuparia do teor semântico, e qual se dá no implicado, que seria a informação interpretada pragmaticamente, alcançada através de inferências.[5]

---

[4] Para mais sobre aspecto gramatical, recomendamos Luiz Carlos Travaglia (2016) como leitura inicial no assunto.

[5] Para lidar com as informações no campo do não dito, faremos uso do modelo de implicaturas de Paul Grice (1982). Grice descreve que a comunicação é baseada em regras, pactuadas no que se chamou Princípio da Cooperação. Esse princípio é regulado por 4 máximas: a *máxima da quantidade* (seja tão informativo quanto necessário); a *máxima da relevância* (seja relevante); a *máxima da qualidade* (não diga o que não é verdadeiro); e a *máxima do modo* (seja o mais breve e claro quanto possível). Partindo do princípio da cooperação, ao se quebrar uma das máximas se supõe que o falante está sendo cooperativo e querendo comunicar alguma coisa com isso: se cria assim um outro

3. *AINDA*: SIGNIFICADO E DISTRIBUIÇÃO

Letícia Gritti (2013) delimita três usos de *ainda* dentro do campo tempo-aspectual com os valores de continuação, adição e repetição, conforme (6), (7) e (8), respectivamente:

(6) a. A Natália ainda corre.
b. A Eliana ainda estava estudando quando a aula acabou.

(7) a. #Tiago ainda brincou com os amigos.[6]
b. Tiago jogou bola, fez a tarefa e ainda brincou com os amigos.

(8) a. #O José ainda fumou.
b. O José ainda fumou antes de morrer.

A presença do *ainda* continuativo nas sentenças em (6) indica a ideia de continuidade do evento denotado pelo verbo principal, apesar da expectativa de que esse já tivesse acabado. Das três leituras, essa é a que ocorre com maior frequência, sendo o uso prototípico do *ainda*, conforme os dados do NURC (Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Oral Culta) recolhidos pela autora. Em (7), observa-se o uso aditivo de *ainda*, que apresenta um contexto no qual há uma lista de eventos e mais um é acrescentado. Esse contexto aparece implícito em (7a) e explicitado em (7b). A interpretação de repetição presente em (8) é mais difícil de ser encontrada na língua

nível de comunicação, através do não dito. Grice propõe as implicaturas como um mecanismo onde a aparente quebra de uma das máximas do princípio da cooperação promove a comunicação de significados que não estão semanticamente presentes na frase, mas que podem ser inferidos desta.

[6] O símbolo "#" é usado para indicar que a leitura do exemplo não é a mais natural.

portuguesa.[7] Sinônimo de *de novo*, o *ainda* repetitivo indica que depois de um evento houve um outro evento do mesmo tipo, ou seja, que o evento voltou a acontecer. Essa interpretação é mais acessível em exemplos com *antes de morrer*, conforme explicitado pelo exemplo em (8b).

Gritti (2013) apresenta uma análise unificada para estes três usos tempo-aspectuais de *ainda*, composta de uma contraparte semântica e uma contraparte pragmática. Para diferenciar os aspectos pragmáticos e semânticos do significado desse advérbio, a autora faz uso de testes de acarretamento e de família pressuposicional[8], de modo a determinar quais são as pressuposições e implicaturas alçadas, conforme (9) e (10)[9], respectivamente:

(9) a. João ainda estuda na UFSC.

b. João estudava na UFSC.

c. Negação: João já não estuda mais na UFSC.

d. Hipótese: Se João ainda estuda na UFSC é porque ele gosta.

---

[7] Gritti (2013) apresenta um breve teste empírico, verificando a interpretação de falantes de exemplos com *ainda* e *antes de morrer*. Foram apresentadas frases como a do exemplo em (8b) para que os participantes apontassem quais interpretações poderiam ver dentre três leituras possíveis: a) João estava muito mal e ainda por cima fumou antes de morrer (leitura aditiva); b) João já havia fumado outras vezes na vida e fumou pela última vez antes de morrer (leitura de repetição); e c) João nunca havia fumado na vida, exceto naquela vez antes de morrer (evento único). Do total de 50 informantes, 10 viram a leitura de repetição em qualquer sentença (independente do predicado); 24 viram apenas nos predicados cuja repetição era mais plausível (como *fumar* ou *escrever uma carta,* mas não em *escrever o testamento* ou *construir uma casa*); 7 afirmaram ver tanto a leitura de repetição quanto a leitura de evento único; e 4 não viram nem a leitura de repetição, nem a leitura de que o predicado ocorreu apenas uma vez. Assim, o breve teste empírico concluiu que a leitura de repetição, ainda que rara, está presente no Português Brasileiro.

[8] Acarretamento é uma noção estritamente semântica, indicando a inclusão do sentido de uma sentença em outra, de modo análogo à hiponímia. Pressuposição, por outro lado, é uma relação de sentido semântico-pragmática, que surge a partir do que está contido na sentença, mas que também se refere ao contexto extralinguístico. O teste de Família-P (ou família pressuposicional) conta com uma regra: "Uma sentença A pressupõe uma sentença B se e somente se A e os outros membros da Família-P acarretam B" (PIRES DE OLIVEIRA; BASSO, 2014, p. 61). Os membros da Família-P são contextos de negação, hipotetização e interrogação da proposição afirmada, entre outros. Recomendamos a leitura de Márcia Cançado (2012) e Roberta Pires de Oliveira e Renato Basso (2014) para mais detalhes nas relações de acarretamento e pressuposição.

[9] Exemplos (5) e (16) em Gritti (2013).

e. Interrogação: João ainda estuda na UFSC?

Como a informação de (9b) se manteve nos exemplos de (9c-d), *ainda* passou no teste Família-P. Logo, a informação é uma pressuposição.

(10) a. João ainda estuda na UFSC.
b. João estudava na UFSC.

Uma vez que (10a) acarreta em (10b), a relação denotada por *ainda* não é uma implicatura (já que implicaturas não garantem acarretamentos).

Em sua semântica, *ainda* vincula, segundo Gritti (2013), a pressuposição de que há um evento adicional ao evento veiculado pela sentença, relacionado a este. No *ainda* com a leitura de continuação, o evento contextual é o mesmo que aquele veiculado pelo resto da sentença e está em um espaço de tempo contíguo a este, resultando assim na leitura de que o evento episódico se prolongou. Caso o evento seja diferente do evento veiculado, *ainda* terá uma leitura aditiva. Se o evento for do mesmo tipo, mas não temporalmente contíguo, *ainda* assume a leitura de repetição. Repetem-se abaixo as sentenças em (6-8), explicitando as análises acima para as três leituras apontadas por Gritti (2013). Nos esquemas abaixo, o evento veiculado pelas sentenças é indicado por (E), ao passo que o(s) evento(s) adicional(is), por (E') e (E").

(6) a. A Natália ainda corre.

----------\\\\\\\\\\\\\\\\\\[\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\----------->
E' (correr) E (correr)

b. A Eliana ainda estava estudando quando a aula acabou.

Fim da aula

---------- \\\\\\\\\\\\\\\ [\\\\\\\\\\\\\\\ ---------->
E' (estudar) E (estudar)

(7) a. #Tiago ainda brincou com os amigos.

b. Tiago jogou bola, fez a tarefa e ainda brincou com os amigos.

----------\\\\\\\\\\\\\\---\\\\\\\\\\\\\\---\\\\\\\\\\\\\\\\\----->
E" (jogar bola) E' (fazer a tarefa) E (correr)

(8) a. #O José ainda fumou.

b. O José ainda fumou antes de morrer.

---------- \\\\\\\\\\\\\\\---------- \\\\\\\\\\\\\\\---------->
E' (fumar) E (fumar)

Para a pragmática, Gritti (2013) propõe que *ainda* vincula uma implicatura conversacional de contra-expectativa. Essa implicatura se apresenta violando a quarta máxima de Grice (1982), a máxima de modo, mais especificamente a submáxima "Seja breve". Esse componente de contra-expectativa é o aspecto mais proeminente no significado de *ainda* para os falantes: quando questionados sobre o que *ainda* indica em uma sentença, a resposta mais imediata é "algo que não era esperado".

Quanto ao componente tempo-aspectual do advérbio, Lopes (2000) observa que *ainda* não é um localizador temporal estrito, uma vez que não situa o evento descrito no eixo do tempo. Ele é, fundamentalmente, um operador aspectual, especificando as fronteiras do intervalo de tempo descrito pela frase. Assim, sua leitura primária é a de continuação, apresentando uma afinidade deste item com o aspecto imperfectivo, que

mantém a finalização do evento aberta. No perfectivo, por sua vez, a finalização do evento já está dada, forçando assim outra leitura: a de adição.

	Presente	**Passado**	**Futuro**
Perfectivo		# João ainda cortou o cabelo ontem, quando Maria chegou.	
Imperfectivo	a. João ainda está cortando o cabelo. b. João ainda corta o cabelo todos os meses.	João ainda cortava o cabelo todos os meses quando Maria o conheceu.	a. João ainda vai ganhar o campeonato. b. João ainda vai cortar o cabelo.

QUADRO 2 — USOS DE *AINDA* NO ASPECTO PERFECTIVO E IMPERFECTIVO.

FONTE: GRITTI (2013, p. 80).

Conforme a tabela acima, os usos de *ainda* são mais predominantes no aspecto imperfectivo. No que diz respeito ao tempo, nota-se que no tempo futuro *ainda* pode induzir uma leitura modal em que o falante exprime seu desejo de que o evento descrito pela sentença aconteça. Acrescentando essa leitura de desejo que surge da interação entre o *ainda* e o tempo futuro, temos a seguinte gama de usos do *ainda*:

	Imperfectivo	Perfectivo	Futuro
Leitura Preferencial	Continuação	#Adição	Desejo
Leitura(s) Secundária(s)	#Adição	Continuação, #Repetição	#Adição, #Continuação, #Repetição

QUADRO 3 — USOS DO *AINDA*, LEITURAS PREFERENCIAIS E SECUNDÁRIAS.

FONTE: A AUTORA, 2020.

Em todos os casos no imperfectivo, a primeira interpretação que temos do *ainda* é a da continuação — de um hábito ou de um evento episódico, a depender da forma verbal combinada ao aspecto. No perfectivo, a leitura aditiva é a mais natural, contudo, mesmo essa se encontra contextualmente marcada.

Outro aspecto relevante do significado de *ainda* emerge da interação deste item com as diferentes classes de *aktionsart*. Observam-se diferentes nuances no sentido de continuidade apresentado por *ainda* quando este é combinado com diferentes valores verbais, conforme (11):

(11) a. Sara ainda dá aula. (hábito)
b. Diogo ainda corre. (genérica)
c. Sara ainda estava almoçando quando Diogo chegou. (episódica)
d. Diogo ainda ama Sara. (estado)
e. Sara ainda anda. (habilidade)

De modo geral, *ainda* pode se combinar com qualquer classe de *aktionsart.* Contudo, notam-se algumas restrições dentre os predicados estativos com os quais *ainda* pode se combinar (LOPES, 2000). Uma vez que o advérbio frequentemente apresenta a ideia de mudança de fase, ele é compatível com estados temporários, conforme (12a) e (12b). Outra restrição no que diz respeito a predicados estativos é que *ainda* é incompatível com estados que não possam ser precedidos pelo seu estado contrário, conforme (12c):

(12) a. O Lucas ainda vive em Santos.
b. #A Clara ainda é alta.[10]
c. *A Luísa ainda é velha.

[10] Um outro contexto em que a sentença se torna aceitável é no uso discursivo em que *ainda* assume valor escalar nocional comparativo, com em: "Para que ela usaria salto? Mesmo de rasteirinha, a Clara ainda é alta".

Em (12a), *ainda* se combina com um estado episódico. Por outro lado, em (12b), *ainda* se combina com ser alto, um estado permanente. O exemplo (12b) se torna aceitável somente em contextos específicos que permitam conceptualizar *ser alta* como um estado episódico (como por exemplo: "A Clara ainda é alta, mas quando chegar no 6º ano as coleguinhas vão passar ela em altura"). Caso contrário, o caráter permanente de ser alto entra em conflito com o potencial fechamento à direita que *ainda* comporta. Assim, percebe-se que *ainda* delimita um estado positivo p que se segue de um (potencial) estado negativo não p. Não só estados permanentes entram em conflito com essa característica do advérbio, mas também estados que não podem ser prosseguidos de seu oposto, como *ser velha* no exemplo (12c), que é incompatível com *ainda*, uma vez que não pode ser precedido por *ser nova*.

4. *JÁ*: SIGNIFICADO E DISTRIBUIÇÃO

Lopes (2003) apresenta dois usos tempo-aspectuais de *já*: um proeminentemente temporal e outro proeminentemente aspectual. O uso prototípico dentre esses dois é o aspectual, de acordo com dados empíricos do CRPC (Corpus de Referência do Português Contemporâneo) recolhidos pela autora.

Para diferenciar esses dois usos tempo-aspectuais, a primeira distinção que se pode fazer diz respeito à vericondicionalidade.[11] De acordo com Lopes (2003), o *já* com a função de localizador temporal altera as condições de verdade da sentença, ao contrário do *já* com função de operador aspectual, que não altera essas condições. Em termos de distribuição, a autora nota que apenas a leitura temporal é licenciada no *já*

[11] Vericondicionalidade é um termo que se refere à Semântica de Condições de Verdade. Esse é um modelo teórico que parte do princípio de que conhecer o significado de sentença é conhecer as condições sob as quais ela é verdadeira, procurando explicitar essas condições através da construção de uma metalinguagem.

em posição pós-verbal, e que ambas as leituras são possíveis em posição pré-verbal, por vezes gerando ambiguidade, conforme (13):

(13) a. Comi a lasanha já.
b. Já comi a lasanha.

De modo geral, quando o tempo da frase é imperfectivo, *já* indica que uma situação em curso (aspectualmente, um estado episódico ou evento durativo) teve início num momento anterior ao da enunciação, conforme (14). Em frases com tempos perfectivos, *já* assinala que a situação como um todo teve lugar num momento anterior ao momento de enunciação, conforme (15). Neste caso, o advérbio pode ocorrer em frases que representam qualquer tipo de evento, incluindo eventos pontuais (RAPOSO, 2013).

(14) a. A Laís já frequenta a faculdade.
b. Os pintores já estão trabalhando.
c. O Raul já está fazendo a faxina.

(15) a. O bebê já nasceu.
b. O time já marcou um gol.
c. Mariana já leu Guerra e Paz.
d. Eles já chegaram à estação.
e. O Raul já (começou a/acabou de) fazer a faxina.

No que diz respeito à sua distribuição, as tabelas abaixo mostram que a do *já* temporal é bem mais limitada do que a distribuição do *já* aspectual.[12]

[12] Nota-se uma divergência no que diz respeito à distribuição temporal do advérbio *já* entre Português Brasileiro e Português Europeu. Lopes (2003) aponta que "Em PE [Português Europeu] contemporâneo, *já* só funciona como localizador temporal quando combinado com verbos não estativos no presente simples do indicativo (com valor de futuro próximo)". Conforme as tabelas e

***Já* Aspectual**			
	Presente	Passado	Futuro
Perfectivo	*	O Luís já se formou	A janta já vai estar servida quando ele voltar.
Imperfectivo	A Sandra já vive em Maceió.	O Fábio já trabalhava na loja quando me contrataram.	*

QUADRO 4 — DISTRIBUIÇÃO DO *JÁ* ASPECTUAL.

FONTE: A AUTORA, 2020.

***Já* Temporal**			
	Presente	Passado	Futuro
Perfectivo	*	Já comi a sopa.	*
Imperfectivo	*	*	O jogo já vai começar.

QUADRO 5 — DISTRIBUIÇÃO DO *JÁ* TEMPORAL.

FONTE: A AUTORA, 2020.

Como localizador temporal, *já* pode responder a pergunta "Quando?" e ser substituído por outros adverbiais localizadores temporais (como *amanhã*, *na segunda-feira*, *às duas da tarde* etc.). Nesse uso, o *já* tem como função localizar o evento temporalmente como próximo ao tempo de referência. Essa proximidade pode se dar tanto num passado imediato quanto num futuro próximo, conforme (16). Uma paráfrase de *já* seria "há/daqui a muito pouco tempo", uma vez que distância entre o

outros exemplos ao longo deste artigo, observa-se que no Português Brasileiro esse advérbio aceita a combinação com outros valores temporais, tanto semanticamente (podendo indicar passado próximo, além de futuro), quanto gramaticalmente (podendo se combinar também com o pretérito perfeito, futuro composto, dentre outros).

tempo de referência e o tempo do evento não é especificada de forma precisa, mas os intervalos de tempo indicados são contíguos ou adjacentes. Em seu uso como adjunto adverbial temporal, *já* contribui, em conjunto com a flexão verbal, para a localização temporal da situação representada pela frase, sendo, portanto, vericondicional.

(16) a. Volto já.

b. Ela já vai te atender.

c. O Elias já estava indo fazer a lição quando a mãe chegou.

Em seu valor aspectual, *já* expressa a presença de um *state of affairs* em um dado tempo de referência, e traz também a pressuposição de que o início desse estado é anterior a um intervalo específico.

E **E'**

----------*---------->----------*----------

R

IR

Partindo da análise que Laura Michaelis (1996) propõe para o termo *already*, podemos construir o esquema acima para a semântica do *já* aspectual. *Já* faz referência a dois intervalos de tempo: um intervalo real (R) e um intervalo de tempo (IR) que está sendo comparado ao intervalo do evento. O intervalo R contém um *state of affairs* (estado ou eventualidade) que precede o que era esperado ou que é comparado no intervalo (IR). Assim, observa-se um *state of affairs* (E) contido em R e um *state of affairs* (E') do mesmo tipo em (IR). A operação feita por *já* é indicar que o *state of affairs* (E) se deu precocemente, ou, em outras palavras, que (R) precede (IR) e (E) precede (E'). Observe:

(17) a. A Sandra já vive em Maceió.

b. Quando acabarem as férias, o Caio já terá chegado.

Em (17a), o (E) é o estado de morar em Maceió, e o (IR) é o tempo de fala. Assim, a propriedade de morar em Maceió pode ser atribuída à Sandra em um tempo anterior ao tempo de fala. A mesma relação se faz presente no exemplo em (17b), no qual *já* aponta que a chegada de Caio será anterior ao tempo de referência dado pela oração subordinada.

Para a pragmática de *já*, nota-se no *já* aspectual o elemento de contra-expectativa, funcionando de maneira análoga ao que Gritti (2013) descreve para o *ainda*. Como o *ainda*, o *já* aspectual não é vericondicional. Assim, seu uso seria "supérfluo", por assim dizer. Se o falante quer ser o mais breve possível (segundo a quarta máxima de Grice, de modo), por que ele usaria um termo a mais na frase que não contribui para as condições de verdade? Usaria para acrescentar ao "não dito".

Desta forma, usando *já* nas sentenças em (17), o falante se refere às expectativas compartilhadas, de que a Sandra não morasse ainda em Maceió em (17a), ou de que Caio chegasse apenas depois das férias em (17b). Semanticamente, o *já* aspectual aponta precocidade; pragmaticamente, ele aponta, através de uma implicatura conversacional, que essa precocidade contraria as expectativas dos falantes.

Sobre a sua interação com *aktionsart*, observa-se que, ao se combinar a predicados eventivos, o *já* aspectual promove uma descrição perfectiva ou acabada do evento (LOPES, 2003). Combinado com *accomplishments* e *achievements*, *já* focaliza o estado resultante subsequente ao *thelos* ou ponto de culminação.

(18) a. A Maria já escreveu a carta.

b. Paulo já atingiu a meta.

Assim, o exemplo em (18a) autoriza a inferência de que a carta foi escrita, e o em (18b), a de que a meta foi atingida.

Observa-se que o *já* temporal não é compatível com verbos estativos, conforme (19):

(19) a. # Já sei/ aprendi francês. (sem leitura de futuro próximo)
b. *Sei/ aprendi já francês.

O *já* aspectual, por sua vez, permite a combinação com estados. Contudo, frequentemente esse uso apresenta a ideia de mudança de fase, o que o torna mais compatível com estados temporários (LOPES, 2003). Nesse sentido, se faz claro o paralelo dessa relação do *já* aspectual com estados e os exemplos do advérbio *ainda* em (11).

(20) a. A Bruna já tem uma casa própria.
b. #O Arthur já é brasileiro.[13]
c. *Já é cedo (para irmos à festa).

Em (20a), *já* se combina com um estado episódico. Por outro lado, em (20b), *já* se combina com *ser brasileiro*, um estado permanente. O exemplo (20b) se torna aceitável em contextos específicos que permitam conceptualizar *ser brasileiro* como um estado episódico (como, por exemplo: "O Arthur vem no carnaval de Salvador todo ano e adora caipirinha: ele já é brasileiro"). Caso contrário, o caráter permanente de *ser brasileiro* entra em conflito com o potencial fechamento à esquerda que *já* comporta. Assim, percebe-se que *já* delimita um estado positivo p que se precede de

[13] Um outro contexto em que a sentença se torna aceitável é no uso discursivo em que *já* assume valor escalar, como em: "Para que ele precisaria de visto? O Arthur já é brasileiro".

um (potencial) estado negativo não p. Não só estados permanentes entram em conflito com esse aspecto de *já*, mas também estados que não podem ser precedidos de seu oposto, como *cedo* no exemplo (20c).

5. NEGAÇÃO E DUALIDADE

A negação de *já* e *ainda* corresponde a uma locução que usa o outro advérbio desse par. Assim, *já não* funciona como negação de *ainda*, ao passo que *ainda não* cumpre a função de negação de *já*.

(21) a: A Laura ainda trabalha contigo?
b: Não, ela já não trabalha mais na empresa.

(22) a: A Laura já está trabalhando contigo?
b: Não, ela ainda não está trabalhando na empresa.

É possível observar certa simetria entre esses dois advérbios, que desde Löbner (1989) é colocada em termos de dualidade. A partir da leitura de Gritti (2013), Lopes (2000; 2003), Michaelis (1993; 1996) e Rodolfo Ilari (1984), é possível descrever *já* e *ainda* em relação à sua função aspectual de mudança de fase e de operador escalar, de modo a demonstrar em que medida esses advérbios aspectuais têm comportamentos espelhados e simétricos.

(23) a. O Davi ainda não faz medicina.
b. O Davi já faz medicina.
c. O Davi ainda faz medicina.
d. O Davi já não faz medicina.

Em (23a), *ainda não* indica que Davi não cursava medicina no passado, não cursa no momento, mas que provavelmente irá cursar no futuro próximo. Assim, *ainda não* localiza a parte externa da fronteira de início de um evento. Em (23b), *já* indica que Davi não cursava medicina no passado, passou a cursar no passado próximo e cursa no presente (continuando ou não a cursar no futuro). Assim, *já* localiza a parte interna da fronteira de início de um evento. Em (23c), *ainda* indica que Davi cursava medicina no passado, e continuou cursando no presente, mas que provavelmente não continuará cursando no futuro. Assim, *ainda* localiza a parte interna da fronteira do final de um evento. Em (23d), *já não* indica que Davi cursava medicina no passado, mas não cursa no presente (voltando ou não a cursar no futuro). Assim, *já não* localiza a parte externa da fronteira final de um evento.

Segue abaixo uma esquematização dos itens *ainda não*, *já não, ainda* e *já não*, retirada de Lopes (2003), que melhor exemplifica essa interação.

----------\\\\\\\\\\\[\\\\\\\\\\\ ---------- \\\\\\\\\\\] \\\\\\\\\\\ ---------->

ainda não já ainda

já não

No que diz respeito ao seu comportamento escalar, *ainda* aponta para o final de uma escala, ao passo que *já* aponta para o seu começo. Em (24), a sentença contendo *ainda* expressa a presença da situação num mundo mais extremo e, portanto, implica a presença dessa situação em qualquer mundo menos extremo. *Já*, por sua vez, evoca uma escala de precocidade: se um estado foi obtido a um tempo tão cedo como t, ele também será obtido em um estado de tempo t+1, conforme (25) (MICHAELIS 1993; 1996).

(24) a. O Raul aceita o trabalho por 200 reais.

b. Se você der só 100 reais para ele, o Raul ainda vai aceitar o trabalho.

c. Sob x circunstâncias, o Raul vai aceitar o trabalho.

(25) a. A Mia vai ter terminado o livro depois da aula.

b. A Mia já vai ter terminado o livro antes da aula começar.

c. Em todos os tempos após t, a Mia vai ter terminado o livro.

Por conta desse comportamento, *ainda* se enquadra no que Ilari (1984) classificou como *itens de polaridade negativa*, enquanto *já*, por sua vez, seria um *item de polaridade positiva*.

Em seu trabalho de 1984, Ilari se refere a uma série de locuções que ocorrem exclusivamente em contexto negativo, como por exemplo: (não é) *flor que se cheire*, (não) *abrir a boca* e (não) *ter a mais leve suspeita*. A análise que Ilari faz de tais itens é de que eles operam em uma escala argumentativa, conforme Giles Fauconnier (1975a e 1975b), onde as locuções analisadas aparecem associadas à negação por apontar ao ponto mais baixo dessa escala. Dessa forma, ao negar esse ponto mais baixo da escala, nega-se a escala como um todo. Apesar de *ainda* não exigir a presença de uma negação para licenciá-lo, é um item que aponta para um ponto mais baixo da escala argumentativa, se enquadrando, portanto, no que Ilari define como item de polaridade negativa. *Já,* por sua vez, aponta para um ponto mais alto na escala argumentativa, se enquadrando no que posteriormente foi denominado como item de polaridade positiva: afirmar esse ponto mais alto da escala implica a afirmação da escala como um todo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho observou os advérbios aspectualizadores *ainda* e *já*, seus usos e interações com outros elementos tempo-aspectuais. Percebe-se que *ainda* apresenta valor prototípico de continuidade. Em sua semântica, *ainda* indica o acréscimo de um

evento anterior vinculado ao evento da sentença e em sua pragmática ele traz uma implicatura conversacional de contra-expectativa. Quanto à interação com outros elementos de tempo, aspecto e *aktionsart*, nota-se uma afinidade de *ainda* com o tempo imperfectivo e algumas restrições quanto a verbos estativos.

Para *já,* observa-se que o seu valor prototípico é aspectual, pontuando também o seu uso com valor de localização temporal. A semântica do *já* aspectual indica a anterioridade do evento em relação ao tempo de referência, e a sua pragmática indica contra-expectativa através de uma implicatura conversacional. Quanto à interação com outros elementos de tempo, aspecto e *aktionsart*, nota-se uma afinidade de *já* com o tempo perfectivo e restrições relacionadas às de *ainda* quanto a verbos estativos.

Por fim, é apresentada a interação desses itens com a negação, na qual *já não* funciona como negação de *ainda*, e *ainda não* funciona como negação de *já*. Aprofundam-se algumas das relações entre esses advérbios ao observar seu comportamento em relação à polaridade e à dualidade, de modo a introduzir suas relações complementares quanto à mudança de fase e comportamento escalar.

Para pesquisas futuras, aponta-se a necessidade de se analisar os usos discursivos de *já* e *ainda* de forma a se construir uma explicação que unifique os usos tempo-aspectuais e discursivos. É possível que os elementos de escala, comparação e organização argumental presentes nos usos discursivos desses dois advérbios sejam análogos entre si, e análogos aos elementos tempo-aspectuais dos usos mais "baixos". Parece que *já* e *ainda* operam esses diferentes campos conceptuais de maneira muito similar, e analisar em que medida esses diferentes usos e significados se relacionam é outro passo importante para o objetivo geral com o qual este trabalho procura contribuir.

Também se nota a necessidade de uma investigação mais aprofundada da relação desses itens com a negação, um aspecto que foi apenas superficialmente

tratado nesse trabalho. Percebemos que esse é um elemento importante que tem muito a acrescentar ao nosso conhecimento acerca da semântica desses advérbios.

REFERÊNCIAS

CANÇADO, Márcia. *Manual de Semântica*: noções básicas e exercícios. São Paulo: Contexto, 2012.

FAUCONNIER, Giles. "Pragmatic scales and logical structure". In *Linguistic Inquiry,* 6/3, p. 53-375. 1975a.

_____. "Polarity and the scale principle". In *CLS. Vol. 11*. Chicago Linguistic Society, p. 188-99. 1975b.

GRICE, Paul H. "Lógica e conversação". In DASCAL, M. (Org.). *Fundamentos da linguística*. Trad. João Wanderley Geraldi. Campinas: IEL: Unicamp, 1982.

GRITTI, Leticia. *Ainda há o que fazer, mas já não mais aqui! — Uma análise semântico pragmática de ainda e já não mais.* 2013, 223f. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2013.

ILARI, Rodolfo, A. "Locuções Negativas Polares: Reflexões sobre um tema de todo mundo". In *Lingüística: questões e controvérsias. Série Estudos 10*. Uberaba: Faculdade Integrada de Uberaba, 1984. p. 83-97.

JACKENDOFF, Ray. *Semantic interpretation in generative grammar*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.

Löbner, Sebastian. "Germanschon — erst — noch: An Integrated Analysis". In *Linguistics and Philosophy,* 12, 1989, p. 167–212.

LOPES, Ana Cristina M. "Ainda". In GÄRTNER, E.; HUNDT, C; SCHÖNBERGER, A. (Eds.) *Estudos de gramática Portuguesa*. Frankfurt am Main, 2000. p. 65-87.

_____. "Elementos para uma análise semântica das construções com já". In CASTRO, I.; DUARTE, I. (Eds.) *Razões e Emoção*: Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Helena Mira Mateus. Lisboa: IN-CM, v. I, 2003. p. 411-428.

MICHAELIS, Laura A. ""Continuity" within Three Scalar Models: The Polysemy of Adverbial *Still"*. In *Journal of Semantics*, Volume 10, Issue 3, 1993, p. 193–237.

_____. "On the Use and Meaning of "Already"". In *Linguistics and Philosophy*, Vol. 19, No. 5, 1996, p. 477-502.

PIRES DE OLIVEIRA, Roberta; BASSO, Renato M. *Arquitetura da Conversação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

RAPOSO, Eduardo P. "Advérbio e Sintagma Adverbial". In RAPOSO, E. P. et al. *Gramática do Português*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. p. 1569-1585.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *O aspecto verbal no Português*: A categoria e sua expressão. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 5ª ed, 2016.

VENDLER, Zeno. "Verbs and Time". In *Linguistics in philosophy*, 1967, p. 97-121.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 16/09/2020

ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERARY STUDIES

A FIGURA DO GIGANTE NO CONTO "A ÚLTIMA MORADA DOS GIGANTES" DE MARIE JESERICH TIMME

THE FIGURE OF THE GIANT IN THE TALE "THE LAST HOME OF THE GIANTS" BY MARIE JESERICH TIMME

Gabriela Regina Soncini[1]

RESUMO: Este artigo pretende realizar uma leitura do personagem mítico gigante, presente no conto "A última morada dos gigantes", de Marie Jeserich Timme (2019). Na referida narrativa, a autora revisita e configura outras representações da figura mítica e folclórica ao apresentar elementos da mitologia nórdica. Ao fazer isso, a autora reelabora artisticamente e criticamente temas míticos e dos contos de fadas, tal como aponta Karin Volobuef (2012; 2013). Desta forma, em "A última morada dos gigantes", temos uma representação para além das imagens primeiras da figura do gigante, que leremos através da reflexão de um "povo que falta", elaborada por Gilles Deleuze (1997). Este estudo se apoiará também em estudos de teóricos dos mitos como Mircea Eliade e Joseph Campbell, assim como evocará estudos acerca dos contos de fadas propostos por J. R. R. Tolkien, Italo Calvino, entre outros.
Palavras-chave: mitologia; contos de fadas; gigantes.
ABSTRACT: article intends to read the mythical giant character, present in the short story "A última morada dos gigantes", by Marie Jeserich Timme (2019). In this narrative, the author revisits and configures other representations of the mythical and folk figure when presenting elements of the Norse mythology. In doing so, the author artistically and critically elaborates mythical and fairytale themes, as pointed out by Karin Volobuef (2012; 2013). Thus, in "A última morada dos gigantes", we have a representation that goes beyond the first images of the giant, which we will read through the reflection of a "missing people", elaborated by Gilles Deleuze (1997). This study will also gather assumptions from myth theorists such as Mircea Eliade and Joseph Campbell, as well as others about the fairy tales proposed by J. R. R. Tolkien, Italo Calvino, among others.
Keywords: mythology; fairy tale; giants.

[1] Doutoranda, UFU.

1. INTRODUÇÃO

A figura do gigante está presente em diversos mitos, lendas, contos maravilhosos e em diversas outras histórias ao redor do mundo. De acordo com Alan Zola Kronzek e Elizabeth Kronzek, no trabalho de compilação de seres, elementos e símbolos *O manual do bruxo: um dicionário do mundo mágico de Harry Potter*, os gigantes "estão presentes nos primeiros mitos de criação de numerosas culturas, muitas vezes como uma raça de seres enormes que existiram antes mesmos que os deuses" (KRONZEK; KRONZEK, 2003, p. 148). Os exemplos são variados: na narrativa bíblica, há várias menções a seres gigantes, sendo o mais conhecido o gigante Golias, vencido por Davi. A mitologia grega fala sobre os Titãs, gigantes nascidos da união entre o céu e a terra. Na mitologia celta, temos os Fomorianos, criaturas gigantes que, de acordo com muitas lendas, foram os primeiros habitantes da ilha da Irlanda. A mitologia nórdica também está repleta desses seres, como os gigantes de gelo, inimigos dos deuses que vivem em Asgard.

Nas mitologias de diversos povos existe a presença constante de seres gigantescos e monstruosos, que muitas vezes estão em conflito direto com deuses, e que também assumem em muitas narrativas a forma gigantesca. A própria ideia de metamorfose perpassa as narrativas míticas e maravilhosas, como aponta Paulo Leminski (1998) em *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. Para o escritor, o ser é um sonho de metamorfoses: "Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros ainda, se transformam em estrelas e constelações. Nada com seu ser se conforma" (LEMINSKI, 1998, p. 21). Dessa maneira, as transformações mágicas em figuras gigantescas, animalescas, vegetais e em miniaturas serão constantes nas histórias míticas e nos contos maravilhosos.

A metamorfose pode ser entendida como uma maneira de narrar as transformações, os desafios e caminhos pelos quais o homem passa durante sua trajetória; é uma forma que procura evidenciar os estágios da vida humana. De acordo com Maurice Blanchot (2005) em "O encontro do imaginário", as narrativas se movem pela metamorfose, o tempo da narrativa é um tempo de metamorfoses. Também podemos entender a metamorfose como essa vontade da qual Leminski (1998) fala, que abarca o desejo de transformar-se em outras coisas, de obter vários tamanhos e formas, que seria um poder mágico, presente nas mais diversas mitologias.

Os mitos, que estão presentes no cerne de muitas histórias, são elementos integrantes da literatura. Northrop Frye, em *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*, elabora que: "em todas as culturas, a mitologia se funde imperceptivelmente na e com a literatura" (FRYE, 2000, p. 41). O teórico ainda salienta que a literatura é, de certa forma, uma mitologia reconstruída: "Então podemos ver que a literatura é num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário mais simples: um corpo global de criação verbal. Em literatura, o que quer que tenha uma forma mítica nos conduz ao centro de ordem das palavras" (FRYE, 2000, p. 47).

Outro teórico que busca evidenciar a relação de mito e literatura é Pierre Brunel (2005). No *Dicionário de mitos literários*, o teórico salienta que "o mito conta. O mito é uma narrativa" (BRUNEL, 2005, p. 15). Assim, sempre busca revelar: "Algumas vezes é na consciência comum que se produz a 'mitificação', e a literatura a registra. Mas em outras vezes é a literatura que toma essa iniciativa. Daí a nova grande categoria de mitos literários: tudo o que a literatura transformou em mitos" (BRUNEL, 2005, p. 19).

Podemos salientar a presença mítica nos chamados contos de fadas ou contos maravilhosos, tanto em temas e enredos como na presença de personagens, inspirando, criando, enfatizando e também transformando e reelaborando muitos mitos.

Figuras de antigas mitologias ganham outras posições e outras leituras nessas histórias. Segundo Mircea Eliade (2013), em *Mito e realidade*, o conto repete em outro plano os ritos iniciatórios de antigas culturas, e certas figuras conhecidas das mitologias primeiras estão presentes, camufladas ou decaídas do tempo do mito, mas ainda se fazem presentes no nível do imaginário. O estudioso dos mitos Joseph Campbell (2007), em *O herói de mil faces*, salienta, também, essa perspectiva de proximidade entre mitos e contos de fadas, diferenciando a magnitude de intenção entre um e outro: "Tipicamente, o herói do conto de fadas obtém um triunfo microcósmico, doméstico, e o herói do mito, um triunfo macrocósmico, histórico-universais" (CAMPBELL, 2007, p. 41). Os mitos e contos de fadas possuem, portanto, um diálogo, ainda que seja importante não estabelecer modelos fixos desses diálogos, afinal, as histórias muitas vezes apresentam formas fluídas e diferenças regionais, de acordo com as localidades geográficas em que são contadas.

Para que fique ainda mais clara a noção de mitologia, afinal, o conto que será analisado neste artigo faz referência e promove uma releitura de uma figura mitológica, podemos evocar que o mito "é uma história na qual alguns personagens principais são deuses ou outros seres mais poderosos que a humanidade. Raramente ela está situada na história: sua ação acontece num mundo acima ou anterior ao tempo comum" (FRYE, 2000, p. 38). Frye (2000) evidencia que, assim como o conto popular, os mitos estão em um padrão de história abstrata. Mitos e contos de fadas vão apresentar seres maravilhosos com algumas diferenças, como diferentes graus de grandiosidade, por exemplo, mas eles sempre estarão por lá, assim como dentro desse "tempo fora do tempo", dessa espacialidade mágica.

Este trabalho pretende realizar uma leitura de análise da figura do gigante presente no conto "A última morada dos gigantes", escrito em 1877 por Marie Jeserich Timme, traduzido e publicado pela primeira vez no Brasil pela Editora Wish, na coletânea *Os melhores contos de fadas nórdicos* em 2019 (TIMME, 2019). A escritora,

que escrevia sob o pseudônimo de Villamaria, é ainda bastante desconhecida nos meios acadêmicos, do grande público e dos estudos sobre os contos maravilhosos. Na mesma coletânea feita pela editora Wish está presente outra narrativa de Timme, também de 1877, chamada "A flor da Islândia".[2]

2. OS GIGANTES NA MITOLOGIA NÓRDICA E NOS CONTOS DE FADAS

As figuras gigantescas fazem parte do imaginário de inúmeras mitologias e narrativas ao redor do mundo. Na mitologia grega, temos os Titãs, Ciclopes e outras figuras monstruosas. Na mitologia céltica, temos os Fomorianos, gigantes ocupantes da ilha da Irlanda, que foram vencidos em batalha pelos *Tuatha de Danann*, povo mágico descendente da deusa Danú que chegou à ilha da Irlanda em muitas versões pelos céus, e em outras pelo mar. Mas talvez seja na mitologia nórdica que o imaginário dos gigantes tenha sido mais visitado, tornando-se uma força simbólica que acabou gerando outras representações. E como o objetivo deste artigo é analisar a figura do gigante em um conto nórdico, é pertinente analisarmos brevemente essa figura na mitologia nórdica.

Segundo Neil Gaiman (2017) em *Mitologia nórdica*, a árvore Yggdrasill liga nove mundos. Essa árvore cósmica fincou suas raízes em três mundos, sendo que uma delas se estende pelos domínios dos gigantes. A morada deles chama-se Jötunheim: "onde os gigantes de gelo e os gigantes da montanha vivem, circulam e constroem seus salões" (GAIMAN, 2017, p. 38). Dentro da mitologia nórdica, há muitos episódios de embate e combate entre gigantes e deuses, como contado por Gaiman nas histórias "O mestre construtor", "Thor na terra dos gigantes", entre outras. Dessa forma, é importante destacar que a relação entre as figuras sempre representou um caráter de inimizade.

[2] A editora ainda lançou duas versões em *e-book* de outros dois contos da escritora em 2020, sendo eles "A amizade dos anões" e "A fada do mar". Ambos os contos da escritora apresentam personagens mágicos como elfos, fadas, anões, gigantes, entre outros seres que habitam, desde os tempos mais remotos, o imaginário mítico e literário.

Os dois lados são ambíguos e insólitos, tendo tanto atitudes benéficas como atitudes maléficas, não ficando claro o bem e o mal em ambos.

Diversas crenças dos povos nórdicos e germânicos contam que os gigantes, há muito tempo, povoaram a terra: "De acordo com lendas alemãs, a superfície desnivelada da terra é assim por causa de gigantes que foram pisando enquanto ela ainda era macia e recém-criada, e os riachos se formaram pelas copiosas lágrimas choradas pelas gigantes mulheres ao ver os vales criados pelas pegadas enormes dos maridos" (TROLLS..., 2019, p. 24)[3].

Muitas montanhas receberam o nome de gigantes, e essa crença está presente em diversos países. Muitos acreditavam que grandes cadeias de montes e montanhas haviam sido feitas por seres imensos, ou que ainda eram as próprias criaturas adormecidas: "Na Suíça, onde a neve não para de cair e se assenta nos topos das montanhas altas, as pessoas ainda contam histórias antigas da época em que os gigantes andavam por ali, e quando uma avalanche descia pela encosta da montanha, elas diziam que os gigantes, incansáveis, afastavam parte da carga gelada da cabeça e dos ombros" (TROLLS..., 2019, p. 25).

Na Suécia, havia a crença de que os gigantes eram uma raça cruel e selvagem, que retirava recursos naturais das fartas florestas, e que, quando foram expulsos, fizeram moradas em cavernas. Foi assim que nasceram inúmeras lendas de gigantes e *trolls* das montanhas, refugiados e escondidos. Com suas residências dentro de cavernas, muitos contavam que os gigantes detinham e escondiam muito ouro e outras peças preciosas nelas, assim como os *trolls*.

---

[3] Esta informação encontra-se no material *Trolls, elfos e nokken's*: *criaturas fantásticas nórdicas descritas a partir de 1851*, elaborado pela Editora Wish. Tal produção foi idealizada e feita juntamente com o livro *Os melhores contos de fadas nórdicos* no ano de 2019. Trata-se de um compilado de diversas descrições de seres mágicos, traduzidas e organizadas a partir de três livros: *Scandinavian folk-lore*: illustrations of the traditional beliefs of the Northern peoples, de Sir William A. Craigie; *Northern Mythology*, de Benjamin Thorpe, e *Myths of the Norsemen from the Eddas and Sagas*, de Hélene Adeline Guerber. Tradução de Carolina Caires Coelho.

Podemos ver através dessa breve exposição que o imaginário acerca dos gigantes fica evidente por meio da ambiguidade e da crença comum dos povos arcaicos sobre a natureza ter sido criada e forjada por diversos seres antigos, representando sempre um organismo vivo e movente. Segundo o historiador Jacques Le Goff (2009) em *Heróis e maravilhas da Idade Média*: "O imaginário transborda o território da representação e é levado adiante pela fantasia, no sentido forte da palavra. O imaginário alimenta lendas e mitos" (LE GOFF, 2009, p. 12). O estudioso ainda salienta a ação criadora do imaginário: "trata-se de uma história da criação e do uso das imagens que fazem uma sociedade agir e pensar, visto que resultam da mentalidade, da sensibilidade e da cultura que as impregnam e animam" (p. 14). Portanto, ao atribuírem a forma de uma montanha ao fruto de um trabalho feito por um gigante, os antigos povos nórdicos animavam certo tipo de mentalidade e crenças, e, tal como evoca Le Goff (2009), o imaginário foi perpetuado e renovado. Dessa forma, o gigante até hoje ganha desdobramentos em sua figura. É um ser imponente, que criou, causou medo, destruiu, e de certa forma se escondeu.

A teorização acerca das transformações na representação dos personagens maravilhosos é evidenciada principalmente pelos estudos de Vladimir Propp sobre as transformações nos contos maravilhosos. Segundo Propp (1983), em *A morfologia do conto*, existem dois lados nos contos maravilhosos: um de extraordinária diversidade e outro de uniformidade. Podemos encontrar histórias muitos semelhantes, mas com um colorido próprio em diversos lugares do mundo. De acordo com o autor, os personagens sempre irão sofrer modificações diante da vivência de um determinado período histórico: "Mesmo a vida real cria figuras novas e coloridas que suplantam as personagens imaginárias; o conto sofre influência da realidade histórica contemporânea, da poesia épica dos povos vizinhos e também da literatura e da religião, quer se trate de dogmas cristãos ou de crenças populares locais" (PROPP, 1983, p. 138).

Para além das questões históricas, religiosas e culturais, podemos dizer que as figuras maravilhosas também terão outra representação de acordo com quem relata e escreve. Podemos ver esse pressuposto na obra que será analisada aqui, como também em contos de fadas tradicionais que, ao serem relatados por diversos contadores, apresentam algumas modificações se comparados às versões orais antigas.

Segundo J. R. R. Tolkien (2013), no ensaio "Sobre contos de fadas", essas histórias se apresentam pelo toque no reino encantado, ou seja, sempre estarão inseridas em uma espacialidade mágica: "Os contos de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faerie*, o reino ou estado no qual as fadas existem" (TOLKIEN, 2013, p. 22). Além dos tipos de personagens presentes na história, o conto de fadas se manifesta pelo lugar mágico: "Assim, um poder essencial do Reino Encantado é o de tornar as visões da 'fantasia' imediatamente eficazes por meio da vontade" (p. 22). A manifestação de desejos, ajudantes mágicos, entre outras características, serão presentes nessas narrativas, habitadas em espaços mágicos.

Segundo Italo Calvino (1996), no livro *Sobre o conto de fadas*: "O conto de fadas chega-nos de uma antiguidade ainda mais remota que o mito religioso: remonta à época das primitivas comunidades de caçadores, antes ainda que fossem inventadas a agricultura e a pastorícia" (CALVINO, 1996, p. 142). Para o escritor e teórico, os contos de fadas são mais antigos que Charles Perrault e que os irmãos Grimm, sendo muitas vezes histórias orais de caçadores, e posteriormente, de viajantes e camponeses. Devido aos registros escritos, os contos de fadas são documentos valiosos que chegam de eras remotas, com vestígios de épocas passadas (CALVINO, 1996).

Muitos coletores de histórias, como os irmãos Grimm, registraram diversos contos de fadas em coletâneas. O inglês Joseph Jacobs recolheu e organizou, em diversas publicações, várias narrativas populares de origem inglesa e celta. Um dos

contos recolhidos por Jacobs, e um dos mais conhecidos no qual está presente a figura de um gigante, é a narrativa "João e o pé de feijão" (JACOBS, 2010).[4] Nesse conto, a morada do gigante, diferentemente da concepção de algumas crenças nórdicas (que consideravam ser montanhas e cavernas), encontra-se no céu, ou digamos, em outra terra dimensional, que é ligada através do imenso pé de feijão. A planta que cresce até o céu, assemelha-se à árvore cósmica que segura todos os mundos: "A ideia de uma ligação palpável entre o céu e a terra é bem antiga. Está presente, por exemplo, nas histórias bíblicas da Torre de Babel e da Escada de Jacó. Na mitologia escandinava encontramos Yggdrasil, um freixo que com suas raízes une inferno à terra e com seus galhos liga a terra ao céu" (PHILIP, 1998, p. 109).

Através da subida no pé de feijão, João encontra o lar de um casal de gigantes. A mulher gigante parece ser boa, apenas segue ordens do marido que representa uma figura grotesca, ligada às comilanças e matanças. A mulher, em um ato de compaixão, sente pena de João e, toda vez que o marido chega, esconde o menino no forno e engana o gigante quando este sente o cheiro de carne humana ali presente em sua casa. O gigante também é representado como um ser ligado às suas próprias riquezas e tesouros, sendo eles as moedas, a galinha dos ovos de ouro e a harpa dourada, que lhe são tirados posteriormente por João. O gigante é grosseiro e ambíguo, assim como a figura do próprio João, que representa tanto a figura do herói como a de um ladrão. Porém, há outras versões desse conto que narram que o gigante havia roubado, no passado, as riquezas da família de João, este tendo apenas as recuperado. Na narrativa, ao descer do pé de feijão atrás de João, o gigante cai na terra e morre.

Também temos a conhecida história "João, Matador de Gigantes", versão presente em Kronzek e Kronzek (2003), que se passa na época do rei Arthur, que conta sobre um jovem chamado João, um enganador de gigantes. O folclore inglês é repleto dessas criaturas, pois também se acreditava que muitos gigantes tinham vivido

[4] A versão à qual este trabalho recorreu encontra-se em *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen e outros*, coletânea da editora Zahar de 2010, com apresentação da escritora Ana Maria Machado.

na Inglaterra, antes da vitória e conquista do lugar pelos homens: "E o próprio rei Arthur se revela o mais talentoso matador de gigantes, derrotando o gigante do monte Saint-Michael, um canibal que derrotara quinze reis e vestia um casaco com os pêlos [sic] das barbas deles" (KRONZEK; KRONZEK, 2003, p. 150).

Podemos ver que em vários mitos e contos de fadas os gigantes são ambivalentes, associados a grandes manifestações da natureza, riquezas, destruição construção. Além disso, têm uma ligação com a gula pois, por se tratarem de seres imensos, apresentam um apetite muito grande. Depois desta breve visita a algumas crenças e histórias de gigantes, passamos agora para a análise de "A última morada dos gigantes" de Timme. Tal narrativa realiza uma profunda visita à mitologia nórdica e seus personagens, realizando uma nova leitura dessas criaturas.

3. GURU E ANDFIND: OS ÚLTIMOS GIGANTES

Marie Jeserich Timme ou simplesmente Villamaria, nasceu em Berlim em 1830. Autora de muitos livros de contos de fadas, ambientou suas narrativas nas belas paisagens de países como a Islândia e a Noruega, escrevendo assim contos mágicos desses lugares, tendo como inspiração mitos e lendas dessas regiões. A escritora é pouco conhecida no meio acadêmico de estudos de contos de fadas e grande parte de sua obra ainda não foi traduzida no Brasil, da mesma forma que ocorre com várias outras narrativas de autoras femininas de contos de fadas, que desde a época de Perrault, já escreviam contos e os recitavam nos grandes salões da corte francesa. Este movimento de reconhecimento, ainda que tímido, da autoria feminina de contos maravilhosos é recente, sendo já estudadas e evocadas suas narrativas, como podemos ver na recente *Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII,* realizada em 2019 pela Universidade Federal de Santa Catarina. De acordo com

Katia Canton (1994), o próprio termo "contos de fadas" provém do termo *contes des fées*, do livro da condessa D'Aulnoy, portanto, de um livro de autoria feminina.

Segundo a estudiosa Karin Volobuef (2012), no ensaio "E. T. A. Hoffman e o mundo fantástico", os contos dos irmãos Grimm abriram caminhos para muitos contos denominados artísticos, ou seja, contos criados, de autoria própria, inspirados em antigas mitologias e nas narrativas populares: "O conto de fadas artístico afigura-se como um espaço de reflexão crítica. Consequentemente, ele não apenas realiza um questionamento do conto popular, como também exibe uma postura crítica perante a literatura como um todo, questionando a si mesmo" (VOLOBUEF, 2012, p. 58).

Podemos ver, através dessa citação, a figura de Hans Christian Andersen, que criou muitos contos de fadas que refletem sobre várias questões de seu tempo, de forma poética e autoral. Antes mesmo dos irmãos Grimm, esse foi o movimento realizado em muitas histórias das escritoras francesas de contos de fadas. Timme, assim como outras autoras presentes na coletânea *Os melhores contos de fadas nórdicos*, representa também uma criadora e autora de histórias mágicas com novas configurações, reflexões e representações na tessitura de suas narrativas.

Em "A última morada dos gigantes", temos uma narrativa que se inicia em uma terra muito diferente, uma terra ainda mítica, onde hoje é o território da Noruega. Havia uma terra distante temporalmente e espacialmente, e "[u]ma raça de gigantes, de compleição alta e potente, residia ali. A duração de vida deles era medida em séculos, assim como a nossa é medida em anos. Eles rachavam rochas em pedaços com as mãos e deixavam os grandes rios serem um canal livre" (TIMME, 2019, p. 283).

Por esse trecho, podemos vislumbrar a inspiração em antigas histórias nórdicas, evocadas nesta análise, que contavam que os gigantes delineavam elementos da natureza, fazendo montanhas e rios. Pelo tempo de vida dos gigantes, medida em séculos, podemos refletir com base na ideia de um tempo de seres mágicos: "De acordo com as tradições folclóricas, no lugar habitado por esses seres — que podem

ser identificados como fadas, gnomos, elfos ou outras denominações — reina um tempo que é o da imortalidade, um tempo estagnado, se comparado ao dos humanos" (VOLOBUEF, 2012, p. 181-182).

Na história de Timme, a raça dos gigantes é governada por Hrugnir, que tinha muitas riquezas, mas sua maior preciosidade era a filha Guru. Ela é descrita como bela, o que marca uma diferenciação da crença antiga, na qual descreviam mulheres gigantes como feias: "Seu belo cabelo brilhava dourado como as estrelas do norte, seus olhos eram azuis como o céu de sua terra nativa e sua pele era de uma brancura ofuscante" (TIMME, 2019, p. 284). Na narrativa de Timme, os gigantes são descritos como um povo benéfico, não como monstros em conflito.

Guru é desejada por todos os gigantes poderosos, e Hrugnir estabelece uma grande competição de rapidez e força pela mão da princesa gigante. O vencedor acaba sendo Andfind, por quem Guru já estava apaixonada; assim, o casal se casa em amor e felicidade. Porém, em certa noite, Odin, juntamente com outros deuses, ataca os gigantes adormecidos no castelo com crueldade e covardia. Aqui vemos, evidenciado por Timme, o lado maléfico dos deuses, colocado em choque com a benevolência dos gigantes, ambos tratados na mitologia nórdica como seres ambíguos. Vemos também a impossibilidade de se defenderem. Dessa maneira, o tema dos supostos heróis matando gigantes é apresentado na história com outra leitura: "Odin tinha vencido. Os mais nobres da terra foram assassinados na vitória inglória daquela noite, e os fracos que restaram da raça dos gigantes foram obrigados a deixarem o antigo lar e buscar refúgio em terras desconhecidas. Apesar desse começo desprezível, o reino de Odin foi de sabedoria, poder e benevolência" (TIMME, 2019, p. 286).

O reino de Odin foi, portanto, construído em cima de uma maldade e destruição, embora tenha ficado benevolente posteriormente. Guru, ao ver escondida a chegada de Odin, consegue acordar seu amado Andfind e ambos escapam da chacina do deus. Eles atravessam uma passagem secreta e fogem pelo mar: "Sobre Guru e seu marido

nunca mais se soube nada. Se o mar havia engolido o barco em suas profundezas sedentas, ou se as ondas os tinham levado a costas mais felizes, ninguém jamais levou notícias para o antigo lar do casal" (TIMME, 2019, p. 286). Depois dessa partida, o conto continua com o passar do tempo, no mundo já dos homens: "O reino de Odin há muito tinha terminado. Sua sabedoria e seus crimes estavam quase esquecidos" (TIMME, 2019, p. 286). O reinado dos deuses nórdicos termina com a chegada do cristianismo: "e à antiga honestidade e força da nação, foi acrescentado o espírito moderado da religião da cruz" (TIMME, 2019, p. 286). Podemos ver, nesse ponto da narrativa, um encontro entre o mundo humano e o antigo tempo dos mitos, no qual cada mundo quer seu lugar de destaque na história dos tempos, como evoca Blanchot (2005, p. 10): "Cada uma das partes quer ser tudo, quer ser o mundo absoluto, e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência, esse encontro". Para o teórico, a união de mundos resulta em outro mundo, e é nesse encontro de "mundos possíveis" que a narrativa de Timme se constrói.

No reino dos homens, o rei humano Sämund, da mesma forma que o antigo rei gigante Hrugnir, tinha como tesouro sua filha Aslog. A jovem é descrita de maneira semelhante com a bela Guru: "Era quase como se os dias de Guru houvessem voltado, pois o cabelo dourado e a pele nevada de Aslog, bem como seus olhos azuis e a forma graciosa, atraíam a corte dos nobres mais ricos e mais poderosos daquela terra" (TIMME, 2019, p. 287).

Aslog é apaixonada por Orm, um dos serviçais de seu pai, e ela recusa todos os casamentos nobres que aparecem e foge com o jovem. Os dois se casam em segredo e vivem por um tempo escondidos em um bosque próximo ao castelo. Um dia, Orm é descoberto e foge junto com Aslog, fazendo uma travessia pelo mar, assim como Guru e Andfind haviam feito no passado: "A travessia entre espaços é muitas vezes o verdadeiro ponto a partir do qual a trama da narrativa se desenrola" (VOLOBUEF, 2012, p. 183). Essa travessia vai ser o encontro com outras formas de vida, tal como

estabelece Blanchot, a narrativa se move em direção a um ponto: "A narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente" (BLANCHOT, 2005, p. 08). O encontro de mundos só será possível em uma espacialidade de entrelugar, ou seja, em um espaço não da terra dos homens, que será representado por uma ilha.

Aslog e Orm, depois de muita navegação e cansaço, se aproximam de uma ilha misteriosa. O lugar é apresentado como uma espécie de guardiã a distância para o casal, com uma imensa rocha acinzentada semelhante a uma figura humana gigantesca. Os dois conseguem adentrar a ilha após pedirem em nome de Deus, e encontram uma casa muito alta, onde tudo ao redor parece ser bem cuidado, como se pertencesse a alguém. Ali eles vivem por um tempo, até o dia de terem um encontro com a antiga gigante Guru:

> — Não tenham medo — disse a visitante majestosa, com uma gravidade gentil. — Esta é a minha ilha, e esta é a minha casa, mas eu lhes dei tudo com alegria quando soube do seu tormento. Só peço uma coisa a vocês. A Noite de Natal está se aproximando. Nessa única noite, me deixem ocupar o salão por algumas horas, enquanto realizamos nossa festividade anual. Mas vocês precisam fazer duas promessas: não dizer uma palavra durante a comemoração e não fazer nenhuma tentativa de ver o que está acontecendo no cômodo abaixo. Se vocês garantirem isso, podem morar aqui sem serem incomodados, e podem aproveitar a minha proteção até desejarem ir embora da ilha. (TIMME, 2019, p. 296).

No dia da noite de Natal, Orm e Aslog se escondem. A gigante, juntamente com anões, que eram de outros seres que há muito tinham fugido da terra humana, e que também viviam ali na misteriosa ilha, se aproxima de uma pedra gigantesca que era, na verdade, Andfind enfeitiçado. O conto resgata a antiga crença mitológica de montes, elevações e montanhas serem gigantes adormecidos. Andfind havia se transformado em pedra devido à chegada humana na ilha, anteriormente, por inimigos da Noruega. Olaf, o líder da expedição dos homens, proferiu palavras de encantamento ao gigante que se transformou em pedra, e passou a ficar assim desde então. O conto não dá

detalhes maiores da chegada e partida desses humanos, como se tal fato fosse um mistério. A presença de Guru e Andfind naquele lugar representa um profundo vazio, tal como a chegada e partida desses antigos humanos, que as palavras da narrativa não desbravam.

Em toda noite de Natal, o gigante voltava à vida com o abraço de Guru, e eles faziam uma comemoração, juntamente com os anões, que não podia ser vista por olhos humanos. Essa junção dos seres, gigantes e anões, é bastante significativa e representativa de como essas criaturas, em tamanhos e formas diferentes, foram postos à margem, tanto no tempo dos deuses como no tempo humano.

Porém, na noite de Natal narrada no conto, Aslog por um momento cede à curiosidade e vê a cerimônia, e, novamente, Andfind, dessa vez sentado à mesa da casa, transforma-se em pedra, e petrificado iria permanecer até o fim dos tempos: "— Nunca mais poderei despertar meu amado, pois um olho humano, uma voz humana, perturbou o festival sagrado da nossa raça espiritual. Meu Andfind deve permanecer como pedra até o dia em que todas as rochas e montanhas da velha Noruega pereçam nas ruínas do mundo" (TIMME, 2019, p. 301).

Dizendo essas palavras e, apesar do acontecido que levou seu amado a viver em forma de pedra para sempre, Guru deixa uma benção de paz para o casal e se despede, permitindo que Aslog, Orm e o filho que haviam tido durante aquele tempo permanecessem na grande casa. Novamente seu destino é um mistério: "Será que ela havia descido com a música de sua harpa dourada para os vagalhões frios? Ou foi governar como rainha no reino dos anões? Orm e Aslog nunca souberam o destino dela, mas as profecias de Guru foram cumpridas em abundância" (TIMME, 2019, p. 301).

Não houve nenhuma vingança por parte da gigante, apenas o desejo de paz e a tristeza de seus dias passados e futuros. E, assim, o encontro do mito com o tempo dos humanos termina. O casal, juntamente com o filho, vive por mais um tempo na ilha, até

escutar rumores que o rei Sämund encontrava-se doente e desejava ver a filha e perdoá-la. Aslog e Orm, desejando muito por essa volta, se despedem com gratidão da ilha que tanto os cuidou, da última morada dos gigantes, e partem para a terra humana.

Na narrativa de Timme há uma leitura de transformação da figura do gigante: Guru e Andfind são gentis e nobres, seu povo está em falta, havia sido destruído no passado. Eles vivem nessa solidão de existência, nesse entrelugar da ilha, ainda impedidos de estarem juntos por uma espécie de maldição. Os gigantes nessa narrativa são como um povo que falta, e a escritora tenta dar voz a eles. De acordo com Gilles Deleuze (1997), em "A literatura e a vida": "Compete à função fabuladora inventar um povo" (DELEUZE, 1997, p. 14). Apesar de suas inúmeras inspirações na mitologia, nas crenças, na forma de narrar proveniente dos contos maravilhosos e dos clássicos contos de fadas, Timme inventa um povo ainda por vir que, apesar de ter morada em um passado longínquo nos tempos dos deuses, é um povo destituído do passado, sem presente e sem futuro: "É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado" (p. 14). E é nessa situação de falta do destino de Guru e Andfind que a narrativa termina. A reflexão de Deleuze é sustentada pela ambiguidade dos gigantes: apesar de terem a forma imensa e grande estatura, são um povo diminuído por deuses e homens. Eles foram para o entrelugar da ilha, e ainda se transformaram em pedra e solidão, numa espécie de metamorfose estática, não quebrada, ao contrário de muitos contos maravilhosos. Timme, em sua narrativa, escreve por esse povo que falta, tenta uma possibilidade de vida, que acaba em uma não vida, por parecer que o mundo real não deixa espaço para figuras menores ou maiores, que contra deuses e homens perdem.

Os gigantes como personagens míticos tornam-se aqui literários em uma metamorfose de suas imagens. O teórico James Wood (2012), em *Como funciona a*

ficção, salienta que a vitalidade de um personagem está ligada a um sentido filosófico e metafísico mais abrangente: "nossa consciência de que as ações de um personagem são profundamente importantes, que há algo profundo em jogo, o autor ruminando sobre a face daquele personagem como Deus sobre a face das águas" (WOOD, 2012, p. 109). O mistério de Guru e seu futuro nos deixa sem respostas, uma gigante benevolente e feérica caminha em um sentido contrário das imagens de gigantes ferozes e destruidores dos contos populares. Seu destino é um porvir poético, musical, tal como a harpa que ela carrega ao se despedir de seu amado petrificado; é uma lenda nas entranhas do mundo dos homens e deuses: "O personagem desliza por entre nossas percepções mutáveis, como um barco se movendo por entre barragens. Começamos numa certeza mal colocada, e terminamos no mistério sem lugar fixo" (p. 90). Começamos na não precisão do mundo dos gigantes e sua partida tão triste, e terminamos com esse povo sem um lugar, nem mesmo para os últimos gigantes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos no conto de Timme alguns elementos bastante comuns nos contos de fadas, tais como seres miraculosos, maravilhosos, os personagens característicos como reis e princesas, o encontro humano com a esfera do mágico, a proibição de algum elemento na narrativa, tal como Guru salienta ao casal, proibição essa que é normalmente violada pela curiosidade, e que também acontece no conto analisado, gerando um mal. Da mesma forma que percebemos esses elementos comuns e característicos, há toda uma construção artística e reflexiva, como Volobuef (2012) aponta.

A aproximação com o mito é parte integrante do conto, no qual acontece um encontro de tempo humano e tempo mítico, a história dos gigantes do tempo de Odin encontra-se com a própria história humana de Aslog e Orm. Volobuef (2013), ao tratar

dos contos dos Grimm no ensaio "Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária", salienta que os irmãos alemães atribuíam uma proximidade entre contos de fadas pela herança mítica "por derivarem de antigos mitos germânicos, os quais outrora haviam sido amplamente difundidos. Conforme o caráter mítico foi resvalando no esquecimento, as narrativas foram mantidas vivas enquanto efabulação ficcional" (VOLOBUEF, 2013, p. 21). Para Deleuze (1997, p. 13), "[n]ão há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências". A fabulação dos gigantes nessa narrativa é inspirada pelas fontes primordiais míticas, como refletido pelos irmãos Grimm, porém lança a figura gigantesca em uma imagem de potência, que não se conclui. Não projeta apenas o que é conhecido dos gigantes, mas constrói neles outras imagens.

A figura do gigante em "A última morada dos gigantes" representa uma releitura desta, já que na história os gigantes são nobres e gentis, diferenciando-se da crença comum de gigantes malvados e cruéis dos contos de fadas tradicionais, e da figura ambígua da própria mitologia nórdica.

Essa visita ao imaginário construindo outras imagens é muito similar ao que Leminski evoca com a ilustração do círculo rodando as histórias sem fim, das narrativas que ecoam nas outras: "Como todo eco, nem todo ego é cego. Fábulas ecoam fábulas, *per omnia saecula saeculorum*" (LEMINSKI, 1998, p. 38). A história de amor dos gigantes e sua fuga encontra-se com a história de amor dos humanos e de sua partida. A ilha habitada por ambos é ambivalente; é um retiro que não se sabe ao certo se pertence ao mundo mágico ou ao humano: "Trata-se, portanto, de lugares que lembram o jardim fechado e o paraíso, de territórios maravilhosos do espaço" (LE GOFF, 2009, p. 24). A ilha e a casa são repouso para o retorno humano, e é a espera agora indeterminada de Guru e Andfind, que por duas vezes sentiram os pesares da

presença humana, como também da presença dos deuses. Gaston Bachelard (1990), no livro *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*, ensina que "A casa é um refúgio, um retiro, um centro. Os símbolos então se coordenam" (BACHELARD, 1990, p. 80). A casa na ilha é o elemento central de repouso para os que estão perdidos, em espera e em fuga.

Para finalizar, evocamos *A água e os sonhos*: *ensaio sobre a imaginação da matéria* também de Bachelard (2002). Segundo o filósofo, "[a] imaginação é uma sonoplasta, deve amplificar ou abafar" (BACHELARD, 2002, p. 201). Timme amplifica a figura gigante, lhe dando outro contorno, o movimento imaginário se desdobra em tamanhos e representações. Guru, apesar de ser um ser gigantesco, é como a figura de uma bela fada, gentil e amorosa. Ainda de acordo com Bachelard: "Dois grandes movimentos do imaginário nascem perto dos objetos: todos os corpos da natureza produzem gigantes e anões, o rumor das ondas enche a imensidade do céu ou o interior de uma concha. São esses dois movimentos que a imaginação viva deve viver" (2002, p. 201).

O conto termina em melancolia e tristeza, com um final feliz apenas para Aslog e Orm, mas não para Guru e Andfind, que pelos deuses e pelos humanos tiveram a felicidade usurpada. Certamente, a figura dos gigantes pede muitos estudos que não se esgotam nessa breve análise, assim como o conto de Timme também fornece muitos outros caminhos de pesquisa, sendo aqui apenas um recorte de leitura. Para os gigantes do conto, ficou a espera pelo fim dos tempos, pelo término talvez dos tempos de deuses e humanos, pelo tempo da magia, por um lugar ainda por vir.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaios sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

____. *A água e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BERNARD, Catherine. et al. Antologia *de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII*. Florianópolis: DLLE/UFSC, 2019.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALVINO, Italo. *Sobre o conto de fadas.* Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1996.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces.* Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANTON, Katia. *E o príncipe dançou…* Os contos de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In ____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*: ensaios sobre mitopoética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GAIMAN, Neil. *Mitologia Nórdica*. Trad. Edmundo Barreiros. São Paulo: Intrínseca, 2017.

JACOBS, Joseph. "João e o pé de feijão". In MACHADO, Ana Maria. (org.). *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 251-263.

KRONZEK, Alan Zola; KRONZEK, Elizabeth. *O manual do bruxo:* um dicionário do mundo mágico de Harry Potter. Trad. Rubens Figueiredo e Sabrina Ricci Netto. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da idade média*. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose*: uma viagem pelo imaginário grego. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PHILIP, Neil. *Volta ao mundo em 52 histórias*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. 2. ed. Trad. Jaime Ferreira; Vítor Oliveira. Lisboa: Vega Universidade, 1983.

TIMME, Marie Jeserich. A última morada dos gigantes. Trad. Claudia Melo Belhassof; Camila Fernandes; Carlos Rabelo. *Os melhores contos de fadas nórdicos*. São Caetano do Sul: Editora Wish, 2019. p. 283-307.

TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e folha.* Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

TROLLS, elfos e nokkens: criaturas fantásticas descritas a partir de 1851. Material exclusivo para leitores da Wish. Trad. Carolina Caires Coelho. São Caetano do Sul: Editora Wish, 2019. Disponível em: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0123/4472/1504/files/WEB_criaturas_nordicas.pdf. Acesso em: 28/09/2020.

VOLOBUEF, Karin. E. T. A. "Hoffman e o mundo fantástico". In ALVAREZ, H.; VOLOBUEF, K.; WIMMER, N. (org.). *Vertentes do fantástico na literatura.* São Paulo: Annablume, 2012. p. 173-186.

_____. "Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária". In MOURA, Magali; CAMBREIRO, Delia. (org.). *Magias, encantamentos e metamorfoses*: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: De Letras, 2013. p. 15-31.

WOOD, James. *Como funciona a ficção.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 28/05/2020
Aceito em: 07/09/2020

VIOLÊNCIA EM *O ASNO DE OURO*, DE APULEIO: A REVELAÇÃO DISCURSIVO-LITERÁRIA DA FIGURA DO ESCRAVO DE LÚCIO[1]

VIOLENCE IN THE GOLDEN ASS*, BY APULEIUS: THE DISCURSIVE-LITERARY REVELATION OF THE FIGURE OF LUCIUS' SLAVE*

Vinícius Medeiros dos Santos[2]

RESUMO: O objetivo deste artigo é refletir acerca do apagamento discursivo-literário do escravo pessoal de Lúcio, em *O asno de ouro*, e sua gradual revelação posterior a fim de compreendermos como essa escolha particular da voz narrativa é um dos elementos que contribui para a sustentação da manifestação da violência no decorrer da obra literária.
Palavras-chave: *O asno de ouro*; Apuleio; violência.
ABSTRACT: The main purpose of this paper is to think about the discursive-literary deletion of Lucius' personal slave, in *The Golden Ass*, and his further gradual revelation in order to understand how this particular choice of narrative voice is one of the elements that contributes to support the manifestation of violence throughout the novel.
Keywords: *The Golden Ass*; Apuleius; violence.

1.INTRODUÇÃO

De acordo com Michael von Albrecht (1997), *O asno de ouro*, escrito no século II d.C., é o romance da literatura latina mais antigo preservado integralmente. Escrita

[1] Este artigo apresenta parte dos resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada "Aspectos da violência em *O asno de ouro*, de Apuleio" e financiada pela FAPESP — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por intermédio dos Processos nº 2018/19938-2 (Orientação do Prof. Dr. Cláudio Aquati/UNESP), no Brasil, e nº 2019/13798-7 (Supervisão do Prof. Dr. Delfim Leão/Universidade de Coimbra), no exterior.
[2] Graduando, UNESP.

por Apuleio, essa produção romanesca permite diversas leituras interpretativas em razão de suas diversas qualidades semânticas e literárias (WINKLER, 1991).

Na fortuna crítica apuleiana, são bastante difundidos e conhecidos os estudos que apontam o caráter extremamente violento de *O asno de ouro* (GARRAFFONI, 1999; MICHALOPOULOS, 2002, GARRAFFONI, 2004; MACKAY, 2007).

Neste artigo, buscamos demonstrar que essa manifestação da violência na narrativa de Apuleio não se organiza de modo imediato, ou seja, como se ela estivesse presente *ab initio*, mas é precisamente introduzida e elaboradamente constituída pela voz narrativa. Para tanto, trazemos como recorte metodológico a análise de elementos literários que contribuem para a instauração e a composição da instância da violência em *O asno de ouro*, mais especificamente da presença da figura de uma personagem acessória, qual seja, o escravo pessoal do protagonista da narrativa, Lúcio. Esse escravo é uma personagem cuja trajetória inicia-se de modo apagado já na abertura da narrativa, vai sendo revelada gradualmente no decorrer da história principal, considerando-se uma das características estruturais de *O asno de ouro*, que é a de apresentar histórias intercaladas a essa história principal.

2.A VIOLÊNCIA

Como aponta Larry Ray (2018), não há uma teoria geral e suficientemente abrangente sobre o que seja a violência. Para Charles R. Tittle (2015), os estudiosos refletem sobre algumas abordagens em relação à violência. Por exemplo, buscam descobrir por que determinados indivíduos ou grupos envolvem-se com a violência, enquanto outros não; por que ela se manifesta em certos períodos e locais, e de que modo esse fenômeno torna-se tão frequente.

Em seus estudos, Hannah Arendt (1969) dedica-se a analisar e compreender a expressão da violência, realizando uma reflexão sobre essa temática de tal modo que

aponta, ponderando, como predissera Lênin, que o século XX seria um século de guerras e revoluções, um século que poderia ser entendido como o século da *violência*.

Segundo Yves Michaud (1989), a dificuldade em realizar uma análise específica sobre o fenômeno da violência pode ser percebida de maneira ampla. Por exemplo, por meio de uma perspectiva tanto histórica quanto sociológica, reconhecem-se a escassez de registros e de conservação de dados que possam informar a expressão da violência, suas marcas qualitativas. Além disso, como aponta o estudioso, no decorrer dos séculos havia sociedades que não se ocupavam com tais registros, ou mesmo não dominavam ou nem tinham materiais disponíveis para fazê-lo.

Nesse sentido, Idelber Avelar (2004) entende que uma das expressões da violência, como a tortura, sempre esteve presente nas sociedades que reconhecemos como democráticas. De comum acordo estão Göran Aijmer e Jon Abbink (2000), cujos apontamentos indicam que a violência pode ser compreendida como uma expressão universal humana, entendendo que em nenhuma sociedade as expressões da violência são completamente ausentes.

Refletindo sobre o assunto, Slavoj Zizek aponta que:

> [...] como poderemos rejeitar por completo a violência se a luta e a agressão fazem parte da vida? A solução fácil é uma distinção terminológica entre a 'agressão', que corresponde efetivamente a uma 'força de vida', e a 'violência', que é uma 'força de morte': a 'violência' aqui não é a agressão enquanto tal, mas o seu excesso que perturba o andamento normal das coisas devido a um desejo que quer sempre cada vez mais. A tarefa consiste em nos livrarmos desse excesso. (2014, p. 61).

Em relação à etimologia desse signo verbal, *violência*, Michaud (1989) entende que ele advém da palavra latina *uiolentia*, cujo significado é "violência", a qual provém do verbo latino *uiolo*, que significa "proceder com violência, profanando e transgredindo", o qual, por sua vez, origina-se da palavra latina *uis*, que pode ser entendida como "potência, abundância, força e violência".

Assim, reconhecendo essas significações, Michaud (1989) compreende que, ao analisarmos o significado de *violência*, há nele o sentido de uma ação, de uma força. Segundo o estudioso, essa força apenas assume o caráter de violência quando provoca uma desordem ou quando incomoda o outro, ou seja, somente se torna violência de fato no momento em que ela infringe alguma norma definida socialmente. Ainda, e seguindo em sua problematização, Michaud (1989) menciona que ela não pode ser, a rigor, *definida*, pois, no interior de seu campo semântico, são perceptíveis ainda semas como o da transgressão, da conflagração, do caos e da insegurança.

Quando consideramos a violência especificamente no contexto romano, com suas múltiplas abordagens, podemos apontar que, segundo Jean Bayet (1981), logo nos alvores de sua civilização, os romanos conviveram com esse fenômeno. Desde os primórdios, por exemplo, os etruscos tiveram uma especial influência sobre os latinos, não só por meio de sua língua, sua religiosidade, mas também, e sobretudo, por seu gosto pela crueldade. Em outro exemplo, diz Albrecht (1997) que os violentíssimos combates de gladiadores tão caracteristicamente romanos tiveram, na verdade, origem etrusca.

Outro elemento comum e representativo no universo violento romano é a escravidão. Sabe-se que o sistema socioeconômico do escravismo, do qual a violência é um traço constante e importante, fez parte da organização de muitas comunidades da Antiguidade. Como aponta Beatriz Avila Vasconcelos:

> A escravidão, seja a presente nas sociedades antigas, seja a colonial ou a que se verifica em nossos dias, foi sempre um fenômeno de degradação da pessoa humana, de redução do ser humano à condição de mera força de trabalho, alienada de seus laços familiares, de seu espaço, de sua autonomia, de sua liberdade e de sua dignidade enquanto ente humano. (2012, p. 137).

No entender de Jerome Carcopino (1984), as sociedades romanas, bastante inflexíveis à primeira vista, eram formadas por privilegiados homens livres, que

podiam ser divididos entre aqueles que eram protegidos pelas leis e outros que não o eram, ainda se diferenciando por meio de seu poder econômico e *status* social. Além desse grupo de homens livres, havia, segundo o estudioso, o grupo dos escravos, que não eram passíveis de nenhum tipo de garantia ou direito, seres que eram usados como um objeto e reconhecidos como coisa, *res mancipi*[3]. Também nesse sentido, Norberto Luiz Guarinello faz uma ressalva, pois:

> [o] Império Romano conheceu diferentes formas de trabalho compulsório, dentre elas uma que denominamos de 'escravidão'. Ou seja, ao contrário do mundo moderno, a escravidão antiga sempre conviveu com outras formas de dominação de pessoas e de exploração de trabalho dependente. No mundo antigo havia todo um espectro de situações de dependência entre a escravidão e a liberdade. A escravidão representava apenas uma das pontas desse espectro. De qualquer modo, em alguns períodos e lugares, foi a forma dominante por vários séculos, em particular na Itália romana entre os séculos II a.C. e II d.C. (2006, p. 229).

Ugo Enrico Paoli (2000) informa que esse grupo dos escravos era constituído por escravos de nascimento, prisioneiros de guerra, crianças livres roubadas por piratas e outros bandidos, crianças vendidas pelos próprios pais, sentenciados a penas, entre outras situações que motivassem a perda da liberdade.

Reconhecendo a força da mão de obra escravocrata, Paoli (2000) salienta que, de maneira geral e em boa medida, o próprio bem estar e a economia dos povos romanos em diversas épocas estiveram a ela vinculados. Apesar de alocadas em uma organização social em formato de pirâmide, cujo topo estava reservado ao *princeps*, aos poucos as condições sociais e humanitárias dos escravos alteraram-se, a ponto de que, por volta do século II d.C., para alguns escravos e libertos, sua qualidade de vida era *comparável* a de homens livres.

---

3 De acordo com Marcela Alejandra Suárez (2004), são considerados *res mancipi* as terras localizadas em território romano, a servidão rural, os escravos e os animais de tração. Segundo a estudiosa, esses elementos somente poderiam ser transferidos por intermédio de uma transferência formal, como a *mancipatio*.

3.O ROMANCE ROMANO ANTIGO

Zelia de Almeida Cardoso (2011), demonstrando que a literatura evidentemente se constrói a partir do desejo e do interesse particular de cada um de seus autores, os quais não poderiam, mesmo que quisessem, escapar às suas inserções na cultura e no passado coletivo da sociedade que os geraram — como vulgarmente se diz, não poderiam negar a alma de seu povo — refere que:

> Tudo aquilo que as civilizações humanas criaram é resultado da combinação de fatores de diversas ordens (políticos, sociais, econômicos, éticos, religiosos, ideológicos, educacionais, etc.), que compõem, em conjunto, o amplo contexto que explica e justifica o produto. O estudo de uma literatura, portanto, deve ser precedido de uma coleta de informações sobre a época em que ela nasceu e floresceu. (CARDOSO, 2011, p. IX).

Segundo Bayet (1981), os romanos, a partir de seus atributos originais, prosseguiram e enriqueceram uma literatura anterior, isto é, a literatura grega, num processo inexorável, mas lento e desigual, pois ora Roma estava aberta para o oriente grego, ora se isolava em sua própria cultura; por vezes, as formas de civilização romana e grega se atenuavam, quase desaparecendo as suas diferenças e os seus conflitos; outras vezes, essas divergências e confrontos acentuavam-se intensamente.

Considerando especificamente a prosa literária, Cardoso (2011) aponta ter ela tardiamente surgido em Roma, influenciada diretamente pela cultura e literatura grega, resultando nas produções em prosa em geral e no romance em particular, e que teve origem "[...] ao alvorecer de nossa era [...]" (CARDOSO, 2011, p. 124). Segundo Albrecht (1997), o termo romance pode abranger, de modo amplo, romances bibliográficos, romances de viagem, romances mitológicos, que apresentam uma estreita relação com os romances históricos. Ainda de acordo com o pesquisador, o romance é capaz de absorver gêneros menores, como minicontos, fábulas, contos de

fada e anedotas. Segundo o estudioso, dentre as várias razões histórico-sociais, por volta do século II d.C., que promoveram a produção do romance romano, o centro do império parece dedicar um pouco mais de atenção a sua periferia. Além disso, povos bárbaros começavam a ameaçar a *pax romana*, frequentemente perturbando o mundo romano. Também, o imperador Marco Aurélio, um dos últimos imperadores a orientar-se por meio de uma filosofia estoica, governou guiado pela racionalidade, uma vez que a religiosidade cristã logo ocuparia espaço nos comandos políticos. O romance romano, então, começa a se desenvolver nessa realidade de completa transição, com leitores dispostos a experimentar sensações individuais, que conseguiriam atingir por meio de personagens que vivenciam um mundo multifacetado e em completa mudança.

4.O ASNO DE OURO

Em *O asno de ouro*, narra-se a trajetória de Lúcio, um jovem muito curioso e grande admirador da magia. Ao tentar dela fazer uso, Lúcio acaba se transformando em um animal, mais especificamente em um burro, embora mantenha o pensamento de um homem. Em sua trajetória na forma desse animal, Lúcio viaja por muitas regiões da Grécia, onde conhece diversos indivíduos que narram as várias histórias que se inserem intercaladamente à história principal. Essa obra encerra-se com a interferência e as bênçãos da deusa egípcia Ísis, graças às quais Lúcio retorna à forma humana.

Segundo Stephen J. Harrison (2013), desde os tempos do mundo romano, *O asno de ouro* suscita discussões, tais como a possibilidade de ele integrar algum conjunto de gêneros literários, o questionamento de sua qualidade e até mesmo se pode ser considerado literatura. Para James Tatum (1979), *O asno de ouro* não permite uma leitura simples, uma vez que a narrativa requer uma aproximação crítica realizada de

forma detalhada, sendo lido, inclusive, sob um grande número de perspectivas. Segundo o estudioso, esse romance resulta de uma complexa mistura de entretenimento e instrução moral, ainda constituindo um tipo altamente sofisticado de propaganda religiosa.

Para Robert H. F. Carver (2007), os atributos do romance apuleiano são tão amplos que a obra não se deixa limitar por teorias literárias tradicionais, uma vez que a narrativa é constituída por meio de mudanças abruptas, e, por que não dizermos, também opostas, entre trechos que têm intuito de divertir o leitor e passagens que expressam alegorias platônicas, entre cenas de amor pornográficas e ações que podem ser interpretadas por meio de um viés epifânico.

De acordo com Nancy Shumate (1999), observamos em *O asno de ouro* um bom exemplo do uso de um procedimento relativamente comum na Antiguidade, que a autora denomina de *inserção de contos* ou *o conto dentro do conto*. Por meio desse dispositivo, há digressões, geralmente de grande extensão, que nem sempre têm relação com a história principal, cujos conteúdos podem tornar-se tão complexos que acarretam uma dificuldade de compreensão da própria história principal. Ainda, segundo Shumate (1999), os estudiosos entendem essa complexidade produzida como um modo de compreensão entre representação e realidade, além de uma maneira de se refletir sobre a confiabilidade dos diversos narradores que assumem o seu turno de fala, e, consequentemente, o real valor de uma narrativa.

Já para Gerald N. Sandy (1978), justamente essa junção de diversos contos suscita muita discussão entre os especialistas, pois alguns entendem que a obra pode ser uma coleção de contos divertidos, enquanto outros compreendem como uma fábula moral cujo objetivo seria promover a fé isíaca de maneira a fazer frente à ascensão dos cristãos no período de Apuleio. Elizabeth Hazelton Haight (1927), por sua vez, observa uma pluralidade semântica na narrativa de Apuleio e menciona que o romance *O asno de ouro* lida com temáticas diversas como magia, folclore e religião e

pode ser compreendido como uma espécie de *Odisseia* ou peregrinação da alma de seu protagonista, Lúcio.

De modo amplo, podemos mencionar que o romance *O asno de ouro* ocupa uma posição fulcral no interior dos estudos literários modernos que estudam as obras antigas, não só pela sua relevância literária e cultural (HAIGHT, 1927), mas também pela sua condição de ser um dos textos fundadores do romance romano antigo (HOFMANN, 1999). De acordo com Carver (2007), os especialistas debruçam-se sobre a narrativa apuleiana há séculos, uma vez que ela promove uma série de questionamentos, de toda ordem, devido à sua complexidade.

5.ENTRE O APAGAMENTO E A REVELAÇÃO DO ESCRAVO PESSOAL DE LÚCIO

A discussão acerca do fenômeno da violência é bastante recorrente na literatura, e, em relação à *O asno de ouro*, é ampla o suficiente para gerar uma fortuna crítica consistente que examina a questão. Como menciona Renata Senna Garraffoni:

> A literatura sempre exerceu um papel importante na construção de imagens da exclusão, da criminalidade, da transgressão social ou da violência, produzindo sentidos e significados distintos em cada momento histórico, pois está permeada pela presença de personagens vinculados às margens da sociedade e que provocam reações diferentes nos leitores ao longo dos séculos. (2009, p. 92).

Nesse sentido, apontamos que a maneira como a expressão da violência é introduzida e desenvolvida em *O asno de ouro* indica o emprego de uma técnica narrativa organizada e sofisticadamente elaborada, por meio da qual o protagonista Lúcio, tranquila e seguramente, vai sendo aos poucos inserido no caos do mundo violento apuleiano. Dentre os recursos que proporcionam esse movimento literário da expressão da violência em *O asno de ouro*, destacamos, como exemplos, a maneira

como ela é articulada na história principal e nas histórias intercaladas, de modo geral, e no evento em homenagem ao deus Riso, de modo particular.

Neste artigo, analisamos especificamente um desses recursos, a saber, a maneira como a voz narrativa primeiro silencia a existência de uma outra personagem, que fundamentalmente personifica a manifestação do fenômeno da violência por intermédio de uma vertente sociopolítica, e, somente em um segundo momento e aos poucos pelo decorrer da trama, vem a revelá-la. É a figura de um escravo que acompanha Lúcio na função de seu auxiliar pessoal. Vale lembrar que, embora não seja textualmente mencionada, essa personagem secundária já está presente na narrativa desde a abertura da aventura de *O asno de ouro*[4], durante a jornada do protagonista até a Tessália. Embora diversas vezes a voz narrativa dê a entender que Lúcio viajava sozinho, o que sugere não haver interesse de apresentar seu servo desde o princípio, há vários indícios textuais na trama que apontam que o escravo pessoal de Lúcio permanecia junto dele durante a viagem à Tessália, ou seja, que o escravo acompanhava o jovem patrão durante todo o tempo.

Diante dessa constatação, e reconhecendo que ela contribui para o suporte de nosso argumento, a saber, o apagamento inicial da figura do escravo pessoal de Lúcio e a sua revelação gradual como um dos elementos constituintes da narrativa que revelam como se organiza a instância da violência nessa obra, problematizaremos essa contraposição aparente, uma vez que nossa interpretação investigativa evidencia um elemento que se encontra escondido no todo literário. Dessa maneira, primeiramente apresentaremos os indícios textuais referentes a essa omissão deliberada e, logo em

4 Para este trabalho, trazemos as citações do texto apuleiano traduzidas para a língua portuguesa, mediante as obras *O asno de ouro*, de Ruth Guimarães (1963) e *O burro de ouro*, de Delfim Leão (2007). Para demarcá-las, estabelecemos as seguintes notações: (AA. 1963, <nº da página>), remetendo à tradutora brasileira, e (AA. 2007, <nº da página>), referenciando o tradutor português. A fim de aprimorarmos os nossos conhecimentos acerca da obra, além de desvelar determinados conflitos entre as traduções, tínhamos também acesso ao texto em latim, consultando-o frequentemente, sempre com o apoio de nosso Orientador. Embora não sejamos latinistas de ofício, a análise do *corpus* não foi comprometida, uma vez que utilizamos traduções consideradas de excelência em seus respectivos países e passamos pelo crivo de nosso Orientador.

seguida, indicaremos os vestígios textuais que respaldam a nossa perspectiva analítica, então contrapondo essa eventual elisão proposta pela voz narrativa. Por fim, e tendo em vista que teremos evidenciado essa constituição aparentemente contraditória, descreveremos brevemente nossa leitura acerca do tópico investigado.

De modo geral, o que atesta a condição de apagamento do escravo logo na abertura do *Livro I*, que se mantém no decorrer de todo esse *Livro* e em quase todo o *Livro II*, é justamente a total falta de indicação, por parte da voz narrativa, de sua presença. Não há nenhuma menção textual direta ou indireta acerca de um escravo que acompanhe Lúcio, tampouco há referências de sua participação em alguma instância textual, seja morfológica ou semântica. Lúcio está, até que se prove o contrário, viajando sozinho até a casa de Milão.

De modo específico, podemos evidenciar o desconhecimento sobre a existência da personagem escravo em razão da atitude linguística do narrador frente à realidade de seu mundo, uma vez que ele indica o seu ponto de vista sempre a partir de uma perspectiva individual, como se estivesse só, e não acompanhado. Isso se comprova por meio tanto do uso dos verbos, sempre na primeira pessoa do singular, quanto do uso do pronome pessoal de primeira pessoa, como se lê em "Ora ia eu a caminho da Tessália [...] ia eu, portanto, a caminho da Tessália, em viagem de negócios" (AA. 2007, 1.2) e como se vê em "Quanto a mim, aproximando-me da primeira hospedaria que avistei, perguntei logo à velha hospedeira [...]" (AA. 1963, 1.21).

Uma outra situação evidente na trama, que aponta nitidamente para o apagamento da presença do escravo, dá-se quando Lúcio chega ao seu destino, a casa de Milão. No diálogo entre eles não se percebe a presença desse servo, uma vez que ele não é citado nem pelo anfitrião, nem pelo viajante que acabava de chegar, como se verifica em:

> Aliás, a honra da tua presença irá reforçar o nome da nossa casa e tu ganharás para ti mesmo um título de glória, se ficares satisfeito com este pequeno lar [...].

> Não preciso de nada, pois trago sempre comigo em viagem esses utensílios. Quanto aos banhos, facilmente posso perguntar onde ficam. Aliás, o mais importante mesmo é o meu cavalo, que passou um mau bocado para me trazer até aqui. Toma estas moedas, Fótis, e compra-lhe feno e cevada. (AA. 2007, 1.23-24).

Claro está, portanto, que não há menções da participação do escravo, o servo pessoal de Lúcio, durante o seu deslocamento para a Tessália. Inclusive, o jovem tem uma atitude mais grata para com o seu cavalo, preocupando-se com ele, tanto que o protagonista o referencia verbalmente na narrativa, não sendo inclusive a primeira vez que o fizera. É quase como se o escravo nem existisse.

Contudo, no desenrolar da trama, começam a surgir, inesperadamente, breves evidências. A primeira indicação da presença do escravo dá-se quando, nos preparativos do encontro casual noturno entre Lúcio e Fótis, a escrava da casa de Milão, temos a indicação de onde esse servo dorme, tendo seu leito sido afastado da cama do seu proprietário, para não ouvir ou presenciar nada do encontro amoroso entre este e a escrava, como se observa em "De facto, a enxerga dos escravos tinha sido colocada na parte de fora, no chão e o mais longe possível da porta [...]" (AA. 2007, 2.15). De imediato, poderíamos pensar que essa enxerga se destinasse aos escravos de Milão, não de Lúcio. Todavia, a própria voz narrativa apresentara, por meio da fala da velha hospedeira, que Milão tinha poucos pertences, dentre os quais figurava, "[...] uma única pequena escrava […]" (AA, 1963, 1.21). Ou seja, ainda que, por si, essa passagem em que consta a declaração da velha hospedeira não pudesse confirmar a nossa perspectiva de análise, que Lúcio seguia acompanhado de seu servo para a Tessália, ela também não pode negar o nosso argumento, uma vez que ele está de acordo com o que a voz narrativa entrega em seu discurso, evidenciando, portanto, ambas as leituras possíveis até aqui.

Gradativamente, somos informados da presença desse escravo: no trecho em que Lúcio janta na casa de Birrena, antiga amiga de sua mãe, o protagonista é avisado

do adiantado da hora, justamente por seu criado, como se lê em "Em seguida, ao ser avisado pelo meu escravo de que a noite havia caído [...]" (AA. 2007, 2.31). Se tivéssemos dúvidas, no trecho anterior, sobre quem seria o proprietário desse escravo que dorme próximo aos aposentos do protagonista, parece-nos que agora essa dúvida é completamente resolvida, pois o próprio Lúcio indica verbalmente que ele é proprietário de um escravo. Ora, por meio dessa informação, parece-nos que não há mais motivos de incertezas sobre se o rapaz viajara ou não sozinho, pois ele fora, sim, acompanhado por seu escravo, embora a voz narrativa houvesse omitido essa informação desde a abertura do romance.

A fim de corroborar nossos argumentos, podemos também apontar a situação quando Lúcio é levado ao tribunal por causa de seu confronto com os supostos invasores da casa de Milão, no episódio das festividades em nome do deus Riso. Nessa passagem, o juiz menciona verbalmente a existência de um servo pessoal de Lúcio, como se lê em "Pois o escravo que o acompanhava fugiu [...]" (AA. 1963, 3.8).

Além dessa ocorrência, podemos indicar um outro momento da narrativa, à altura da metade do romance, quando Lúcio, já transformado em burro e tendo já vivido diversas situações sob a custódia de um grupo de bandidos, observa a chegada de mais um ladrão junto ao bando, um componente que permanecera em Hípata a fim de observar como Milão e as autoridades locais resolveriam a situação do roubo na casa do usurário. Para grande surpresa de Lúcio, o protagonista fora equivocada e injustamente responsabilizado pelo roubo na residência, como se lê em:

> Ora baseando-se não em indícios vagos, mas antes em razões prováveis, havia consenso entre toda a multidão em responsabilizar como autor manifesto daquele roubo um tal de Lúcio, que, nos dias anteriores e por intermédio de uma falsa carta de recomendação, se tinha feito passar por uma pessoa de bem e conseguira cair nas boas graças de Milão. (AA, 2007, 7.2).

Na sequência, e uma vez que Lúcio fora considerado culpado, as autoridades locais decidem iniciar as investigações para encontrar esse eventual criminoso. Para tanto, eles decidem cobrar justamente do escravo de Lúcio que ele auxiliasse nas investigações, como se verifica em "na própria casa onde o tinham recebido, prenderam o seu escravo, que forneceria, pensava-se, indicações sobre os crimes e os planos do dono" (AA. 1963, 7.2).

É possível justificar que o escravo não fora introduzido textualmente desde a abertura do romance em razão de que sua presença não era essencial para a narrativa, possivelmente representando, ainda, na produção literária, o apagamento social vivido pelos escravos naquele momento histórico. Nesse sentido, como aponta Guarinello, o escravo era entendido de maneira estritamente legal, isto é:

> a do escravo propriedade, sempre um estrangeiro, adquirido para ser uma coisa pertencendo a outro indivíduo, que seria senhor, não somente de seu trabalho, mas de seu próprio corpo, do qual teria pleno e total direito de utilização e que poderia submeter a qualquer tipo de coação, castigo ou mesmo à execução simples e sumária. Para essa definição o escravo, por ser propriedade, seria uma coisa, uma condição, mas não um agente. (2006, p. 229).

De fato, quando refletimos sobre a maneira pela qual o escravo era entendido no tempo de Apuleio, a justificativa do apagamento social parece-nos uma leitura bastante coerente de *O asno de ouro*, embora também nos pareça que, ao mesmo tempo, esse apagamento possibilita uma outra compreensão, quando olhamos mais a fundo essa representação.

Diferentemente do que possa parecer, contudo, a participação desse escravo em particular é produtiva para a constituição da narrativa, uma vez que ele assume, durante o desenrolar da obra, diversos papéis, tais como a de acompanhante pessoal, conselheiro, cúmplice e testemunha. A presença dessa personagem, o escravo, na narrativa não deixa de ser relevante para o todo textual, pois ela contribui

significativamente com o desenvolvimento da própria trama, se reconhecemos que ele permite a solução de eventuais dúvidas que diversas personagens têm sobre Lúcio, tanto sobre o suposto desaparecimento do protagonista, após o sequestro da personagem principal já na figura de um burro, quanto sobre as suas ações.

Diante das conjecturas, por um lado, sobre a omissão deliberada da presença do escravo pessoal, embora este seja relevante na trama, e, por outro, sobre a exposição de diversos momentos em que ele atua, entendemos que o silêncio da voz narrativa sobre sua existência em grande parte dos primeiros *Libri*, sobretudo durante a abertura do romance, não é acidental, pois que sua revelação desenvolve-se na mesma direção de outras estratégias já utilizadas por Apuleio a fim de elaborar a expressão da violência, dado que, como sabemos, esse fenômeno é construído gradualmente no decorrer das aventuras.

Nesse sentido, mostrar gradualmente, desde o princípio da obra a partir de um grau zero de exposição, isto é, a omissão, uma figura que pode ser considerada a personificação de um complexo e doloroso mundo violento corrobora a estruturação da narrativa apuleiana, que funciona de modo a apresentar gradativamente não só para Lúcio, mas também para os leitores da obra, um universo violento.

À medida que a trama apuleiana progride, revelando uma esfera social soturna, perpassada de ações violentas de toda ordem, aos poucos a figura do escravo pessoal de Lúcio ganha forma e profundidade, como nutrida justamente por um ambiente congruente, vindo à tona por causa dele. Embora a voz narrativa não evidencie que a violência integra, em princípio, o contexto social do protagonista, na verdade, ela faz parte de sua realidade desde sempre, pois Lúcio invariavelmente também é um dos sustentáculos desse mundo violento, sendo mais um proprietário de escravos, como tantos outros milhares de cidadãos romanos.

O apagamento integralmente social e parcialmente narrativo desse escravo, para além de construir o efeito literário de aproximação e de manifestação graduais da

expressão da violência, possibilita observar que a voz narrativa constrói situações antitéticas, que, por vezes, apresentam um tom de ironia. Nessa direção, entendemos que a expressão da violência em *O asno de ouro* não ocorre de maneira simples, aleatória no texto, com o que perderia toda a sua importância; pelo contrário, como apontamos nessa leitura, a voz narrativa tem o cuidado e a precisão de organizá-la elaboradamente, de modo gradual e progressivo.

REFERÊNCIAS

AIJMER, Göran; ABBINK, Jon. "Introduction: The Idiom of Violence in Imagery and Discourse". In _____. *Meanings of Violence*: A Cross Cultural Perspective. Oxford; New York: Berg, p. 1-21, 2000.

ALBRECHT, Michael von. *History of Roman Literature* — volume one. Trad. Frances Newman e Kevin Newman. Leiden: E. J. Brill, 1997.

APULEIO. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

_____. *O burro de ouro*. Trad. Delfim Leão. Coimbra: Cotovia, 2007.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Cláudia Drummond. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1969.

AVELAR, Idelber. *The Letter of Violence*: Essays on Narrative, Ethics, and Politics. New York; Houndmills, Basingstoke; Hampshire: Palgrave MacMillan, 2004.

BAYET, Jean. *Literatura Latina*. Trad. Andrés Espinosa Alarcón. Barcelona: Editorial Ariel, 1981.

CARCOPINO, Jerome. *La vida cotidiana en Roma*: en el apogeo del império. Trad. Ricardo A. Caminos. Buenos Aires: Hachette, 1984.

CARDOSO, Zelia de A.. *A literatura latina*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CARVER, Robert H. F. *The Protean Ass*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GARRAFFONI, Renata S.. *Bandidos e salteadores*: concepções da elite romana sobre a transgressão social. 113 f. Dissertação de Mestrado — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

_____. Robbers and Soldiers: Criminality and Roman Army in Apuleius' Metamorphoses. *Gérion*, n. 22, p. 367-377, 2004.

_____. Marginalidade e exclusão: o caso do *Satyricon* de Petrônio. *Dimensões*, vol. 23, p. 89-104, 2009.

GUARINELLO, Norberto L.. Escravos sem senhores: escravidão, trabalho e poder no Mundo Romano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 52, p. 227-246, 2006.

HAIGHT, Elizabeth H.. *Apuleius and his influence*. New York: Longman/Green and Co., 1927.

HARRISON, Stephen J. *Framing the Ass*: Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HOFMANN, Heinz. *Latin fiction*: The Latin novel in context. London: Routledge, 1999.

MACKAY, Pierre. A. "'Klephtika': The Tradition of the Tales of Banditry in Apuleius". In *Greece & Rome*, 2nd, v. 10, n. 2, p. 147-152, 2007.

MICHALOPOULOS, Andreas N. "Lucius' suicide attempts in Apuleius' Metamorphoses". In *Classical Quartely*, n. 52.2, p. 538-548, 2002.

MICHAUD, Yves. *A Violência*. Trad. L. Garcia. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAOLI, Ugo E.. *Urbs*: la vida en la Roma antigua. Trad. J. Farrán y Maioral e Natividad Massanés. Barcelona: Editorial Iberia, 2000.

RAY, Larry. *Violence & Society*. California; Singapore: Sage Publications Ltd., 2018.

SANDY, Gerald N. "Book 11: Ballast or anchor". In HIJMANS JR, Benjamin Lodewijk.; PAARDT, Rudi van der. *Aspects of Apuleius' Golden Ass*. Groningen: Bouma's Boekhuis B. V., p. 123-140, 1978.

SHUMATE, Nancy. "Apuleius' Metamorphoses: the inserted tales". In HOFMANN, Heinz. *Latin Fiction*. London: Routledge, p. 113-125, 1999.

SUÁREZ, Marcela A. "Nota a Cvrcvlio IV 2. El Tópico del Mancipivm: del Dominvs a Las Dramatis Personae". In *Phaos*. (4), p. 119-127, 2004.

TATUM, James. *Apuleius and The Golden Ass*. London: Cornell University Press, 1979.

TITTLE, Charles R. "Control Balance Theory and Violence". In ZAHN, Margaret A.; BROWNSTEIN, Henry H.; JACKSON, Shelly L. *Violence*. From Theory to Research. London and New York: Routledge, p. 51-69, 2015.

VASCONCELOS, Beatriz A.. "O escravo como coisa e o escravo como animal: da Roma antiga ao Brasil contemporâneo". In *Revista UFG*, Ano XIII, n. 12, 2012.

WINKLER, John J. *A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

ZIZEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

Recebido em: 25/06/2020
Aceito em: 10/09/2020

A ESCRITA COMO RESISTÊNCIA: O REGISTRO COMO SOBREVIDA EM *LEITE DERRAMADO* E *TERRA SONÂMBULA*

WRITING AS RESISTANCE: THE RECORD AS SURVIVAL IN LEITE DERRAMADO AND TERRA SONÂMBULA

Ari Silva Mascarenhas de Campos[1]

RESUMO: Observaremos neste texto o caráter auxiliar da escrita na perpetuação da oralidade, dos registros culturais e das memórias nos romances *Leite Derramado*, de Chico Buarque de Hollanda (2009), e *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto (1992). A escrita nos permite, nessas narrativas, identificar o desejo de se fazer ouvir no futuro que ambos os romances apresentam como elementos centrais de suas tramas, fazendo de um simples registro textual um verdadeiro ato de resistência aos "esquecimentos" do tempo.
Palavras-chave: Mia Couto; *Terra Sonâmbula*; Chico Buarque; *Leite Derramado*; memória.
ABSTRACT: In this text, we will observe the auxiliary character of writing in the perpetuation of orality, cultural records and memories in the novels *Leite Derramado*, by Chico Buarque de Hollanda (2009), and *Terra Sonâmbula*, by Mia Couto (1992). Writing allows us, in these narratives, to identify the desire to be heard in the future that both novels present as central elements of their plots, making a simple textual record a real act of resistance to the "forgetfulness" of time.
Keywords: Mia Couto; *Terra Sonâmbula*; Chico Buarque; *Leite Derramado*; memory.

A invenção da escrita revolucionou a comunicação humana. Não apenas porque o homem ampliou seu espectro de comunicação e consequentemente reuniu diversas áreas do conhecimento, mas principalmente porque, a partir do registro escrito, passou a deixar para a posteridade seus feitos, suas conquistas, suas posses, e uma gama de informações oriundas da observação, da experiência e da intuição. Além

[1] Doutorando, Universidade de Coimbra.

disso, passou a legar como herança seus sonhos, suas crenças, suas leis e outros elementos da abstração humana que ganham materialidade no texto. Com o passar dos tempos, várias convenções textuais foram se unificando entre os povos e as línguas, agora grafadas, ganharam seus próprios vocabulários. No entanto, dentre as inúmeras vantagens de uma comunicação escrita, seja para a comunicação no presente ou para o futuro, uma das principais funções sociais dessa convenção linguística está na transmissão de valores, histórias e costumes. Com o desenvolvimento da humanidade, estar escrito passou a ser sinônimo de perpetuar-se, romper com a existência limitada do tempo e perseverar na luta contra a morte, alcançando assim o estágio de uma quase divindade. Tal como compreende Georg W. F. Hegel (1807/1992), na *Fenomenologia do Espírito*, ao sugerir que o alcance do divino se idealiza na ascensão dialética do ser e na superação da morte.[2] As tecnologias utilizadas na confecção do registro mudaram, contudo o princípio da perpetuação ainda continua sendo a principal motivação para a escrita.

Na Grécia Antiga, a escrita tinha um papel fundamental: o de democratizar o conhecimento e, consequentemente, permitir a um número cada vez mais crescente de indivíduos o acesso aos debates sobre política, sociedade e cultura. No entanto, os gregos souberam designar à oralidade um importante status, justo e necessário. "[...]. De um lado colocaram o prazer inerente à palavra falada: incluído na mensagem oral, esse prazer nasce e morre com o discurso que suscitou; de outro, do lado da escrita, colocaram o útil, visado por um texto que se pode conservar sob os olhos e que retém em si um ensinamento cujo valor é durável." (VERNANT, 2010, p. 174).

Os tempos mudaram e com eles os sistemas de escrita também. Na medida em que algumas sociedades, imbuídas de seus projetos de poder e colonização, avançaram na dominação de outros coletivos, o código escrito passou a ser também um

[2] Evidente que Hegel não compreende a escrita como elemento de superação da morte, sua citação aqui se dá pelo sentido de divindade atribuído pelo filósofo alemão ao "ser que supera a barreira da morte." (HEGEL, 1992, p. 235).

instrumento de registro territorial: imposto, forçado e determinado como condição mínima de diálogo, em algumas colônias, entre colonizador e colonizado. Para que esse domínio se confirmasse, os códigos das nações colonizadoras suprimiram e, em alguns casos, extinguiram o registro escrito de alguns povos colonizados, transformando tais códigos em materiais arqueológicos, revelados após séculos de ocupação.

Para a sequência de nossa análise, cabe entendermos o código escrito como uma "modalidade de uso da língua complementar à fala" de acordo com o linguista Luiz Antônio Marcuschi, que conclui essa ideia ao afirmar que a escrita é "[...] um modo de produção textual discursiva para fins comunicativos com certas especificidades materiais e se caracteriza por sua constituição gráfica, sempre à serviço da fala humana." (MARCUSCHI, 2001, p. 26).

Em outras palavras, o registro escrito não suprime a comunicação oral de um determinado sistema linguístico; ao contrário, ele serve a esse sistema como auxiliar na construção de um entendimento coletivo, na democratização das ideias e no quesito que parece ser o mais elementar na leitura comparada proposta neste texto: atender a uma perspectiva de futuro, de acordo com o seu caráter físico, documental. Ou, como nos lembra Walter Benjamin (1986), ao ilustrar o papel da oralidade como fonte da escrita, sem deixar de destacar uma importante distinção entre as duas: a recepção da oralidade está na convivência direta entre interlocutores, enquanto a recepção da escrita é solitária.

> A experiência que passa de pessoa a pessoa [oral] é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. [...] numa narrativa oral a pergunta — e o que aconteceu depois? É plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1986, p. 212).

A escrita, meio de garantir que os "saberes" impressos atinjam uma imensurável gama de leituras, fomenta o espaço de debate e de construção de conhecimento. E, para fugir do campo da obviedade, vale destacar que este não é um expediente que determine hierarquias entre oralidade e escrita. Na verdade, o que se espera, com essa exposição, é contrapor tais posicionamentos a fim de mostrar como a inversão dos privilégios das tecnologias comunicativas (fala e escrita), no Brasil e em Moçambique, revelam a necessidade de invertermos ou ao menos discutirmos as posições de outras convenções tradicionais dessas sociedades.

O romance *Leite Derramado* (HOLLANDA, 2009) retrata, por meio de um narrador em primeira pessoa, as memórias de um velho enfermo e centenário que se encontra numa cama de hospital. Sua narrativa pressupõe interlocutores interessados na saga de sua família, cujo recorte de mais de 150 anos revela a ascensão e queda de sua classe em diálogo com momentos marcantes da história nacional brasileira. Já em *Terra Sonâmbula* (COUTO, 1992), os protagonistas Muidinga e Tuahir vagueiam por uma terra devastada pelos conflitos de desestabilização implantados no território moçambicano logo após a independência do país em 1975. O espaço desolado e sem vida que se revela às personagens contrasta com o universo das histórias dos antepassados, um tanto quanto apagadas da memória dos viventes, mas bastante presentes nos "cadernos de Kindzu", cuja leitura será responsável por acender uma chama de esperança no coração dos já desiludidos caminhantes. A importância da perspectiva narrativa sofrerá alterações no transcorrer do romance, tal como veremos ainda neste artigo.

Durante toda a narrativa de Eulálio d'Assumpção, protagonista do romance *Leite Derramado* (HOLLANDA, 2009), a oralidade do narrador está marcada não apenas pela presença de vocábulos e coloquialismos comuns nesse uso da linguagem como "Bom dia, Flor do Dia" (p. 65), "pensei que você hoje não viesse mais" (p. 66), ou ainda, "traz prá mim" (p. 81), "esse criei como um filho, lhe ensinei a abrir portas..." "sem pé,

nem cabeça" (p. 92-93); mas também pela retomada de períodos compostos, cuja subordinação surge sem a presença de uma oração antecedente, como nos exemplos: "é o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca [...]", "Mas você perdeu lances fundamentais da minha vida", "é inútil me entupir de remédios" "é o tal negócio" etc. (p. 46-47). Esses trechos, por sinal, são introdutórios a alguns capítulos do romance. Não há dúvida de que se trata de um monólogo proferido por um velho centenário, enfermo, numa cama de hospital. Contudo, para a mente confusa de Eulálio, dada sua condição senil e doente, há um diálogo instaurado com alguns interlocutores descritos pelo próprio narrador. E é nessa crença de que sua fala é receptada por aqueles que estão ao seu redor que o narrador — na iminência da morte — e temendo que sua história se esvaia com sua existência mundana, revela seu interesse em ter seu testemunho perpetuado no registro escrito.

> Antes de exibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados. E não se esqueça que o meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário. Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. (HOLLANDA, 2009, p. 18).

Evidencia-se na fala de Eulálio o desejo de uma perpetuação de alguns costumes, valores e crenças que o distinguem como pertencente a uma classe dominante. Além disso, o tal registro, carregado de um rigor linguístico exigido exclusivamente pela escrita, dialoga com a estrutura parnasiana, sempre aclamada pelas classes dominantes, que o remete à *belle époque* e aos anos de glória de sua família. É essa imagem que Eulálio deseja perpetuar. Não a de um velho doente em uma cama de um hospital público, mas sim a de um arauto eloquente de uma elite brasileira que viveu os "bons tempos" — segundo o próprio Eulálio — em que as classes sociais eram facilmente distinguidas por seus hábitos, posses e linguagem.

Quanto mais estilizados e complexos são os elementos linguísticos, quanto mais distante a escrita — produto do artífice, mensurável, adaptável, tecnologia com forte potencial comercial — estiver da fala, habilidade humana de comunicação mais natural, maior será a concentração desse instrumento comunicativo nas mãos das elites sociais, independente do espaço geopolítico em que esta elite estiver inserida. Apenas para ilustrar melhor este pensamento de Eulálio, cabe recorrermos a uma importante passagem da *Ideologia Alemã*, nos trechos rascunhados[3] por Karl Marx e Friedrich Engels (2007), que trata da confecção das hierarquias.

> As ideias das classes dominantes são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. A classe que tem a sua disposição os meios de produção material dispõe também dos meios de produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal (ideológica) a das relações materiais dominantes apreendidas como ideais; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, *são as ideias de sua dominação e sua forma de expressão, a linguagem*. Os indivíduos que compõem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que eles o fazem em toda a sua extensão, portanto, entre outras coisas, que eles dominam também como pensadores, como produtores de ideias de seu tempo; e, por conseguinte, que suas ideias são as ideias dominantes da época. (MARX; ENGELS, 2007, p. 47, grifo nosso).

Como representante das classes dominantes brasileiras, Eulálio projeta, discursivamente, a sociedade ideal pautada nos valores e na estética defendidas pela burguesia do final do século XIX, ou seja, nos moldes idealizados de uma nação que avança ao despotismo esclarecido e alcança a República. Dentre os moldes dessa transição, destaca-se a alfabetização nas mãos da Igreja Católica, herança dos tempos imperiais e que avançou, por mais de cinquenta anos, na República. Eulálio d'Assumpção, por exemplo, estudou num tradicional colégio Sacré-Coeur em

[3] Rascunho das páginas 30 a 35. Originalmente concebido como parte de São Max. Antigo Testamento.

Copacabana, e teve acesso a uma educação "à altura dos grandes colégios franceses" (HOLLANDA, 2009, p. 123) onde também, nas reminiscências de sua memória, estudara Matilde — sua esposa mulata — fato esse jamais comprovado.

> Subi à diretoria e me fiz anunciar à madre superiora como pai de Maria Eulália, aluna do terceiro ano primário. Notre Mère folgou em me receber em particular, já não tivera o prazer em me ver ou à minha mulher em reunião de pais. Escusei-me, eu viajava a negócios boa parte do ano, ademais era viúvo, minha mulher por sinal também estudara no Sacré-Coeur. Notre Mère mostrou-se consternada ao saber que uma ex-aluna falecera aos dezessete anos em trabalho de parto, de eclampsia. Também sentiu muito por minha filha, em que de fato já observara na hora do recreio certa timidez, para não dizer um temperamento misantrópico. E concordou comigo que seria reconfortante para uma pequena órfã ouvir histórias de quem conviveu com sua mãe naquela mesma casa, quiçá conhecer sua sala de aula, rabiscar seu quadro-negro, sentar-se à sua carteira. Descer pelo corrimão, arrisquei. E Notre Mère riu, balançando a cabeça. Só que Matilde, Matilde, francamente ela não recordava de nenhuma Matilde. (HOLLANDA, 2009, p. 99).

O acesso à educação e, consequentemente, à linguagem escrita, no Brasil no início do século XX estava restrito a uma pequena parcela da sociedade, cuja condição social sempre fora um fator determinante.

Ocorre que no romance *Terra Sonâmbula* o jovem Muidinga, pobre e órfão, tem acesso à linguagem escrita por meios não completamente esclarecidos. Essa sua apropriação da tecnologia escrita é o que lhe permitirá contato com as narrativas de antepassados, grafadas nos cadernos de Kindzu.

Numa primeira leitura do romance, o que se sobressai é justamente a presença de duas narrativas distintas: uma em terceira pessoa — que de maneira *condoreira*[4]

[4] A menção ao termo, neste trecho, se dá pela semelhança desse narrador com as características narrativas e distanciadas da observação romântico-realistas do século XIX, na literatura brasileira. Forma narrativa fortemente marcada pelas temáticas sociais e a defesa por ideias igualitárias. O narrador em *Terra Sonâmbula* (1992), igualmente aos poetas condoreiros, se coloca como condutor do leitor ao encontro da liberdade: "As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de

observa as ações e introspecções das personagens Tuahir e Muidinga — e outra em primeira pessoa, que revela suas próprias experiências, desejos, angústias, anseios e ambições. Esse narrador em primeira pessoa é Kindzu. O acesso à sua narrativa ocorre por intermédio de uma série de cadernos, encontrados pelo menino Muidinga, que destacam alguns momentos marcantes do processo de transformação da personagem no herói.[5] No entanto, durante essa projeção de leitor e narrador, surge uma terceira voz narrativa, a do menino Muidinga, que ao ler para o velho Tuahir o relato de Kindzu grafado nos cadernos, incorpora o espírito dos antigos contadores de história.

Os primeiros registros de Kindzu o apresentam ao leitor e, ainda que não revele em um primeiro momento, como passou a ser um detentor da Língua Portuguesa escrita, seu texto recria um pouco de sua origem e do importante papel que seu pai exercia na sociedade em que ele estava inserido.

> Recordo meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: a independência do país. [...] o tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. [...] A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder [...]. Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. [...] Mesmo para nós, que tínhamos bens, a vida se ponteava, miserenta. (COUTO, 1992, p. 16-17).

O trecho acima nos permite observar que esse protagonista, detentor de um código escrito restrito a poucos de sua aldeia, era pertencente a uma família com condições diferenciadas, no que se refere a posses, na aldeia em que habitava. Contudo, o que Kindzu registrara em seu diário é que a guerra não faz distinções e, segundo as sábias palavras do seu pai, "ficar miserável era uma benção" (COUTO, 1992, p. 173), visto que este é um estágio que não desperta inveja nem interesses de

---

infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo." (COUTO, 1992, p. 196).

[5] De acordo com a observação de Benjamin (1986), sobre a formação do herói.

nenhuma ordem por parte dos outros. A complementação dessa ideia vem com uma espécie de provérbio que germina dos lábios de sua mãe, quando indaga sobre a atitude do velho "Melhor sentinela é não ter portas." (COUTO, 1992, p. 17).

Kindzu representa o interesse de uma nação moçambicana que agora não se contenta apenas com o protagonismo de sua história, relatada por olhares estrangeiros, mas que também quer o direito de escrever a própria história. Sua formatação pode ser análoga à própria percepção de um grupo de autores moçambicanos — instrumentalizados com a Língua Portuguesa — que desejam registrar suas percepções acerca de seus próprios conceitos de pátria, liberdade, democracia, direitos humanos e outros valores defendidos universalmente, quase sempre baseados em modelos eurocêntricos. Grupo esse no qual Mia Couto se inclui. O herói que se desenvolve no transcorrer da narrativa em *Terra Sonâmbula* é um aldeão desejoso de contar a própria história. Dotado da capacidade de escrever, ele espera que sua versão da história seja conhecida e que vá ao encontro da versão do narrador afastado (o primeiro narrador em *Terra Sonâmbula*). Se faz necessário o registro da experiência, da vivência e até mesmo dos sonhos daquele que deseja salvar seu povo, como um guerreiro Naparama. O olhar de Kindzu revela os entremeios da história que não poderiam ser observados pelos historiadores estrangeiros, ou seja, a perspectiva testemunhal que somente a narrativa em primeira pessoa pode permitir.

Pensar numa história escrita em África e para África é observar seriamente como os novos protagonismos elaboram essa releitura. É possível se obter, a partir dessa mudança de perspectiva, uma revalorização da oralidade, prescindida nos olhares eurocêntricos da história africana, e entender o papel da escrita nesse suporte à fala. "Vista como uma fonte alternativa e/ou complementar à existência de outros documentos para além da escrita, já que em muitas sociedades a oralidade e a escrita coexistem e o recurso a outras provas documentais é variado." (SILVA, 2015, p. 55).

Ao ter em mãos os cadernos de Kindzu, Muidinga não acessa a história colonial de Moçambique. Seu contato com as lendas, com os costumes e com a diversidade que coexistem em seu país se dá pela intermediação vívida e apaixonada de um jovem moçambicano. Assim, a história que se apresenta nos textos que o menino carrega é atraente e instigante, não apenas pelas aventuras narradas, mas principalmente pela sua capacidade de transportar o leitor às realidades do presente, contando-lhe "realidades". O caráter autobiográfico dos cadernos concede a Muidinga e Tuahir uma certa intimidade com o até então desconhecido Kindzu, permitindo aos dois "exilados" em sua própria terra a capacidade de sonhar. Assim é o que revela o narrador, ao descrever os pensamentos de Muidinga sobre os cadernos companheiros: "os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mãos de carne e ossuda, mas por sonhos iguais aos dele." (COUTO, 1992, p. 65).

Como já dissemos anteriormente, a valorização do objeto escrito em *Terra Sonâmbula* obedece a mesma lógica em *Leite Derramado*: a projeção de futuro, considerando sua própria ontologia. Partindo desse princípio, podemos afirmar que a existência do texto escrito no universo narrativo do romance moçambicano e a ausência dele, tendo em conta a concepção narrativa do romance de Hollanda, são elementos basilares em ambas as histórias. Em *Leite Derramado*, o narrador Eulálio d'Assumpção leva consigo sua história. O projeto de sociedade brasileira instaurado pelos seus iguais no início do século XIX também desaparecerá, restando apenas os resquícios desse modelo de constituição social — que são reproduzidos e às vezes exaltados por uma sociedade emergente que ainda não elaborou seu próprio projeto de nação.[6] Em outras palavras, o *Leite Derramado*, na visão do narrador, é um desfecho

[6] Um projeto que reconheça e inclua as particularidades do Brasil e não, como entendem alguns historiadores, uma mera compilação dos modelos europeus. Para ilustrar essa ideia, visitemos a citação do historiador Adalberto Marson (1979) que se debruça sobre a questão da originalidade do projeto nacional brasileiro, ao analisar a vida e a obra de Alberto Torres — um influente político da Antiga República que reconhecia a ausência de um projeto nacional que reconhecesse as particularidades do país — "[...] o Brasil seria um país marcado justamente pela ausência de um

trágico para aquilo que fora outrora de valor, modelado segundo os interesses e requintes da burguesia europeia, adaptados para o contexto brasileiro.

A ausência do registro escrito das memórias de Eulálio d'Assumpção determina o afastamento do positivismo que alçava os princípios burgueses do século XIX à categoria de lei,[7] enquanto a presença de registros escritos em *Terra Sonâmbula* resgata e promove a manutenção de valores endógenos que, em contato com a modernidade, poderão semear um futuro promissor. A proposta apresentada por Couto é de que se reconheçam as semelhanças daqueles que habitam essa terra, pois poderão ajudá-los a se sobreporem às diferenças e, consequentemente, a construírem uma unidade nacional, verdadeiramente própria. Essas contribuições literárias se assemelham na leitura do que seria um "verdadeiro" projeto nacional. Uma adaptação nos trópicos de modelos eurocêntricos, ou o reconhecimento de diversidades que se coexistem desde que surgiram? Assim, define Benjamin (1986), o verdadeiro papel da atividade literária:

> [...] a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias — isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só poder instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras e artigos de jornal e

---

sentimento nacional, desencontrado de sua própria realidade e influenciado historicamente por modelos exóticos, europeus ou norte-americanos, que teriam servido de base para a organização legal e institucional do país. A inexistência entre os brasileiros do espírito de solidariedade e de defesa dos interesses coletivos resultaria na ausência de soberania e de unidade nacional do país, as quais se definiram respectivamente pela consciência do grupo nacional de sua individualidade e pela supressão ou redução das dissidências existentes, garantindo a coesão do grupo." (MARSON, 1979, p. 56).

[7] A escola metódica, cuja história só se torna viável e de interesse objetivo se estiver comprovada em registros escritos, é o que se subscreve neste parágrafo. Ou seja, sem registro não há história que se deva valorizar. Princípio que atende ao positivismo de Comte (1798–1857) que valoriza as ciências humanas na medida em que são baseadas em elementos empíricos, documentais e mensuráveis; e ao eudemonismo adaptado de Stuart Mill (1806-1873), cuja objetividade das ações, também prováveis e mensuráveis, resultam na felicidade do indivíduo. O desejo de Eulálio em se "fazer existir" para a história obedece como princípio esses entendimentos aqui ilustrados.

> cartazes. Só essa linguagem de prontidão se mostra a altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas. (BENJAMIN, 1986, p. 12).

A escrita, cuja principal função é a de complementar "as falas", documenta a história para uma revisitação, sempre que necessária, na intenção de reescrevê-la ou escrever uma "nova história". Sua característica material permite uma revisitação e manipulação constante da produção de narrativas e seus "saberes" implícitos, dando longevidade à memória e à história de seus narradores. Esse princípio básico faz com que Kindzu e Muidinga se unam, se encontrem e estabeleçam nessa relação as bases para um novo amanhã, nas quais esses "escritos", que falam das experiências de seu povo, possam "se converter em páginas de terra"(COUTO,1992, p. 20) e, assim, façam do momento em que são semeadas (lidas), um momento de esperança. O "sonho diurno", nos termos de Ernst Bloch (2005). Sonhos que uma *Terra Sonâmbula* só construirá acordada.

Os dois narradores, cada qual no contexto de seu romance, buscam pelo registro escrito, já que essa tecnologia atende aos projetos de cada um deles. Ainda que retratores de realidades distantes e contextos históricos distintos, o registro escrito como objetivo maior de seus heróis surge como uma convergência narrativa que reforça o interesse de cada um na confecção do porvir.

Dentre as convergências que se estabelecem nos romances, a facilidade elucidativa em que se dispõem as narrativas é certamente um dos destaques. Ou seja, a capacidade de se contar longas trajetórias narrativas — já que os romances se atêm a longos períodos históricos — em curtos espaços de enunciação: orações breves, períodos simples (na maioria das vezes) e parágrafos condensados. Couto (2010 *apud* CAVACAS, CHAVES, MACEDO, 2013), quando questionado sobre a influência da escrita jornalística (objetiva) em sua produção literária, foi taxativo, ao revelar que o resultado deve ser mais destacado que a origem, reforçando sua preferência pelo texto literário e sua capacidade de aglutinação de outros textos.

> [...] eu nunca lidei bem com aquilo que era o modelo jornalístico na altura, era bem taxativo. Isso que começa por ser muito normativo que incomoda a escrita que possa ser criativa, acaba por ser uma escola. Isto quando tu dizes que tem de estar o quê, o quem, o quando, aonde, e como numa só frase isto é uma espécie de ensinamento daquilo que são as vantagens de uma escrita sintetizada, de uma maneira sintética de dizer muita coisa. Portanto há ali um exercício que sem ele, eu acho que é muito complicado né? Senão está desconjuntado. Portanto, essa plasticidade da escrita, só para mim claro, que cada um tem o seu percurso, mas que para mim não teria sido alcançada sem esta passagem pelo jornalismo. Mas depois é preciso desarrumar tudo isso. (COUTO, 2010 *apud* CAVACAS, CHAVES, MACEDO, 2013, p. 27).

A capacidade de síntese dessa escrita aglutinadora além de reunir, em um espaço mais acessível, uma gama de histórias orais revisitadas, impõe-se como espaço de relação das diversidades apresentadas nessas histórias. Essa relação ressignificará tais experiências e trará, à luz da recepção, novas narrativas inalcançáveis pelas formas tradicionais de transmissão. A escrita é o espaço onde as histórias se misturam e se transformam em novas histórias. Portanto, é o espaço de transformação e desenvolvimento por excelência, um local capaz de confrontar as lições do passado com as perspectivas de futuro, e de construir no presente projeto do devir.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. "O narrador." In *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BLOCH. Ernst. *O princípio esperança volume I*. Trad. Nélio Rouanet. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2005.

CAVACAS, Fernanda. CHAVES, Rita. MACÊDO, Tânia. (Orgs.). *Mia Couto:* Um convite à diferença. 1ª ed. São Paulo: Humanitas, 2013.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HEGEL, Georg W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. José Macedo e Paulo Meneses. 1ª ed. São Paulo: Ed. Vozes, 1992 [1807].

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Leite Derramado*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita:* atividades de retextualização*.* São Paulo: Cortez, 2001.

MARSON, Adalberto. *A ideologia nacionalista em Alberto Torres*. 1ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1979.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich*. A ideologia alemã.* Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845/1846). Trad. Rubens Enderele, Nélio Schnider e Luciano C. Martorano. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

SILVA, Tereza Cruz. "Memória, História e Narrativa: Os desafios da escrita biográfica no contexto da luta nacionalista em Moçambique*.*" In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, São Paulo, 106, p. 133-152, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre*. A Travessia das fronteiras.* Entre Mito e Política II. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2010.

Recebido em: 15/07/2020
Aceito em: 22/09/2020

A RELAÇÃO ENTRE O NACIONAL E O REGIONAL: O DISCURSO SOBRE A NAÇÃO COMO NEGAÇÃO DA REGIONALIDADE

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE NATIONAL AND THE REGIONAL: THE DISCOURSE ON THE NATION AS A NEGATION OF REGIONALITY

José Cândido Rodrigues Neto[1]

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo discutir a relação entre os conceitos de literatura nacional e literatura regional, partindo do pressuposto de que uma suposta ideia de identidade nacional homogênea pode ser utilizada como discurso que visa anular as heterogeneidades e cercear a diversidade presente nas especificidades das literaturas ditas regionalistas. Como forma de estruturar nossos argumentos, faremos a análise dos elementos regionalistas presentes na obra *Uma mulher vestida de Sol* (1947), de Ariano Suassuna, buscando indicar como tais elementos apontam para uma identidade regional, se contrapondo a uma ideia de literatura homogênea e universalista.
Palavras-chave: nacionalismo; regionalismo; Suassuna.
ABSTRACT: This work aims to discuss the relationship between the concepts of national literature and regional literature based on the assumption that a supposed idea of homogeneous national identity can be used as a discourse that aims to annul heterogeneities and curtail the diversity present in the specificities of regionalist literature. As a way of structuring our arguments, we will analyze the regional elements present in Ariano Suassuna's work *A woman dressed in Sun* (1947), seeking to indicate how such elements point to a regional identity, as opposed to an idea of a homogeneous and universalist literature.
Keywords: nationalism; regionalism; Suassuna.

1. INTRODUÇÃO

A ideia de nação surge na Europa, entre os séculos XVIII e XIX, como uma forma discursiva homogeneizante que cria uma localidade imaginária, tornando tal

[1] Doutorando, UEPB.

imaginário uniforme e buscando dissolver as heterogeneidades em uma pretensa unidade. Sendo assim, este trabalho de revisão de literatura visa estudar a relação que se dá entre a ideia de nação e região, levando em consideração as consequências dessa discussão para o âmbito da literatura brasileira e nordestina. Diante de tal contexto, investigaremos a seguinte questão: quais são os desdobramentos da concepção de nação para se pensar uma suposta "literatura nacional brasileira" e, também, uma "literatura regional nordestina"? Para realizar essa empreitada, primeiramente abordaremos o conceito de tradição e como ele é pensado dentro da ideia de nação e progresso. Com esse intuito, recorreremos ao texto *Tradições que se refazem* (2010), de Ria Lemaire. Em seguida, questionaremos a ideia de nação como algo fixo; para isso utilizaremos contribuições de Stuart Hall, Homi Bhabha e Diógenes Maciel. Por fim, analisaremos a peça teatral *Uma mulher vestida de sol* (s. d.), de Ariano Suassuna, buscando identificar elementos constituintes de uma regionalidade nordestina, mesmo em meio a convenções próprias da literatura universal, com o intuito de refletir de que forma as particularidades locais nos permitem tratar de temas supostamente universais. Não pretendemos uma análise que abarque todos os aspectos da referida obra, mas apenas um recorte que nos permita refletir as questões aqui abordadas por meio de alguns elementos presentes na peça teatral de Suassuna, que foi originalmente publicada em 1947.

2. TRADIÇÃO E NACIONALIDADE

Historicamente, o conceito de tradição passou por inúmeras ressignificações. É comum entendermos tradição como o ato de transmitir ou repassar valores, crenças, hábitos etc. Entretanto, por vezes, essa palavra também é associada àquilo que representa atraso, conservadorismo, imobilismo e apego ao passado. Segundo Lemaire (2010, p. 17), o sentido negativo, atribuído ao termo tradição, tem sua origem no

período de surgimento dos estados nacionais e o progresso proveniente da conquista de hegemonia por parte da classe burguesa. Nesse contexto, a tradição era tida como o apego a um passado arcaico, destoante das noções de progresso, modernização e avanço cultural, que eram veiculadas pelos discursos hegemônicos em torno da ideia de nação. O estado nacional deveria ser uma unidade indivisível, por isso as tradições regionais de pequenas localidades não eram bem vistas por um discurso que buscava uniformidade e homogeneidade com o intuito de legitimar a ideia de nacionalidade. Nisso residiria um dos motivos pelos quais o termo tradição adquire um sentido negativo. Sobre isto, Lemaire nos diz o seguinte:

> Na verdade, esse sentido negativo do termo é recente. Segundo *o Dictionnaire historique de langue française*, de Robert, ele apareceu por volta do ano 1850. Em 1849, Robert assinala, na língua francesa, um novo adjetivo, *traditionaliste* e, em 1851, o substantivo que lhe corresponde, *tradicionalisme*, com o sentido de "apego às noções e práticas tradicionais". Trata-se, na altura, da atitude contrária à que promulgada pela doutrina oficial da burguesia e do poder: a do progresso. [...] Como podemos constatar, a significação moderna da palavra tradição nasce num momento e contexto políticos bem definidos, a saber, o da lenta e progressiva ascensão política da alta burguesia européia [sic]. [...] Nessa Nova Europa, as milhares de pequenas "nações" serão consideradas conservadoras, atrasadas e fadadas à morte por serem, na visão da burguesia, economicamente inviáveis. (LEMAIRE, 2010, p. 17-18).

Destarte, o discurso de nação visa anular as especificidades de cada região, para que o estado nacional se apresente como um todo homogêneo e indivisível. Esse discurso tende a afirmar a unidade em detrimento da multiplicidade. Lemaire (2010) ainda afirma que os discursos hegemônicos da burguesia utilizaram a educação como forma de transmitir os ideais de nacionalidade, para que esses se sobrepusessem às peculiaridades regionais.

> Assim, o que as elites políticas querem que aconteça — a saber, que morram as línguas e culturas regionais por serem os suportes principais dos milhares de pequenos "nacionalismos" tradicionais — transforma-se em base da organização e em teoria científica do ensino superior: as culturas regionais serão

> marginalizadas e desrespeitadas ou até completamente ignoradas; os estudantes aprenderão que elas são inferiores e estão fadadas à morte perante a superioridade da cultura nacional. O ensino nas Letras vai ser, durante todo o século XX, uma aprendizagem e doutrinação sistemáticas no desprezo e na rejeição das línguas, das artes e das culturas populares, que, de qualquer jeito, o ensino universitário considera em vias de extinção. (LEMAIRE, 2010, p. 19).

As universidades passaram a ensinar uma língua, uma literatura e uma história nacional. Os estudantes aprendiam que a cultura nacional era superior à cultura regional. Dentro desse contexto, tudo aquilo que fosse considerado regional e popular tenderia a ser desvalorizado e marginalizado. Foi assim que, na modernidade, a ideia de nacionalidade se sobrepôs aos elementos de uma cultura regional, sendo essa associada às tradições arcaicas. Nessa perspectiva, tudo aquilo que era visto como tradicional era rejeitado por ser contrário à ideia de modernidade e progresso.

3. NAÇÃO E REGIÃO: DA HOMOGENEIDADE PARA A HETEROGENEIDADE

Os discursos hegemônicos das elites burguesas buscavam fortalecer a ideia de nação como algo uniforme; para isso, tais discursos tinham como meta apagar as influências regionais. A concepção europeia em torno da nacionalidade se estende para o Brasil. A noção de uma identidade nacional brasileira tenderia a se sobrepor às especificidades e aos elementos próprios de cada região. O discurso sobre uma nação brasileira é antipático à noção de cultura regional e popular. Segundo Stuart Hall (2006), a ideia de identidade nacional visa anular as diferenças e homogeneizá-las em uma identidade unitária, para que todos sejam representados como pertencentes à grande família nacional. A Cultura Nacional seria então um dispositivo que representa a diversidade como unidade. Esse discurso tende a não reconhecer ou não dar visibilidade às formas de expressão específicas de cada região. “As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas de forma subordinada, sob

aquilo que Gellner chama de 'teto político' do estado-nação, que se tornou assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas". (HALL, 2006, p. 49).

É por isso que para alguns teóricos, afinados com as ideias de nacionalidade e progresso, formas literárias regionais como o folheto de cordel, que são típicas do Nordeste brasileiro, representam a expressão de um povo iletrado, inculto e ligado a tradições arcaicas e atrasadas. Esse tipo de discurso acadêmico cria uma tradição do discurso científico brasileiro sobre o cordel. Disso decorre que, em torno do cordel, como nos sugere Lemaire (2010), existem dois tipos de tradição: 1) a da própria produção dos folhetos, que é feita pelos artistas populares; 2) e a do discurso científico sobre o folheto de cordel. Essa segunda tradição seria herdeira das ideias da burguesia europeia, que eram o sustentáculo de uma política nacionalista.

Sendo assim, em conformidade com Diógenes Maciel (2012), é possível inferir que essa tradição científica desvaloriza o cordel e, consequentemente, as supostas formas de representação de uma regionalidade nordestina, uma vez que no cordel estão presentes elementos e temas recorrentes dessa região; assim, esses folhetos carregariam em si uma ideia de identidade nordestina, que seria alheia a uma ideia de nacionalidade. Nos cordéis tradicionais, "[f]iguram uma sociedade nordestina marcada pelo nomadismo da seca, pela correria dos cangaceiros, pelas peregrinações dos bandos de beatos, pelas tocaias." (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 180).

Esses seriam os temas recorrentes nos folhetos de cordel e que configurariam uma tradição tipicamente nordestina, tida pelos discursos acadêmicos como expressão de um povo inculto e pobre. Embora a literatura nordestina não se resuma a esses elementos, ela é notoriamente influenciada pelos temas populares e pela oralidade. A própria literatura desenvolvida por Ariano Suassuna e a peça teatral analisada neste trabalho poderiam ser utilizadas como exemplo de tal ideia.

Os elementos populares e orais, por vezes, causam incômodo a uma cultura hegemônica que visa uniformizar os padrões culturais. Isso poderia explicar o motivo pelo qual a literatura regional nordestina, principalmente a popular, por vezes seria marginalizada, tendo em vista que ela não se enquadraria em um projeto de nação como unidade, mas antes expressaria a nação como diversidade. Seria possível pensar o nacional a partir do regional. Entretanto, nessa perspectiva, o nacional se apresentaria não como unidade homogênea, mas como diversidade heterogênea. Sobre isso, Maciel tem a nos dizer o seguinte:

> Creio que é necessário, então, se inverter a polaridade, modificando o ângulo de visão, para que se avalie a dramaturgia nordestina, justamente por este seu forte caráter popular, daí regional, de modo a atualizar seu sentido como mote revelador de uma tendência marcadamente política e com potencial para atingir um princípio estético que "elabora uma outra idéia [sic] de nação e, portanto, do nacional, negando pelo nacional-popular, a nação enquanto unidade" (MACIEL, 2009, p. 339) estável e hegemônica, ou seja, encontrando ao invés da unidade a diversidade. (MACIEL, 2012, p. 97).

Tal compreensão se aproximaria da concepção de Hall (2006), em torno da noção de nacionalidade, pois, segundo o autor, no seio de cada nação há inúmeras diferenças que um discurso homogeneizante tenta unificar. Cada nação é constituída por uma diversidade cultural nela existente; ao invés de ser um todo cultural homogêneo, apresenta inúmeros pontos de heterogeneidade, mostrando-se como uma colcha de retalhos. Nas palavras de Hall, "As nações modernas são, todas, híbridos culturais" (2006, p. 62). Disto decorre que "[...] há muitos brasis dentro do Brasil e que, assim, as cenas locais (ou regionais) só podem ser entendidas pelas suas diferenças, pelas suas dessemelhanças em relação ao que vem sendo tomado como uno e estável." (MACIEL, 2017, p. 39).

Questionando a pretensa unidade das nações, construídas pelos discursos da modernidade e do progresso, Homi Bhabha afirma:

> A nação não é mais o signo de modernidade sob o qual diferenças culturais são homogeneizadas na visão "horizontal" da sociedade. A nação revela, em sua representação ambivalente e vacilante, uma etnografia de sua própria afirmação de ser a norma da contemporaneidade social. [...] As contra-narrativas [sic] da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras — tanto reais quanto conceituais — perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais "comunidades imaginadas" recebem identidades essencialistas. (BHABHA, 1998, p. 211-212).

Se compreendermos as narrativas que são próprias das tendências regionais como contra narrativas, por estarem às margens da ideia de nação, podemos inferir que elas apontam para uma quebra da ideia de unidade nacional. Neste sentido, tais narrativas possibilitam pensar a nação por meio da multiplicidade e da diversidade, ao invés da unidade e do essencialismo.

> O povo não mais estará contido naquele discurso nacional da teleologia do progresso, do anonimato de indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade, do tempo homogêneo das narrativas sociais, da visibilidade historicista da modernidade, em que o presente de cada nível [do social] coincide com o presente de todos os outros, [...] A nação não pode ser concebida num estado de equilíbrio entre diversos elementos coordenados e mantidos por uma lei "boa". (BHABHA, 1998, p. 213).

Portanto, o regional representa uma fratura na ideia de nacionalidade estável e homogênea. Nesse sentido, as narrativas populares, de tendência nordestina, seriam exemplos de como a especificidade de cada região poderia suscitar uma forma de se pensar a nacionalidade partindo de tais especificidades e concebendo a nação como sendo múltipla e fragmentada. Essas narrativas revelam que a nação não é mais signo da modernidade, quando as diferenças culturais são homogeneizadas, mas revela uma representação ambígua e instável.

4. ENTRE A UNIVERSALIDADE E A REGIONALIDADE: A ANÁLISE DA PEÇA "UMA MULHER VESTIDA DE SOL"

Uma das formas de constituição de uma dita regionalidade, e, também, de uma literatura regional, se dá por meio da exploração de elementos que seriam típicos de determinada localidade, tanto os culturais como os naturais e paisagísticos. É comum encontrarmos obras literárias que retratam temas universais por meio de formas de representação próprias de uma região ou localidade específica. Um exemplo disso seria a peça teatral *Uma mulher vestida de sol*, escrita por Ariano Suassuna em 1947. Nessa peça, o tema do amor impossível entre dois jovens que pertencem a famílias rivais é retratado. Francisco e Rosa apaixonam-se e tornam-se amantes, a despeito da rivalidade entre suas famílias, pois essas vivem em pé de guerra, uma vez que o pai de Rosa detesta o pai de Francisco por conta de uma disputa de terras.

O romance de Francisco e Rosa logo nos remete a outra trama bastante similar e amplamente conhecida no cânone ocidental, a saber: *Romeu e Julieta,* de William Shakespeare. A peça de Suassuna também faz alusão ao mito celta de Tristão e Isolda e aos romances de cavalaria. Sabemos que o tema do amor impossível, marcado pelas disputas e conflitos familiares é uma fórmula consagrada, perpassando a literatura em vários períodos e contextos históricos diferentes, sempre com novas reelaborações. Poderíamos compreender a peça de Suassuna como uma releitura desse tema, tão abordado na história da literatura. Entretanto, apesar da universalidade do tema, a versão feita por Ariano Suassuna é marcada pela utilização de elementos regionais, típicos do Nordeste brasileiro. A ambientação, a descrição paisagística, os traços culturais presentes nos personagens e na trama, dentre outros aspectos, apontam para uma regionalidade nordestina, contida na obra.

A narrativa se passa no Nordeste brasileiro, o que é evidenciado pela descrição do local e pela ambientação, que é feita a partir de elementos que sugerem o clima seco, típico do sertão nordestino. No texto é feita a seguinte descrição, por um personagem: "Aqui é o sertão, um tabuleiro de serra do sertão. O sol do fogo de dia e o frio da noite, pedras, bodes, cabras e lagartos, com o Sol por cima e a terra parda embaixo." (SUASSUNA, s. d., p. 01). Temos também a presença dos retirantes, a fome e a necessidade de se escavarem cacimbas devido à escassez de água como traços que caracterizam o sertão nordestino.

Também se encontram, na peça, traços culturais, que estão presentes na região Nordeste, como a religiosidade, representada na figura de Cícero, uma espécie de padre andarilho, que abre e fecha a peça com uma citação bíblica do apocalipse. Esse personagem, que também é responsável pelo casamento de Rosa e Francisco, se identifica da seguinte maneira: "Eu sou homem de paz e religião." (SUASSUNA, s. d., p. 03). O nome Cícero já é bem sugestivo, uma vez que faz alusão ao Padrinho Cícero Romão, uma figura religiosa presente no imaginário nordestino e tido como um santo do povo. Cícero é uma espécie de visionário profético, já que o trecho apocalíptico com que abre a peça sugere um desfecho trágico e, ao fim, repete o mesmo trecho, lembrando que a profecia havia se cumprido. As figuras visionárias são recorrentes em toda a literatura mundial, basta lembrar do profético Tirésias, presente nas tragédias e epopeias gregas. Na peça de Ariano Suassuna, o visionário é representado por Cícero. Entretanto, para além das convenções, o personagem Cícero aparece revestido por elementos característicos da região Nordeste, como o catolicismo popular e por ser ele próximo da figura do retirante, já que o personagem diz que perdeu sua família por conta da fome enquanto viajavam pelo sertão. Isto é evidenciado pela seguinte fala de Cícero: "Por mim, já estou habituado. Vi minha mulher e meus filhos morrerem de fome na estrada, quando vim pra cá. Já faz muitos

anos e é sempre assim. Uma bala, o sol, uma cobra, uma doença, uma briga, a velhice, e, seja gado ou gente, tudo tem de morrer um dia." (SUASSUNA, s. d., p. 05).

Outro traço cultural muito presente na trama é o patriarcalismo, que aponta para um Nordeste marcado pelo autoritarismo da figura masculina. Nesse sentido, o personagem Joaquim Maranhão, pai de Rosa e cunhado do pai de Francisco, é o representante por excelência dessa autoridade patriarcal. Joaquim é um pai despótico e possessivo, tratando sua filha como sendo uma propriedade sua. Ele não aceita que Rosa tenha algum tipo de relação com Francisco, o filho de seu rival Antonio. Quando Rosa torna-se esposa de Francisco, por meio de um casamento clandestino realizado por Cícero, Joaquim decide matar Francisco como forma de vingança, pois se sente traído e destituído de uma posse, sua filha.

Em sua fúria vingativa, Joaquim diz que não se importa mais com a vida de Rosa, pois, segundo ele, esta já teria sido desonrada. Diz ele: "Ela já está desonrada, para mim tanto faz, é até melhor morta, porque não fica essa vergonha me olhando a toda hora." (SUASSUNA, s. d., p. 15). Joaquim encarna a figura do pai possessivo, tratando sua esposa, sua filha e sua irmã como posse. Ele teria sido o assassino de sua própria esposa, a mãe de Rosa. Além disso, a peça sugere que ele teria uma obsessão doentia por sua filha, e também por sua irmã, a mãe de Francisco, já que em um trecho da peça é dito que a rivalidade com Antonio, seu cunhado, não se deve apenas à disputa de terras entre ambos, mas pelo fato de ele não aceitar o casamento de Antonio com sua irmã Inocência. Uma fala do próprio Antonio a Joaquim nos sugere isso: "É unicamente por sua causa, é uma questão de ódio pessoal a mim. O que você nunca pôde perdoar foi Inocência ter casado comigo." (SUASSUNA, s. d., p. 06). Com efeito, Joaquim representa a autoridade patriarcal associada à cultura Nordestina, que supostamente seria marcada pelo Machismo e pelo Patriarcalismo, como nos aponta Albuquerque Junior (1999). Essas características estão presentes no imaginário nordestino e

aparecem em vários tipos de discurso. Analisando uma dessas concepções, a dos folhetos de cordel, Albuquerque Júnior diz o seguinte:

> O que chama a atenção é o fato de que o nordestino é pensado apenas como uma figura masculina e à masculinidade está associada necessariamente a violência [...] A violência é neste discurso um componente da sociabilidade no Nordeste, uma característica da própria forma de ser do nordestino e, mais acentuadamente, um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nesta região. Nesta sociedade, o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 173-175).

Nessa perspectiva, a nordestinidade seria marcada pela virilidade das figuras masculinas e paternas, que decidem o destino das mulheres ao seu redor, de suas filhas, irmãs e esposas. O homem nordestino aparece nesse imaginário como sendo um homem ríspido, viril e agressivo. O personagem Joaquim poderia ser pensado como um representante dessa figura arquetípica, a figura do nordestino destemido, valente e agressivo, o chamado cabra-macho.

Outro tema recorrente que é atrelado à região Nordeste, e que se encontra presente nessa obra, seria a retirância, ligada à seca e à fome. Por vezes a figura do retirante, cristalizada como sendo representativa de uma suposta nordestinidade, é associada à identidade cultural do povo nordestino, marcado pelo sofrimento da seca, da escassez de alimentos e de água. O retirante seria obrigado a abandonar sua terra para buscar sustento em outras localidades, tornando-se uma espécie de andarilho. É comum a analogia entre o retirante da seca e o migrante nordestino, que sai para outro estado em busca de trabalho. Além de Cícero, que pode ser associado a este tema, também surge na narrativa um casal de retirantes, Inácio e Joana, que perdem seu filho Neco. O menino vai buscar mel de uma colmeia e acaba sendo assassinado por Joaquim, que achava que sua cerca estava sendo ultrapassada por algum inimigo.

Inácio passa a querer a todo custo vingar seu filho morto. Isso aponta para a honra como algo caracterizador da identidade do nordestino, pois esse personagem,

mesmo sendo pobre, ainda quer manter sua dignidade que fora ultrajada pelo assassino de seu filho. Mesmo correndo o risco de enfrentar o seu inimigo em desvantagem, Inácio não abandona seu desejo de vingança. Diz ele: "Irei para a estrada, ele (Joaquim) passará por lá, se for cercado. Aí vingo meu filho, de faca, ou morro pra ficar com ele." (SUASSUNA, s. d., p. 13). Essa fala evidencia a importância que é dada à "honra" pelo homem pobre nordestino que, a despeito de não possuir nada, ainda deseja manter sua única posse, a dignidade. Inácio não descansa, até que, munido com um rifle dado por Antonio, torna-se autor da morte de Joaquim, vingando assim seu filho morto e Francisco, que também havia sido assassinado covardemente por Joaquim.

A palavra de honra também é algo associado ao nordestino e ao sertanejo, que são caracterizados como homens fortes que resistem ao sofrimento da seca e às adversidades do sertão. O nordestino seria, portanto, aquele que resiste com força e dignidade, por isso sua honra seria algo a ser preservado. Isso pode ser exemplificado na peça com a trégua entre os rivais Joaquim e Antonio, que é mantida pela palavra de ambos de não invadirem a propriedade um do outro. Entretanto, Joaquim, ao se sentir desonrado por conta de sua filha, quebra sua palavra e aprofunda o conflito. Sobre isso ele diz: "[...] não mantenho palavra agora, que se trata da honra de Rosa. [...] Se fui eu que dei (a palavra), eu mesmo posso tirar. Não tenho palavra quando se trata de ver minha filha transformada numa égua!" (SUASSUNA, s. d., p. 12-14). Portanto, a palavra de honra dada pelos rivais é o que mantém a trégua do conflito. Ao ser quebrado este acordo, a narrativa é conduzida para seu desfecho trágico. Isso nos permite compreender que a palavra de honra na peça representa um elemento de estabilidade que, ao ser violado, mergulha os personagens em um turbulento conflito que culminará com um clímax fatídico.

Nessa narrativa, o personagem Francisco aparece também como um elemento desestabilizador, que traz mudança, posto que viajou por muito tempo e coloca em

questão a ordem vigente. Francisco torna-se uma ameaça para a autoridade patriarcal de Joaquim, pois a filha passa a desobedecer a seu pai para encontrá-lo. Esse personagem, conforme nos aponta Moura (2015), aparece também sempre associado a elementos aquáticos e de fertilização. Em uma cena da narrativa, ele cava uma cacimba e planta uma rosa. E, por termos as ações de Rosa potencializadas por Francisco, podemos entender que, metaforicamente, ele é aquele que fertiliza a rosa em um solo infértil e seco.

Na peça também aparecem outros elementos convencionais, que são próprios de uma literatura universal, como, por exemplo, um objeto que prenuncia a morte, que é representado pelo punhal com que Francisco presenteia Rosa; também a ideia de dois amantes sepultados juntos, para que permaneçam unidos depois da morte; os retirantes que podem ser associados aos andarilhos, que eram figuras comuns na Idade Média; e o fim trágico culminando com um suicídio. Além de apresentar elementos próprios de uma literatura universal, este texto de Suassuna faz uma releitura de um tema bastante explorado pela literatura europeia: o amor impossível entre dois jovens, separados por famílias rivais. Não obstante, a releitura feita por Suassuna apresenta elementos próprios e peculiares de uma regionalidade nordestina. O Armorialismo, movimento artístico, ao qual Suassuna era ligado, tinha como pressuposto criar uma arte erudita por meio da valorização das raízes populares da cultura nacional. A arte Armorial é definida como:

> Aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus 'cantares', e com a xilogravura, que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (MORAES, 2000, p. 36 apud MORETTI, 2011, p. 31-32).

A literatura de Ariano Suassuna, apesar de em alguns momentos tratar de temas atemporais, é fortemente marcada por elementos próprios de uma regionalidade. Isso

demonstra que mesmo as narrativas que tratam de temas tidos como universais podem dar a esses um revestimento característico e próprio da espacialidade de onde são narrados. Portanto, tais narrativas buscam o universal por meio das particularidades. Disto decorre que poderíamos pensar a regionalidade não só como um fenômeno da literatura nordestina, mas como algo que pode ser encontrado em literaturas de outros lugares (CHIAPPINI, 1995). Mesmo aquelas obras que se dizem universais carregam em si traços característicos da localidade de onde partem, mesmo que em algumas obras esses traços sejam mais evidentes do que em outras. Ainda assim, não se pode pensar em obras universais abstraídas de suas peculiaridades locais ou de qualquer tipo de regionalidade.

A valorização de aspectos regionais, mesmo ao se tratar de temas universais, pode ser entendida como uma forma de se contrapor aos discursos que buscam a homogeneização. Pensar o universal por meio do particular permite também pensar a ideia de uma nação por meio da diferença e da multiplicidade, ao invés da unidade e da semelhança. Entretanto, mesmo os elementos que constituem uma suposta regionalidade não podem também ser pensados como unidade e como homogeneidade, pois tal incorrência nos faz cair em estereótipos e reducionismos.

Os elementos regionais podem ser utilizados como forma de abordagem de uma suposta nordestinidade e de como essa é caracterizada discursivamente. Entretanto, compreender a região Nordeste apenas por esses elementos, que também são criadores de estereótipos, e por uma tradição nordestina supostamente cristalizada, configuraria uma visão redutora, uma vez que, como defende Lemaire (2010), as tradições se renovam e se reinventam. Portanto, não se pode ter uma definição precisa e atemporal sobre o que seria uma regionalidade nordestina, ou qualquer outra regionalidade, partindo da ideia de tradições que supostamente atravessam o tempo. "[...] O regionalismo, como toda tendência literária, não é estático. Evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela história" (CHIAPPINI, 1995, p. 175). Existem

traços climáticos e culturais específicos em cada região; entretanto, esses últimos não podem ser naturalizados e cristalizados, pois a própria regionalidade, e também as tradições, passam por transformações ao longo do tempo. Os traços climáticos e geográficos não podem ser totalmente homogeneizados. Em alguns discursos o Nordeste é logo associado à ideia de sertão; todavia, essa região não se reduz apenas ao clima e à geografia do semiárido, ela também possui um litoral e outras microrregiões com outros tipos de clima e geografia. O Nordeste não é somente o sertão; o Nordeste é também o sertão e algo mais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de nacionalidade deveria apagar as heterogeneidades culturais de um povo fundando uma localidade imaginária denominada de nação. Essa concepção chega no Brasil e auxilia na criação de uma ideia de nação e, consequentemente, de literatura nacional. Sob a ideia de que existiria uma literatura brasileira, as formas populares e regionais seriam marginalizadas pelos discursos homogeneizantes. Entretanto, se lançarmos nosso olhar para as formas literárias que foram marginalizadas, como os folhetos de cordel e as literaturas orais, que são bastante influentes na literatura regional nordestina, passaremos a conceber a nação não como unidade homogênea, mas como uma diversidade de manifestações culturais heterogêneas. Além disso, mesmo quando uma obra literária aborda temas ditos universais, ela pode fazer isso a partir de elementos específicos e próprios de determinada região. Pensar o universal por meio do específico e do particular, possibilita que a multiplicidade seja reconhecida e legitimada, indo na contramão dos discursos redutores, que pretendem alcançar a unidade. Disto decorre que os elementos regionais nos permitem compreender a nação também como multiplicidade, assentada nas diferenças. Se ponderarmos que a própria ideia de

tradição é capaz de se reinventar, por ser ela dinâmica e não estática, torna-se insustentável pensar uma ideia de cultura e de nação que também sejam fixas e imóveis. Portanto, isto seria uma das contribuições das literaturas regionais: pensar a nação sob a ótica da diversidade e não da unidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. "Quem é froxo não se mete": Violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. In *Proj. História*, São Paulo, 1999. p. 173-188.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In _____. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 198-237.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 47-65.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 35. Brasília, 2010, p. 17-30.

MACIEL, Diógenes A. V.. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. In *Scripta Uniandrade*, v. 10, n. 1, p. 92-108, jan.-jun. 2012. Disponível em: https://silo.tips/download/scripta-uniandrade-v-10-n-1-jan-jun. Acesso em: 20 set. 2017.

_____. A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira. In *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 23-42, ago. 2017. 58-9787. Disponível em: http://bit.ly/2w7orR2. Acesso em: 20 set. 2017.

MORETTI, Tacyana Muniz Caldonazzo. *Trágico e Tragédia em Uma mulher vestida de sol, de Ariano Suassuna*. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

MOURA, Carolina Bassi. Uma mulher vestida de sol abre passagem para futuras adaptações televisivas. In: *11° Colóquio de moda*, 8° edição Internacional, 2015. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT11-TRAJE-DE-CENA/GT-11-UMA-MULHER-VESTIDA-DE-SOL-b.pdf. Acesso em: 16/09/2020

SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. (Versão digital). Disponível em: https://kupdf.net/download/uma-mulher-vestida-de-sol_59c8392708bbc5bb146872ec_pdf. Acesso em: 16/09/2020

Recebido em: 25/07/2020
Aceito em: 01/09/2020

OS REQUADROS QUE (NÃO) ME DEFINEM: UMA ANÁLISE INTERMIDIÁTICA DA *GRAPHIC NOVEL* DE *O CONTO DA AIA*

FRAMES THAT (DO NOT) DEFINE ME: AN INTERMIDIATIC ANALYSIS OF THE GRAPHIC NOVEL THE HANDMAID'S TALE

Eduardo Moura Velho[1]

RESUMO: A intertextualidade e a intermidialidade estão presentes em tudo que lemos, assistimos ou ouvimos. A partir dessa premissa, o objetivo deste artigo é analisar os dois primeiros capítulos da *graphic novel* de *O Conto da Aia* (2019), ilustrada e adaptada por Renée Nault. Analisaremos como o texto verbal, os requadros, a cor e os planos foram transpostos para a nova mídia. Utilizaremos teóricos como: Antonio Cagnin (2014) e Will Eisner (1990; 2010), que estudam arte sequencial e Linda Hutcheon (2013) e Irina Rajewsky (2012), teóricas da intermidialidade para fundamentar o estudo.
Palavras-chave: adaptação; intermidialidade; arte sequencial.
ABSTRACT: Intertextuality and intermidiality are in everything we read, watch or listen. Based on this assumption, the main objective of this paper is to analyze the first two chapters of *The Handmaid's tale* Graphic Novel (2019), illustrated and adapted by Renée Nault. We will describe how the verbal text, the frames, the color, and the angles were transposed to the new media. We will be using theorists such as Antonio Cagnin (2014) and Will Eisner (1990; 2010) on sequential art, also Linda Hutcheon (2013) and Irina Rajewsky (2012) on intermidiality for the grounds of our study.
Keywords: adaptation; intermidiality; sequential art.

1. INTRODUÇÃO

O livro *O Conto da Aia*, da escritora canadense Margaret Atwood (2017), foi publicado em 1985 e trouxe muita reflexão acerca da violência contra a mulher e da

[1]Graduado, Uniandrade.

opressão de minorias. Trata-se de uma distopia marcada por um regime patriarcal, teocrático e extremista, em que as mulheres perderam os direitos e foram realocadas na nova sociedade de acordo com funções a desempenhar: as Aias são responsáveis por gerar filhos; as Marthas são responsáveis por fazer a manutenção da casa, limpar e cozinhar; a Esposa é responsável por criar o bebê que sua Aia gerar, como se fosse seu filho(a), e as Tias são responsáveis por doutrinar e punir as Aias, para que se enquadrem no sistema e cumpram as normas. Enquanto isso, o Comandante é o chefe da casa, responsável pelo ato sexual e por administrar a sociedade. A obra já foi adaptada para o cinema (1990), a rádio (2000), a TV (2017) e, mais recentemente, para a *graphic novel*[2] (2019).

Esta pesquisa tem o intuito de fazer uma breve análise dos dois primeiros capítulos, intitulados "Noite" e "Compras", da *graphic novel* de *O Conto da Aia* adaptada em 2019 por Renée Nault. Essa artista canadense é conhecida por suas ilustrações oníricas, de cores vivas em aquarela e tinta, como se pode ver na contracapa da *graphic novel* (ATWOOD, 2019). Ao trabalharmos com uma mídia derivada de outra, voltamos nossos olhos para o conceito de intermidialidade que, segundo Irina Rajewsky (2012, p. 24), "[...] tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) [...] em outra mídia". Para isso, ela atribui o nome de "[i]ntermidialidade no sentido mais restrito de transposição midiática" (2012, p. 18). É importante ressaltar que a análise aqui apresentada não tem por objetivo salientar as diferenças entre uma mídia e outra, ou questionar os elementos que foram subtraídos e/ou adicionados. Linda Hutcheon (2013, p. 43) caracteriza o processo de adaptação como "[...] um processo de

[2]Utilizaremos neste artigo o termo *Graphic Novel* (Novela Gráfica), pois é o que consta na capa da obra analisada. Sabe-se que as terminologias variam muito, todavia, de modo geral, "HQs tradicionais [...] se assemelha[m] ao conto (com uma forma de narração normalmente objetiva; personagens com países definidos; e uma situação básica resolvida no final), [enquanto] a *graphic novel* apresenta muitos *plots* e diferentes narradores." (SANTOS, 1992, p. 72).

apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento".

Considerando agora o texto-fonte, a narrativa é dada a Offred, nossa protagonista que, por meio de reflexões e pensamentos acerca da sociedade, nos relata sua experiência como Aia. Há poucos diálogos e as cenas transitam em pontos geográficos determinados. Sendo assim, o foco deste trabalho é perceber como a quadrinista capturou o texto-fonte e o adaptou para a nova mídia, considerando os recursos disponíveis e necessários capazes de causar determinado efeito nos leitores.

Utilizaremos como fundamentação teórica os livros: *A linguagem dos quadrinhos*, de Roberto dos Santos e Waldomiro Vergueiro (2015); *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*, de Antonio Luiz Cagnin (2014); e *Quadrinhos e arte sequencial*, de Will Eisner (2010). Os textos abordam conceitos e métodos de análise de quadrinhos, apresentados por Eisner e pelo pioneiro nos estudos na área no Brasil, Cagnin. Ressalva-se que as histórias em quadrinhos "[...] apresentam uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas, visuais e verbais" (EISNER, 2010, p. 02). A partir disso dividiremos nossa análise em quatro partes, nas quais abordaremos: o texto verbal na adaptação, os requadros, as cores e os planos visuais.

2. O TEXTO NA ADAPTAÇÃO

Assim como afirma Cagnin (1975 apud SANTOS; VERGUEIRO, 2015, p. 05), "a HQ, ainda que identificada pela imagem, [...] vem acompanhada do texto, do elemento linguístico, que se funde com a imagem e forma o código narrativo quadrinizado". Dessa forma, o texto nas HQs é tão importante quanto as imagens, pois auxilia na interpretação delas. Na adaptação de *O Conto da Aia*, apesar de o texto ter muita importância, ele não é o foco da obra. A quadrinista optou por manter a narração

original de Offred (protagonista da história), que por vezes descreve ambientes e ações como, por exemplo: "no final do vestíbulo, acima da porta da frente, há uma bandeira semicircular de vidro colorido: flores vermelhas e azuis" (ATWOOD, 2017, p. 17); apresenta reflexões ou lembranças da personagem, como em: "bailes teriam sido realizados ali, a música permanecia, um palimpsesto de sons jamais ouvidos [...]" (ATWOOD, 2017, p. 11); como também reproduz discursos alheios: "de qualquer maneira elas estão fazendo isso por todas nós, disse Cora [...]" (ATWOOD, 2017, p. 19). Sendo assim, Nault fez fragmentações dos pontos-chave da distopia que se completassem com as ilustrações, pois, segundo Eisner (1990, p. 132, tradução minha): "O artista deve ser livre para omitir diálogos ou narrações que podem ser claramente interpretadas visualmente."[3] Na *Graphic novel* analisada, a narração está contida nos chamados recordatórios "[...] eles têm informações necessárias para que o leitor compreenda a história e possa prosseguir com a leitura." (SANTOS; VERGUEIRO, 2015, p. 30). Contudo, nem todos estão abrigados em painéis, alguns estão fundidos às ilustrações, como se observa nas ilustrações 1 e 2:

ILUSTRAÇÃO 1 — TEXTO FORA DE RECORDATÓRIO (ATWOOD, 2019, p. 9)
ARTE DE RENÉE NAULT.

[3]No original: "The artist should be free to omit dialogue or narrative that can clearly be demonstrated visually". (EISNER, 1990, p. 132).

ILUSTRAÇÃO 2 — TEXTO EM RECORDATÓRIO (ATWOOD, 2019, p. 13)
ARTE DE RENÉE NAULT

Os recordatórios são intercalados com balões de fala, que seguem a seguinte norma: "O balão é indicado por um *signo de contorno*, a linha que o envolve" (SANTOS; VERGUEIRO, 2015, p. 29, grifo meu). Esse signo representa a função do balão: cochicho, pensamento, tremido etc. Nos capítulos analisados foi notada a presença apenas de balões de fala tradicionais, ou seja, aqueles com linha curvas, e que possuem um apêndice saindo da boca da personagem que enuncia. Um detalhe a ser considerado é a existência de recordatórios e balões de fala em requadros de fundo preto. Entendemos por requadro uma "moldura dentro da qual se colocam objetos e ações [...]" (EISNER. 2010, p. 44). Particularmente, os de fundo preto representam as vozes das Tias — personagens secundárias no texto-fonte, mas que têm muito significado na interpretação do texto —, na cabeça de Offred: "Eu costumava ser ruim em esperar. Eles também servem quem fica parada e espera, *dizia Tia Lydia*. Ela nos faz memorizar isso" (ATWOOD, 2017, p. 29, grifo meu). Por vezes esse "dizia Tia Lydia" aparece no texto-fonte, pois faz parte do treinamento pelo qual as Aias passaram antes de se serem realocadas. O que Tia Lydia diz é lei, e as Aias sabem que devem segui-la, caso contrário serão punidas.

Os requadros não seguem uma linearidade de aparições, mas complementam o sentido das ilustrações e da narração apresentadas na página em que está/estão presentes. Essas narrações podem estar dentro ou fora dos balões de fala, como se observa na ilustração 3:

ILUSTRAÇÃO 3 — TEXTO EM BALÃO DE FALA (ATWOOD, 2019, p. 32)
ARTE DE RENÉE NAULT

3. OS REQUADROS NA ADAPTAÇÃO

Muito se evoluiu desde o lançamento dos primeiros quadrinhos. Digo isso não somente em relação às histórias, como também em relação às formas de as representar por meio dos recursos disponíveis atrelados à arte sequencial. Uma das características das histórias em quadrinhos é a presença de quadros e requadros nos quais a narrativa acontece; "[...] os quadros funcionam de maneira a conter a visão do leitor, nada mais"[4] (EISNER, 1990, p. 43, tradução minha). Segundo o mesmo autor, eles podem apresentar *layouts* comuns, "nos quais ambos o formato e a proporção dos quadros permanecem rígidos"[5], como também diferentes formas: "os formatos dos

[4]No original: "[…] the panels act to contain the reader's view, nothing more". (EISNER, 1990, p. 43).
[5]No original: "[...] in which both the shape and proportion of the box remain rigid". (EISNER, 1990, p. 43).

quadros (ou ausência de um) podem se tornar parte da história [...] transmitindo aspectos relacionados ao som, emoção ou clima das cenas“[6] (EISNER, 1990, p. 46, tradução minha). Isso é muito perceptível na adaptação de Renée Nault, pois os requadros de *layout* comum não dariam conta de representar o texto-fonte por si só. Foi, então, por meio do formato dos requadros, que muitos efeitos puderam ser melhor observados. O primeiro ponto a se considerar é a ausência de requadros que, segundo Eisner (2010, p. 44), “[...] expressa espaço ilimitado. Tem efeito de abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida”, como se nota na ilustração 4, em que Offred está deitada sem requadro, com narração em fundo preto e focalização nas mãos. O fundo preto completa os espaços da sarjeta (espaços entre um requadro e outro) e, dessa forma, os requadros funcionam como pensamentos da personagem e fazem parte da temática apresentada por ela.

ILUSTRAÇÃO 4 — AUSÊNCIA DE REQUADRO NA PÁGINA DIREITA (ATWOOD, 2019, p. 9-10)
ARTE DE RENÉE NAULT

[6]No original: “the frame’s shape (or absence of one) can become a part of the story [...] to convey something of the dimension of sound and emotional climate in which the action occurs [...]”. (EISNER, 1990, p. 46).

Há, ainda, a ausência de requadro com quadros sobrepostos. Esse recurso foi utilizado na referida ilustração como forma de representar as personagens, delimitar o local em que se enuncia e apresentar um *flashback*, sendo que este último entra em uma categoria de análise temporal, percebida "como uma sequência de um antes e um depois em imagens que se sucedem" (SANTOS; VERGUEIRO, 2015, p. 17).

Na ilustração 5 temos a representação do ritual diário de Offred em se vestir para ir às compras e, por meio disso, observa-se que a vestimenta oculta completamente seu corpo, o que vai ao encontro de sua própria fala: "as toucas brancas [...] são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas" (ATWOOD, 2017, p. 16). Nota-se que o fundo branco é neutro para que o destaque seja na cor da roupa.

Já na ilustração 6, notamos um conjunto de requadros com diferentes focalizações sobrepostos em um fundo marcado pelas flores do jardim, delimitando, assim, o local em que as personagens estão: "o jardim é o domínio da Esposa do Comandante [...]. Muitas das Esposas têm jardim desse tipo, é alguma coisa para organizarem e manter e cuidar, dar as ordens" (ATWOOD, 2017, p. 21).

Enquanto na ilustração 7 a Esposa está fora de requadro em um fundo azul, há quatro quadros sobrepostos com sarjetas também em azul (esse mesmo recurso foi aplicado na ilustração 4). Dessa forma, a quadrinista trouxe, a partir desses quadros, *flashbacks* da vida de Serena Joy (Esposa) antes de Gilead.

ILUSTRAÇÃO 5— REQUADROS SOBREPOSTOS: REPRESENTAÇÃO DA AIA (ATWOOD, 2019, p. 14)
ARTE DE RENÉE NAULT.

ILUSTRAÇÃO 6 — QUADROS SOBREPOSTOS: LOCAL DE FALA, JARDIM (ATWOOD, 2019, p. 17-18)
ARTE DE RENÉE NAULT.

ILUSTRAÇÃO 7 — QUADROS SOBREPOSTOS: *FLASHBACK*, ANTES DE GILEAD (ATWOOD, 2019, p. 21)
ARTE DE RENÉE NAULT.

Na ilustração 8 é possível observar o recurso de página inteira, denominado por Randy Duncan e Matthew Smith (2009 *apud* SANTOS; VERGUEIRO, 2015) como "encapsulamento". Isso consiste na seleção de vinhetas[7] da narração tidas como pontos principais para a interpretação e efeito de recepção, que são delimitados em um espaço restrito. Observa-se a presença de camas enfileiradas em linhas verticais que se estendem pela página causando a impressão de continuidade em ambas as extremidades. O fundo é desfocado e as expressões das mulheres deitadas vão sumindo de acordo com a distância: "[...] enquanto tentávamos dormir, nos catres do exército que haviam sido dispostos em fileiras, espaçados de modo que não pudéssemos conversar" (ATWOOD, 2017, p. 12). Segundo Cagnin:

[7] No original: "[...] (muito grande em relação à página, obviamente). As vinhetas têm, portanto, um desenvolvimento sobretudo horizontal e se prestam mais para representar cenas inteiras que personagens isolados ou primeiros planos" (BARBIERI, 2017, s/p).

> Nas histórias de página inteira, os quadrinhos, livres da imposição do reduzido espaço das tiras, variam de forma e tamanho [...] orientam a criatividade do quadrinista [...] que levam a destacar, em tamanho e forma, as imagens dos momentos mais impactantes da ação. Se os quadrinhos perdem o seu formato bem-comportado, ganham em beleza e emoção. (CAGNIN, 2014, p. 102).

ILUSTRAÇÃO 8 — PÁGINA DUPLA (ATWOOD, 2019, p. 7-8)
ARTE DE RENÉE NAULT.

4. A COR NA ADAPTAÇÃO

Como já mencionado anteriormente, o adaptador tem a liberdade de escolher os recursos que melhor traspõem o conteúdo e o sentimento presentes no texto-fonte para a obra adaptada, causando determinado efeito de recepção nos leitores. Um desses recursos que, além de dar vida à obra-fonte, também agrega uma singularidade e identidade própria à adaptação é o estilo gráfico do cartunista/adaptador, pois, assim como afirma Cagnin (1975 *apud* SANTOS; VERGUEIRO, 2015, p. 43), "os desenhos têm o estilo próprio de cada artista; diferem e identificam o seu autor, sendo possível falar em desenho deste ou daquele desenhista." Renée Nault traz em suas ilustrações cores vivas em aquarela que, como veremos a seguir, auxiliam na

interpretação da obra, já que a delimitação de cores faz parte da realocação das mulheres na obra fonte.

A paleta de cores dos quadrinhos tem muito a ver com o estilo gráfico do quadrinista, assim como a escolha do traçado nas ilustrações. Podemos ter quadrinhos monocromáticos ou coloridos, traços finos, grossos ou hachuras, desenhos realistas, abstratos ou *cartoonizados*[8]. Na *graphic novel* analisada, percebemos que a quadrinista possui um estilo gráfico de linhas claras, caracterizado por Santos e Vergueiro (2015, p. 44) como: "[...] o uso de linha fina no contorno dos desenhos (tanto dos personagens como dos cenários, que são *clean*) [...]". Essa escolha de linha permite que a ilustradora crie expressões faciais apáticas e tristes, bem como dê ênfase em detalhes importantes para a narrativa. Um desses detalhes são as roupas das personagens. Na sociedade de Gilead, as mulheres são divididas por funções e cores; as Aias são representadas pelo vermelho: "[...] é vermelho: da cor do sangue, que nos define" (ATWOOD, 2017, p. 16); já as Tias são representadas pelo marrom: "Tia Elizabeth [...] com a touca de freira marrom [...]. Vestindo aquele uniforme marrom [...]" (ATWOOD, 2017, p. 161-289). As Esposas pelo azul: "um bom número de Esposas já estão sentadas, com seus melhores vestidos bordados azuis" (ATWOOD, 2017, p. 254); Econoesposas pelo listrado: "[...] algumas com os vestidos listrados, de vermelho, azul e verde, ordinários e feitos com pouco tecido, que são típicos das mulheres dos homens mais pobres" (ATWOOD, 2017, p. 35); e as Marthas pelo verde: "ela está com seu vestido habitual de Martha, que é verde desbotado como um traje cirúrgico dos tempos anteriores" (ATWOOD, 2017, p. 18).

Nault decidiu criar uma indumentária com uma silhueta que não mostra as curvas das mulheres, já que seus desejos e vaidade não serviam para nova sociedade, como percebemos na narração de Offred, "modéstia é invisibilidade [...]. O que vocês devem ser, meninas e impenetráveis" (ATWOOD, 2017, p. 41). Na ilustração 11,

[8]Neologismo que faz referência a quadrinhos estilizados em formato de *cartoon*, sem seguir formas fixas de boca, olho, nariz, corpo etc.

percebe-se o vestido de Offred em um quadro que invade o seguinte. O formato é de pirâmide sem marcação de busto e cintura; há uma touca cobrindo os cabelos e uma aba branca impedindo a visão lateral, e as mãos são cobertas com luvas até o cotovelo. Dessa forma, sua silhueta foi pensada para que não houvesse traços femininos que despertassem desejos carnais considerados impróprios, mas que fossem úteis durante a gravidez que, afinal, era seu propósito.

ILUSTRAÇÃO 11 — AIA (ATWOOD, 2019, p. 15)
ARTE DE RENÉE NAULT.

A mesma silhueta é aplicada para as demais mulheres, pois as regras de vestimenta se aplicavam a todas, com a exceção das Tias, que tinham outros privilégios: "para toda regra sempre existe uma exceção: com isso também se pode contar. As Tias têm permissão para ler e escrever" (ATWOOD, 2017, p. 127). Contudo, o traço utilizado em suas expressões faciais funciona como um marcador de gênero,

pois as demais mulheres ainda possuíam certa feminilidade, algo retirado das Tias. Como essas eram responsáveis pela doutrinação, seus traços são masculinizados e sua postura é sempre ereta, como a de um soldado: "a cabeça ereta pode representar frieza, altivez, superioridade" (CAGNIN, 2014, p. 86). Isso pode ser observando nas ilustrações 12 e 13:

ILUSTRAÇÃO 12 — TIA EM CORPO ERETO (ATWOOD, 2019, p. 30)
ARTE DE RENÉE NAULT.

ILUSTRAÇÃO 13 — ROSTO DA TIA EM DESTAQUE (ATWOOD, 2019, p. 35)
ARTE DE RENÉE NAULT.

Como já visto anteriormente, as cores possuem função primordial na narrativa, e, segundo Cagnin (2014, p. 71), "a cor empregada no fundo nos quadrinhos pode muitas vezes desempenhar a função de índice". Esses índices ajudam o leitor a se situar na narração. No caso da obra analisada, a cor tem dupla função: representar as personagens assim como os locais aos quais pertencem. A página se mescla com seus vestidos gerando um contraste de cores, através do qual o leitor percebe a localização espacial e de poder das personagens, como notamos na ilustração 14, na qual vemos um tapete e sapatos em vermelho vivo contrastando com o fundo branco. O ponto de destaque na ilustração são os dois objetos que marcam o território de Offred, utilizados para mostrar seu quarto. Na ilustração 15 podemos notar uma sala com papel de parede e tapete azuis, em tom próximo ao vestido da Esposa, com uma cadeira preta do comandante ao lado (ele usa terno preto). Percebe-se que o ambiente pertence à esposa pela predominância do azul. O ponto de contraste é o vermelho, ou

seja, Offred está invadindo o ambiente "inimigo". Por fim, na ilustração 16, há duas Marthas conversando na cozinha, e pode-se constatar que a cor de seus vestidos é do mesmo tom que o verde que recobre as paredes. Sendo assim, infere-se que a cozinha é o ambiente das Marthas.

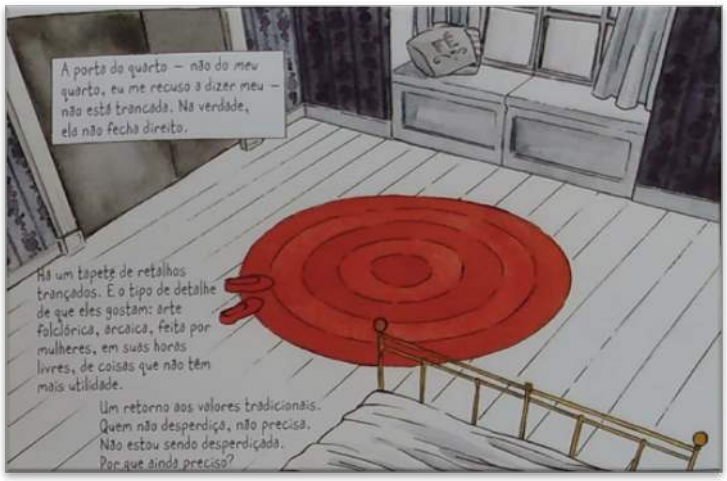


ILUSTRAÇÃO 14 — QUARTO DA AIA (ATWOOD, 2019, p. 12)
ARTE DE RENÉE NAULT.

ILUSTRAÇÃO 15 — SALA DA ESPOSA (ATWOOD, 2019, p. 19)
ARTE DE RENÉE NAULT.

ILUSTRAÇÃO 16 — COZINHA DAS MARTHAS (ATWOOD, 2019, p. 16)
ARTE DE RENÉE NAULT.

Além de existirem esses pontos de contraste entre uma personagem "invadindo" o local da outra, notamos a ausência de cores ou o uso da cor neutra (branco) nos corpos pendurados no muro, como se apresenta na Ilustração 17. Essa ausência de cores nos corpos, em contraste com a cor escura do fundo, representa a morte, pois não há mais vida em seus corpos, e a razão de estarem lá apresenta um sentido negativo para a sociedade de Gilead: "[...] lá está a coisa que na verdade viemos ver: o Muro. [...] Não faz mal olharmos. Espera-se que olhemos: é para isso que estão lá, pendurados no muro" (ATWOOD, 2017, p. 44).

Michel Pastoureau (2014 *apud* SANTOS, 2017, p. 33), a respeito da cor preta que se apresenta no fundo do requadro, afirma que "na Antiguidade [...] coabitavam o bom preto e o mau preto. Por um lado, a cor estava associada à humildade, temperança, autoridade ou dignidade e por outro era remetida para o mundo dos mortos e das trevas, para os pecados e para as forças do mal". Esse recurso foi empregado pela ilustradora possivelmente para causar um efeito de verdade ao leitor, bem como para as Aias que encaram o muro, pois, segundo Eva Heller (2012 *apud* SANTOS, 2017, p. 31), "a expressão 'preto no branco' é um argumento muito usado, de modo a transmitir uma maior credibilidade, ou seja, o que está impresso parece incorporar um

teor muito maior de verdade". Dessa forma, a verdade seria a realidade que qualquer pessoa que não se adequasse à ideologia Gileadiana teria de enfrentar: a morte.

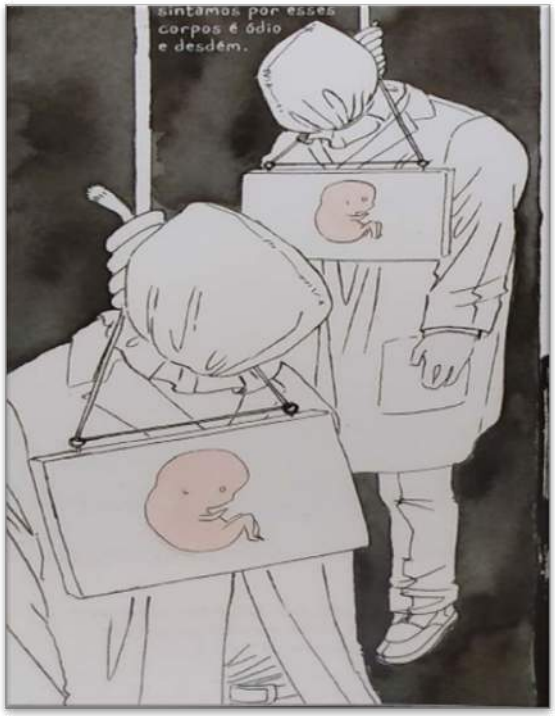


ILUSTRAÇÃO 17 — CORPOS NO MURO (ATWOOD, 2019, p. 35)
ARTE DE RENÉE NAULT.

As cores, como observadas nas análises acima, estão muito ligadas à simbologia dos elementos e são extremamente importantes para narrativas sequenciais, pois dissociam o leitor do texto, não sendo este estritamente necessário nesses casos. A respeito da simbolização, Cagnin (2014, p. 71) nos diz que "[...] é um signo convencional. O significado denotativo e o conotativo são transpostos para outra esfera; e a figura ou fato representado passa a significar um segundo referente [...]". A partir disto, o leitor faz inferências ao longo da narrativa sequencial por meio dessas metáforas visuais, que podem estar presentes nos objetos em destaque, nas cores, nos personagens, auxiliando-o na interpretação da história.

5. OS PLANOS NA ADAPTAÇÃO

Adentramos nosso último ponto de análise: os planos. Na adaptação de Renée Nault, são trabalhados diferentes planos e ângulos em seus requadros e quadros. Como o texto fonte possui mais de 350 páginas, esse foi um dos recursos utilizados a fim de atribuir um sentido que se aproximasse ao original, sem a necessidade de manter o número de páginas do texto-fonte, já que isso não é uma norma. A partir disso, Cagnin (2014, p. 104) nos diz que "algumas posições do objeto, representado por um ponto de vista escolhido intencionalmente pelo quadrinista, merecem destaque pelo resultado estético ou pelo possível enriquecimento do conteúdo semântico que a composição pode apresentar [...]."

É possível notar que na *graphic novel* em questão há muitas focalizações de mãos e pés da personagem Offred. De acordo com Cagnin (2014), as mãos têm forte significado expressivo, independentemente da função que desempenham. Notamos isso na ilustração 18, na qual duas mãos estão prestes a se tocar, fazendo referência à seguinte passagem do texto-fonte: "na quase-escuridão podíamos esticar nossos braços, quando as Tias não estavam olhando, e tocar as mãos umas das outras sobre o espaço" (ATWOOD, 2017, p. 12). Esse gesto foi muito representado por Nault, pois demostra uma sororidade que lhes era retirada, uma vez que vínculos eram uma ameaça ao sistema. Já na ilustração 19, o *close* nas mãos nada mais é que uma estratégia para evitar a focalização no rosto das personagens (Esposa e Aia) e o pouco diálogo que mantinham, já que a Aia é totalmente subalterna à sociedade e é, principalmente, uma figura que causa repulsa à Esposa, como se observa no seguinte excerto: "ela não fala comigo, a menos que não possa evitar. Sou uma vergonha para ela; e uma necessidade. [...] Quero ver você o mínimo possível, disse ela. Espero que se porte da mesma forma com relação a mim" (ATWOOD, 2017, p. 22-25).

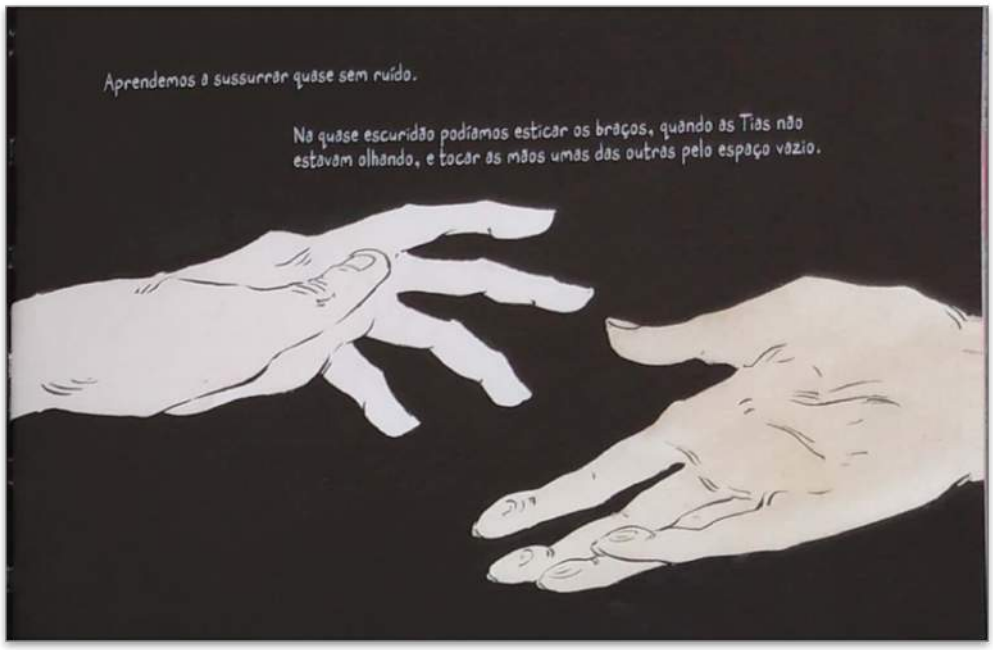


ILUSTRAÇÃO 18 — MÃOS (ATWOOD, 2019, p. 10)
ARTE DE RENÉE NAULT.

ILUSTRAÇÃO 19 — MÃOS COM LUVAS (ATWOOD, 2019, p. 18)
ARTE DE RENÉE NAULT.

Alguns dos diálogos não apresentam contato visual justamente pela linguagem ser restrita e pelo fato de vínculos não poderem ser estreitados entre as personagens, como é possível perceber na narração de Offred: "as Marthas não devem confraternizar conosco. *Confraternizar significa comportar-se como um irmão.* Luke me disse isso" (ATWOOD, 2017, p. 20, grifo no original). No caso da ilustração 20, a não focalização da boca da personagem pode representar que: o texto por ela enunciado não é verdadeiro; ela não tinha permissão de enunciar seu próprio discurso; e a resposta não foi dela, e sim uma imposição do sistema, como observamos a seguir: "Offglen não diz nada. Há um silêncio, mas às vezes é igualmente perigoso não falar.

[...] Tenho que dizer alguma coisa. Que outra coisa posso dizer?" (ATWOOD, 2017, p. 41).

ILUSTRAÇÃO 20 — AIA SEM BOCA (ATWOOD, 2019, p. 32)
ARTE DE RENÉE NAULT.

Ainda a respeito de planos que visam representar a subalternidade das personagens, é possível notar a presença de requadros em que a Aia se localiza no fundo, como representado pela ilustração 21. Percebe-se que a Aia está atrás de outro personagem que, seguindo a ideologia de Gilead, tem mais poder do que ela. Outro fato a acrescentar é que, além de estar situada em um ângulo inferior, sua cabeça está, na maioria das vezes, baixa. A respeito dos dois itens mencionados, Cagnin (2014, p. 86) nos diz que a cabeça inclinada "[...] representa cansaço, tristeza, indisposição, doença etc.", enquanto a focalização da parte de trás da cabeça "[...] deve ocultar o rosto, que é a identidade de uma personagem" (CAGNIM, 2014, p. 105). Como Offred é um

patronímico do nome de seu comandante junto à preposição "of[9]", seu verdadeiro nome é ocultado, ou seja, sua identidade é subvertida tornando-se inexistente, assim como ela mesma diz: "[...] não é onde quero estar. [...] não há como escapar disso. O tempo é uma armadilha e estou presa nele. Tenho que esquecer meu nome secreto e todos os caminhos de volta. Meu nome agora é Offred [...]." (ATWOOD, 2017, p. 173).

ILUSTRAÇÃO 21 — AIA SEM ROSTO (ATWOOD, 2019, p. 17)
ARTE DE RENÉE NAULT.

A presença de alguns planos visuais é utilizada de maneira a causar um efeito no leitor que rompe determinado ciclo de leitura, pois será necessário um olhar mais atento à página. De acordo com Cagnin (2014, p. 106), os planos visuais "são usados para ressaltar cenas e detalhes da história, focando pormenores do cenário ou dos personagens". Um dos planos explorados por Nault é o plano em grande detalhe ou pormenor (*close*), "[...] que abrange parte do rosto de uma figura humana ou detalhe de um objeto" (CAGNIN, 2014, p. 106), como observamos no olhar das Aias para os mortos na Ilustração 22, que apresenta três pontos de foco: o muro, os mortos e as Aias. Esse plano ampliado serve para dar ênfase ao elemento importante na narrativa,

[9]Tradução: "de". Sendo assim, seu nome é DeFred. Assim como as demais Aias: DeGlen, DeWarren etc.

que é o muro, pois lá são dispostos todos aqueles que traíram o sistema, como vimos na ilustração 17.

ILUSTRAÇÃO 22 — PLANO EM GRADE DETALHE (ATWOOD, 2019, p. 33-34)
ARTE DE RENÉE NAULT.

O plano médio ou aproximado também é utilizado, ele "contém uma figura, até o meio do peito ou até à cintura [...] mostra detalhadamente a fisionomia para permitir a percepção das expressões faciais." (CAGNIN, 2014, p. 107). Esse plano pode ser notado nos requadros abaixo (ilustração 23). Nessas duas páginas, temos dois pontos de focalização na Aia grávida. No primeiro, ela se encontra dentro de um requadro circular que imita o formato de barriga, levemente deslocado para esquerda para que o leitor ainda identifique outros pontos de inferência. No segundo, temos ela localizada à frente das demais com sua cabeça invadindo o requadro acima. As Aias atrás estão diminuídas, pois elas são vistas como incapazes se comparadas àquela que conseguiu engravidar: "Uma delas está enorme de grávida [...]. Há uma mudança no ambiente [...]. Ela é uma presença mágica para nós, um objeto de inveja e desejo, nós a cobiçamos" (ATWOOD, 2017, p. 37).

ILUSTRAÇÃO 23 — AIA GRÁVIDA (ATWOOD, 2019, p. 29-30)
ARTE DE RENÉE NAULT

Nessa página, percebemos, antes mesmo de ler o texto, que as Aias ao fundo têm um olhar diferente para a Aia grávida, posicionada à frente: esta é um ponto de destaque e desejo das demais. De acordo com Eisner (2010, p. 92), "a função primordial da perspectiva deve ser a de manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor". Com isso, a visão do leitor é direcionada para a figura central, em seguida para as figuras secundárias para, só então, dar atenção ao texto, que complementará as inferências já feitas.

O último plano a ser explorado é chamado por Cagnin (2014) de figura hiperonímia. Segundo ele, há quadros que não dão conta de mostrar uma vinheta (ação) completa e usam mais de um requadro para dar movimento a uma ação, sendo que é por meio da aproximação que são obtidos os detalhes, até terminarem em uma ação panorâmica do todo. "O movimento da leitura é linear, do todo [...] para as partes

[...], e das partes para o todo que finaliza a sequência" (CAGNIN, 2014, p. 111). Isso pode ser observado na ilustração 24, que conta com um conjunto de três quadros na horizontal com diferentes planos: primeiro os pés das Aias caminhando; em seguida, suas cabeças baixas, como devem estar; e, por último, a imagem reduzida delas em relação ao muro. Esse último antecede a página seguinte, em que é revelada a direção do olhar delas, como apresentado pela ilustração 25; é a última página da gradação de fatos que estava sendo apresentada ao leitor.

ILUSTRAÇÃO 24 — REQUADROS SEQUENCIAIS (ATWOOD, 2019, p. 32)
ARTE DE RENÉE NAULT.

ILUSTRAÇÃO 25 — PÁGINA DUPLA COM PLANO AMPLO (ATWOOD, 2019, p. 33-34)
ARTE DE RENÉE NAULT.

É possível notar que, além de trabalhar com um jogo de requadros que se ampliam, a ilustradora utilizou da perspectiva, pois as Aias a todo momento estavam sendo retratadas de cabeça baixa e somente nessa cena elas a levantam, justamente para encararem a realidade de um destino possível caso quebrem as regras de Gilead.

6. CONCLUSÃO

Nem de longe, durante a análise dessa obra, fomos capazes de abordar todos os recursos utilizados por Renée Nault em sua adaptação, muito menos analisá-la por completo. Todavia, a partir de algumas impressões dos capítulos analisados, foi possível perceber o quanto é importante que o texto verbal, a ilustração, os ângulos, as cores, além de outros elementos, estejam sincronizados, de maneira a acrescentar e completar informações e inferências que o leitor faz durante a leitura da *graphic novel*.

Nessa adaptação, particularmente, o texto verbal tem um significado quase tão grande quanto no texto-fonte, pois é sabido que as mulheres, principalmente as Aias, não possuem permissão e poder suficiente para enunciarem seus discursos. Sendo assim, a representação visual de subalternidade, mais a supressão do texto original, ampliam a sensibilidade do leitor em relação à(s) personagem(ns). Os ângulos também prestam esse suporte para a narrativa sequencial, posto que em muitas cenas eles auxiliam diretamente o leitor sobre qual é o ponto de foco na(s) página(s), além de delimitarem os sujeitos em suas posições de poder, ou seja, sujeitos mulheres postados à frente, geralmente Tias ou Esposas, exercem poder sobre os sujeitos mulheres postados ao fundo, quase sempre Aias. Lembrando que há momentos em que as posições de poder acontecem dentro de um mesmo grupo, como observamos na ilustração 23.

Por fim, um dos pontos mais relevantes desta pesquisa foi a representação das cores na adaptação. Como citado na seção 4, além das mulheres serem representadas majoritariamente por suas funções (Tia, Esposa, Martha, Aia), as cores de suas vestimentas são outra ferramenta de classificação social, pois elas, ao mesmo tempo que definem suas identidades na sociedade de Gilead, também a subvertem, pois não há como diferenciá-las, em um primeiro momento, dada a mesma totalidade dos vestidos. Dito isso, Nault, sabendo da importância das cores para o texto-fonte, optou por manter esse aspecto e ainda utilizou-se de outras estratégias para deixar isso claro na adaptação, como notamos nas ilustrações 14, 15 e 16. A paleta de cores que define cada sujeito consta não apenas nas roupas, mas também nos cômodos que "pertencem" a cada enunciador. Isso se mantém no decorrer da narrativa, fazendo com que o leitor seja capaz de se localizar quanto às posições geográficas de poder dos personagens.

Considerando que a adaptação analisada possui um filme e uma série de televisão, é interessante notar que Renée Nault fez a sua versão de *O Conto da Aia* a

partir de sua leitura da distopia, pois há cenas no decorrer da obra (não somente nos dois capítulos analisados) que são representadas de forma muito mais abrangente do que no texto-fonte, por meio de vários recursos em uma mesma página, possivelmente por terem sido cenas que causaram maiores efeitos na ilustradora durante sua própria leitura, fazendo com que ela buscasse evocar esses efeitos no leitor de sua *graphic novel*.

Importante mencionar ainda que o fato de ser uma adaptação não exclui a importância de se conhecer a obra-fonte, pois será possível fazer maiores inferências, já que a perspectiva do texto original virá dela. Sem mencionar que há muitos aspectos nas entrelinhas do texto, pois é uma narração em primeira pessoa, ou seja, temos pensamentos, reflexões, memórias, diálogos e *flashbacks* de uma personagem e dela em relação a outros. A partir disso, a leitura da *graphic novel* é, ao mesmo tempo, fluida e atenta, pois é possível observar como esses aspectos da narração em primeira pessoa foram transpostos, visto que o leitor precisa entender quando é presente, passado, sonho e assim por diante.

Com isso, encerramos esta análise afirmando que "há, portanto, pontos de contato da HQ com a literatura, no modo de engajamento com a história e na adoção de certas convenções de leitura comuns, o que não permite confundir as duas linguagens" (OLIVEIRA, 2013, p. 74). Isso posto, apresentamos possibilidades aos leitores de enxergar um mundo que transcende a esfera verbal e passa a englobar o não-verbal, considerando as duas mídias como distintas, mas que possuem um objetivo em comum: causar comoção, alegria, tristeza, ou o que o leitor desejar sentir. Ainda, independentemente da natureza do texto, o discurso, seja ele verbal ou não, é um dos instrumentos mais importantes, capaz de causar mudanças sociais, e é consumindo literatura que nos apropriamos dele.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. *O conto da Aia*: graphic novel. Arte e adaptação: NAULT, Renée. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*: linguagem e semiótica — um estudo abrangente da arte sequencial. São Paulo: Criativo, 2014.

EISNER, Will. *Comics and sequencial art*. United States: Poorhouse Press, 1990.

_____. *Quadrinhos e arte sequencial*: princípios e práticas do lendário cartunista. Trad. Luis Carlos Borges e Alexandre Boide. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2ª ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

OLIVEIRA, Marco Antonio Francelino de**.** *Depois da Última Página*: Intertextualidade entre HQs e Literatura na *Graphic Novel A Liga Extraordinária.* 187 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106909. Acesso em: 10 set. 2020.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thais Flores N. D. e Eliana L. de Lima Reis. In DINIZ, Thaís F. N. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

SANTOS, Joana Ribeiro. *Cor e comunicação*: experiência da cor preta. 62 f. Dissertação (Mestrado em Design de Comunicação) — Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos, 2017. Disponível em: http://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/19224. Acesso em: 5 ago. 2020.

SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro. *A linguagem dos quadrinhos*: estudos de estética, linguística e semiótica. São Paulo: Criativo, 2015.

SANTOS, Roberto Elísio dos. O caos semiótico dos quadrinhos: um estudo das *graphic-novels*. Comunicação & Sociedade, São Paulo, n. 18, p. 71-77, 1992. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/8167. Acesso em: 10 set. 2020.

Recebido em: 06/08/2020
Aceito em: 09/09/2020

CONTRA MEMORÍCIDIO E IMAGENS DE CONTROLE: AS MEMÓRIAS DAS MÃES EM CONDÉ E EVARISTO

AGAINST MEMORICIDE AND IMAGES OF CONTROL: MEMORIES OF MOTHERS IN CONDÉ AND EVARISTO

Jéssica Andrade de Lara [1]

RESUMO: O artigo propõe estudar as escritas de formas de maternidade que fogem das imagens de controle frequentes na literatura, sobretudo a mãe preta. Considerando esses registros como mecanismos contra o memoricídio e o apagamento das vivências de mulheres negras, serão analisados o conto *Olhos d'água* (2016), de Conceição Evaristo, e o romance *Traversée de la mangrove* (1989), de Maryse Condé. Ainda, e tratando-se dos bens maternos que são passados pelas linhagens femininas, no sentido recuperado por Ria Lemaire (2018), a escrita é analisada como ferramenta de transmissão do matrimônio.
Palavras-chave: maternidade; feminismo negro; literatura negra.
ABSTRACT: The text proposes the study of the writings of forms of motherhood that escape the images of control, such as that of the *mammies*. By considering that these writings are tools against the memicide of black women experiences, the short story *Olhos d'água* (2016), by Conceição Evaristo, and the novel *Traversée de la mangrove* (1989), by Maryse Condé, will be analyzed. Moreover, and considering that the maternal goods are passed by the female lineages, in the sense recovered by Ria Lemaire (2018), writing is seen as a tool to transmit matrimony.
Keywords: motherhood; black feminism; black literature.

A imposição de imagens de maternidade é uma das formas de apagamento das vivências das mulheres negras. Dentro do contexto social e na literatura, as representações das mães negras carregam uma maternidade em que se abre mão da individualidade, subjetividade e sexualidade para a construção de um

[1] Mestranda, UFPR.

mito pacífico e estéril (em oposição à imagem da mulher negra hipersexualizada) ou, por outro lado, são totalmente apagadas, anuladas por sobrenomes únicos que ignoram a origem e ancestralidade vinda da mãe, dando a continuidade somente à linhagem e à história paterna. Tais posturas acarretam o desparecimento violento das histórias das mulheres, potencializado pelo lugar de subalternidade que ocupam, quando provindas de países colonizados, como escreve Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010). No entanto, os textos estudados, o romance *Traversée de la Mangrove* (1989), da escritora antilhana Maryse Condé, e o conto *Olhos d'água* (2016), de Conceição Evaristo, interseccionam-se ao tratar da memória da figura materna. Ao representarem experiências únicas entre mãe e filha, complexificam a questão da maternidade entre mulheres negras.

Diante das diversas tentativas de apagamento da africanidade no Brasil, por meio do assimilacionismo racista[2] da "democracia racial", Lélia Gonzalez (2019) diferencia a "consciência" da "memória", sendo a primeira o lugar da alienação, do desconhecimento, uma construção que encobre as vozes dissidentes. A presença negra resiste pela memória, não estando presente na consciência, meio de representação dos dominadores, que é oclusa e se propõe autêntica, verdadeira e única. Já a verdade existente na memória, toca a ficção, tornando possível a leitura dos textos de Condé (1989) e Evaristo (2016) como uma forma de registro da história das mulheres negras.

[2] Esse processo de assimilação ocorreu de forma similar nas Antilhas. Ao descrever esse fenômeno em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon recorre à relação com a língua francesa dentro do território antilhano. A língua serve como uma ferramenta de aproximação do negro, que se sente inferior pelo fato da total destruição de suas origens, com o mundo metropolitano, branco e o afastaria dos selvagens não civilizados. "Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será." (FANON, 2008, p. 34).

Acredito que representar a maternidade das mulheres negras é uma ferramenta contra o processo de memoricídio. Recorro à definição dada por Fernando Báez que, em seu estudo sobre a destruição cultural da América Latina, conceitua o memoricídio como a eliminação do *patrimônio*, tangível ou não, que representa resistência a partir do passado. "Um povo sem memória é como um homem amnésico: não sabe o que é nem o que faz e é presa eventual de quem o rodeia. Pode ser manipulado." (BÁEZ, 2010, p. 288). Ao se controlar o passado, é possível manipular o futuro. A amnésia em relação às lutas anteriores anestesia as possíveis construções de resistência. Por isso, os colonizadores adotaram estratégias como a destruição da memória dos povos colonizados e a incorporação forçada e violenta da cultura dominante. A memória, portanto, é primordial para a existência e a manutenção de uma comunidade. Já a consciência é construto opressivo, em que:

> [...] o discurso ideológico se faz presente. Já a memória a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. A consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante imposição do que ela, consciência, afirma como verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala por meio das mancadas da consciência. (GONZALEZ, 2019, p. 241).

É por meio da memória que um povo (r)existe e transmite sua cultura. Ela também está atrelada à história das mulheres. Ria Lemaire (2018) faz uso da conceituação de memoricídio proposta por Báez. No entanto, esta não se trata da eliminação do patrimônio, mas sim do matrimônio, em seu sentido original, anterior à Idade Média:

> Havia ainda, de um lado, um patrimônio no sentido de bens materiais e culturais da linhagem masculina, transmitidos de pai para filho; e, de outro lado, um matrimônio no sentido originário do termo: conjunto dos bens materiais e culturais pertencentes à linhagem feminina. Na língua francesa, ainda no século XV, a palavra matrimônio mantém seu sentido original de bens maternos ao lado do significado mais recente, o de casamento, que se propaga progressivamente no decorrer da segunda era medieval como acompanhante da instalação do casamento monogâmico (DUBY, 1981) para se generalizar nos tempos modernos, fazendo esquecer aos povos o sentido original da palavra. (LEMAIRE, 2018, p. 26).

Destacar a experiência e troca nas relações entre mãe e filhas de mulheres negras é dar continuidade a uma herança matrimonial. A recuperação do sentido feita por Lemaire é pertinente ao pesarmos os textos aqui estudados como ferramenta matrimonial pois, ao descreverem as relações maternas, evidenciam a transmissão de saberes pertencentes a linhagem das mulheres.

Por entre as frestas, como a literatura, a memória resiste, e a luta contra o esquecimento torna-se uma ferramenta de sobrevivência, não um rememorar saudoso, mas sim um mecanismo de mudança, "uma politização da memória que faz uma distinção entre nostalgia — aquele anseio de que algo seja como antes, uma espécie de ato inútil —, daquele modo de lembrar que serve para iluminar e transformar o presente." (hooks, 2019b, p. 285)[3]. Para isso, é necessário pensarmos sobre as representações das mulheres-mães negras existentes, dentro da norma branca. Elas se concentram em dois papéis: ruins e ameaçadoras ou supermães "que falam a real e cuidam do mundo, espalhando a nossa magia especial onde quer que a gente vá." (hooks, 2019a, p. 189).

Para essas tipificações, Patricia Hill Collins (2000) dá o nome de "imagens de controle", em seu livro *Black feminist thought*. Essas imagens são diretamente ligadas às relações de poder em que estão inseridas as mulheres negras,

[3] A grafia do nome bell hooks, com iniciais minúsculas, segue a prática adotada pela própria autora que, ao grafar seu nome dessa maneira, adota um posicionamento político/acadêmico de crítica ao cânone, buscando a despersonalização de seus escritos.

afetando e condicionando seus lugares e vozes no mundo, a forma como são tratadas pelas pessoas, como constroem suas subjetividades e suas práticas de resistência. Collins ressalta que essas imagens em uma sociedade racista, heterossexista, machista e capitalista são construídas de formas diferentes para cada categoria subordinada. As imagens de controle impostas aos homens negros são diferentes das colocadas sobre as mulheres negras, por exemplo. O ponto crucial é o reconhecimento de que todas são negativas, sobretudo das mulheres negras por estarem duplamente afastadas do padrão branco e masculino.

Em seus estudos sobre o mito da mãe preta dentro da literatura brasileira, Sonia Roncador (2008) observa essa figura, na literatura abolicionista, como um símbolo de servilismo total aos seus senhores. A personagem era colocada como antagônica de dois estereótipos mais "violentos" de escravizados: o imoral, a escravizada sedutora que se insinua aos seus senhores; e o demônio, o quilombola, aquele que foge e assume ser "selvagem".

> Negação tanto de sua raça quanto de seu gênero sexual, a mãe-preta é o contraponto domesticado, dócil desses dois "temíveis" estereótipos. Geralmente velha, corpulenta, supersticiosa, e fervorosamente católica, a mãe-preta não despertava qualquer perigo de degradação moral da família através da cópula com o senhor ou "sinhôzinho" brancos; além disso, sua índole fiel, mais devota às demandas da casa-grande que aos interesses da própria senzala, distanciava-a igualmente da figura do escravo revoltado, e vingativo. (RONCADOR, 2008, p. 131).

Esse mito foi um dos pilares da retórica nostálgica dos escritores regionalistas do modernismo brasileiro, como nos escritos de Carlos Drummond de Andrade e, sobretudo, de José Lins do Rego, que expressavam a nostalgia pelo legado cultural do patriarcado em que cresceram (RONCADOR, 2008, p. 131). Esse último, fortemente influenciado pelo pensamento da "democracia racial" de Gilberto Freyre, via na mãe preta, em seus costumes e histórias, a expressão do

que é ser essencialmente brasileiro, a integração entre as raças, porém de forma higienizada, sem o contato sexual (ou melhor, a violência sexual) que ocorria entre as escravizadas mais jovens e os brancos. "Nesse contexto, a relação higiênica entre a mãe negra e o filho branco de criação configura-se como símbolo privilegiado da confraternização interracial brasileira na literatura freyreana, assim como nas memórias de outros autores modernistas de sua geração." (RONCADOR, 2008, p. 132).

Como as outras imagens atribuídas às mulheres negras, esse mito não corresponde à realidade, como escreve Collins: "[a] maior parte das mulheres afro-americanas simplesmente não se define como *mammies*, matriarcas, mães sob proteção de políticas de bem-estar, mulas ou mulheres sexualmente denegridas." (2000, p. 273). A autora salienta que se tornam visíveis as contradições entre essas imagens controladoras e a vivência quando são observadas as experiências diárias das mulheres negras nos ambientes em que transitam, no trabalho e na família, por exemplo. Olhar para essas contradições é a possibilidade de desmistificação (p. 275). Portanto, é de grande relevância a escrita de diferentes formas de se relacionar com a maternidade, evidenciando a complexidade que escapa de estereótipos, tornando multifacetárias as imagens das identidades negras, sendo também "uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo." (hooks, 2019b, p. 29).

Ao pensar sobre a construção da subjetividade da mulher negra e seus espaços de resistência, Collins afirma que a relação entre mãe e filha é primordial entre as mulheres negras, pois as mães transmitem os conhecimentos necessários para empoderar suas filhas, ensinando os meios de sobrevivência em uma realidade racista. Collins constata a forte presença das

mães nas autobiografias das escritoras estadunidenses como em *Eu sei por que o pássaro canta* de Maya Angelou (COLLINS, 2019, p. 279). Dentro do contexto antilhano, Maryse Condé (1999) afirma a importância das mulheres na cultura familiar das ilhas e da sua conexão essencial para concepção do sentimento de pertencimento identitário. Por causa da ausência desse laço em sua vida, Condé cria e relata as vivências das mulheres em sua literatura:

> Nas Antilhas, todas as genealogias devem passar pelas mulheres. É preciso que se tenha um relacionamento especial com as mulheres de família. Eu não tive esse relacionamento: minhas avós morreram antes do meu nascimento, minha mãe morreu quando eu era muito jovem, então, eu não tive essa relação com as mulheres dos meus familiares, e eu sempre tive a impressão de que era um tipo de elétron livre, solto no céu. Então, para conseguir me apegar a essa sociedade antilhana, a esse mundo de Guadalupe ao qual eu pertenço, a princípio, eu precisava ver, recriar toda essa genealogia feminina que eu não conhecia. No fim, é uma maneira de me legitimar através de mulheres que eu não conheci. (SOURIEAU; CONDÉ, 1999, p. 210, tradução nossa).[4]

No romance *Traversée de la mangrove* (1989), as personagens mulheres falam em primeira pessoa, assumindo o discurso e a representação em contradição aos personagens homens, apresentados por um narrador extradiegético. Essas narradoras-testemunhas ocupam um lugar transgressor: "As decisões que essas mulheres tomam, enunciadas em suas próprias palavras, demonstram sua capacidade e sua resolução em romper as restrições sociais."

[4] No original: "Chez nous aux Antilles toutes les généalogies doivent passer par les femmes. Il faut qu'on ait un rapport particulier avec les femmes de sa famille. Moi je n'ai pas eu ce rapport : mes grands-mères sont mortes avant ma naissance, ma mère est morte quand j'étais très jeune, donc finalement je n'ai pas eu de rapport avec les femmes de ma parenté et j'ai toujours eu l'impression que j'étais un peu une sorte d'électron libre, lâché comme cela dans l'azur. Donc, pour arriver à me rattacher à cette société antillaise, à ce monde guadeloupéen auquel j'appartiens en principe, il m'a fallu voir, recréer toute cette généalogie féminine que je ne connaissais pas. Finalement, c'est une façon de me légitimer à travers des femmes que je n'ai pas connues." (SOURIEAU; CONDÉ, 1999, p. 210).

(LYONS, 2010, p. 100, tradução nossa).[5] Silenciadas no convívio social, presas em seus lares, as personagens portam uma interioridade sensível ao relatarem a vivência e meio em que habitam. Usurpadas de papéis sociais decisivos, lhe restam os pensamentos e sua própria carne. As falas permeiam suas experiências, mas também retratam suas origens, recorrendo sempre à figura materna.

Diversos modos de se relacionar com a maternidade são descritos por Condé. Cheios de camadas, esses relacionamentos fogem da dualidade compulsória que coloca a boa mãe em oposição à sua existência enquanto mulher. É o que se observa no caso das personagens Dodose e Rosa. Dodose Pélagie que, em um primeiro momento, considera a maternidade uma chance de ser feliz dentro de um casamento detestável, se defronta diante da culpa por ser responsabilizada pela hemorragia cerebral que acomete seu filho logo ao nascer. Rosa tem os filhos retirados pelo pai Sylvestre, que os educa e dos quais cuida, não vendo necessidade da ligação com a mãe, que se torna um instrumento de reprodução: ""Eu rezava para Deus para que meus filhos voltassem para mim, mas quanto mais eles cresciam, mais eles se afastavam de mim. [...] Eu tinha o coração vazio." (CONDÉ, 1989, s/p, tradução nossa).[6] A personagem perde sua primeira filha, sua esperança, muito cedo, deixando-a em um luto eterno, que a cega, impedindo-a de enxergar e acolher sua segunda filha, Vilma.

> Em *Traversée de la mangrove*, não se trata de mulheres que recusam dar à luz, mas de mulheres que minam a imagem idealizada da maternidade. A intenção de privar o filho de amor é uma resistência à maternidade mais poderosa do que a decisão de não parir, porque equivale, de fato, a opor-se

[5] No original: "Les décisions que prennent ces femmes, annoncées par leurs propres paroles, manifestent leur capacité et leur résolution de briser les contraintes sociales." (LYONS, 2010, p. 100).

[6] No original: "Je priais le Bon Dieu pour que mes enfants me reviennent, mais plus ils grandissaient, plus ils s'éloignaient de moi. [...] J'avais le coeur vide." (CONDÉ, 1989, s/p).

> à figura da mãe modelo, da mãe idealizada que ocupa um lugar central dentro da mitologia antilhana. (LYONS, 2010, p. 104, tradução nossa).[7]

Dentro do contexto da literatura brasileira, Conceição Evaristo (2009) considera que a forma de representação das mulheres negras é também reflexo do desejo de apagamento da presença dos povos africanos em nossa formação, pois utiliza as imagens da mulher escravizada, ou seja, aquela que é somente um corpo para cumprir funções. Por isso, em sua literatura, evidencia a importância da representação da mulher-mãe negra diferente dos estereótipos criados da mulata sexualizada e sem sucessão, ou da mãe preta e bondosa que cuida amorosamente dos filhos, mas dos filhos dos brancos. A autora escreve:

> Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. (EVARISTO, 2009, p. 23-24).

O romance de Condé, *Traversée de la mangrove* (1989), e o conto *Olhos d'água* (2016), pertencente ao livro homônimo de Evaristo, apesar de serem de diferentes gêneros, apresentam mulheres que falam em primeira pessoa, que são narradoras de si e compartilham a experiência da memória de suas mães. Entre a presença e a ausência materna, a memória se torna meio de representação dessas vivências. Contrapondo-se ao memoricídio, ao

[7] No original: "Dans Traversée de la mangrove, il ne s'agit pas de femmes qui refusent de donner naissance mais de femmes qui portent atteinte à l'image idéalisée de la maternité. La volonté de priver l'enfant d'amour est une résistance à la maternité plus puissante que la décision de ne pas accoucher, parce que cela revient, en fait, à s'opposer à la figure de la mère modèle, la mère idéalisée qui occupe une place capitale dans la mythologie antillaise." (LYONS, 2010, p. 104).

desaparecimento da transmissão de saberes e bens, as autoras fazem uso de narrativas ficcionais para retratar subjetividades singulares sobre a maternidade e a relação mãe e filha.

Almira Rosalie Sorane, personagem de *Traversée de la mangrove* (1989), carrega o sobrenome da mãe como marca, como estigma. Apesar da tentativa paterna de, por meio de suas relações com autoridades, torná-la da família "ele não poderia transformar uma criança adúltera em uma criança legítima." (CONDÉ, 1989, s/p, tradução nossa).[8] Porém, ela acaba sendo conhecida com o sobrenome de seu pai: Mira Lameaulnes, associada, então, somente a ele. Mira, por ser menos negra, é considerada mais bonita: "Sem dúvida, sou bonita demais por sua feiura, clara demais para a escuridão de suas peles e seus corações." (CONDÉ, 1989, s/p, tradução nossa).[9] Por haver uma postura de insubmissão, é desejada e odiada pelos homens de seu vilarejo, ambiente do romance citado. Porém, dor habita em suas palavras, marcadas pela ausência maternal. A relação de Mira com o mundo se pauta principalmente na lembrança de sua mãe-morta, há um buraco impossível de preencher em seu peito, buraco feito de solidão, raiva e incompreensão. "A solidão é minha companheira. Foi ela quem me embalou, me alimentou. Ela não me deixou até hoje. As pessoas falam, falam. Eles não sabem como é sair quente da barriga fria de sua mãe, para lhe dizer adeus desde o primeiro momento do mundo." (CONDÉ, 1989, s/p, tradução nossa).[10]

---

[8] No original: "il ne pouvait pas transformer une enfant adultérine en enfant légitime." (CONDÉ, 1989, s/p).

[9] No original: "Sans doute que je suis trop belle pour leur laideur, trop claire pour la noirceur de leurs peaux et de leurs coeurs." (CONDÉ, 1989, s/p).

[10] No original: "La solitude est ma compagne. C'est elle qui m'a bercée, nourrie. Elle ne m'a pas quittée jusqu'au jour d'aujourd'hui. Les gens parlent, parlent. Ils ne savent pas ce que c'est que de sortir brûlante du ventre déjà froid de samère, de lui dire adieu dès le premier moment du monde." (CONDÉ, 1989, s/p).

A memória também é ponto primordial em *Olhos d'água* (2016), de Conceição Evaristo. Porém, no conto, a narradora pôde criar laços e lembranças com a figura materna. Originado de uma pergunta, de um esquecimento, "de que cor eram os olhos de minha mãe?" (EVARISTO, 2016, p. 16), o conto desfia a lembrança da mãe negra que resiste, com a sensibilidade melancólica que a pobreza cria e permite. Por meio das suas palavras, o corpo da mãe se torna perene, que em minúcias é rememorado. A narradora recorda "da unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo... da verruga que se perdia no meio uma cabeleira crespa e bela..." (EVARISTO, 2016, p. 16). A presença e a memória são tão vívidas que se entrelaçam: "eu me lembrava também das histórias de infância da minha mãe [...]. Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância." (EVARISTO, 2016, p. 16), a narradora se preenche pelo que sua mãe foi e viveu.

O nome da mãe, no conto de Evaristo, parece não fazer falta, tamanha a proximidade descrita pela narradora. Já em *Traversée de la mangrove* (1989), sabemos qual é o nome da mãe de Mira: Rosalie Sorane. No entanto, sua existência acaba ali. Mira conta a história da mãe que morreu em seu parto. Apesar de nunca terem se encontrado, a filha fica como única testemunha da vida e da morte de Rosalie Sorane. A culpa é posta no pai, que retirou a jovem da família e de um futuro (imaginado por Mira) em que ela poderia estudar e escapar de seu destino trágico.

> Porque se ele a tivesse deixado tranquila, Rosalie Sorane, se ele a tivesse deixado dormir na casa de sua mãe, que se sentava cinco vezes por semana no mercado da rua Hicelin para vender tomates, quiabos e ervilhas tenras, mas que queria que sua filha fosse estudar na metrópole e se tornasse licenciada, ela não teria morrido aos dezoito anos, vazia de todo o seu

> jovem sangue, deitando seus pés frios entre duas toalhas de linho bordado. (CONDÉ, 1989, s/p, tradução nossa).[11]

É nas ravinas de Guadalupe que Mira encontra o acalanto que não teve de sua mãe: a personagem tem uma relação íntima com a natureza, que a acolhe e à qual ela se entrega, ao mesmo tempo em que é um ambiente inóspito, com a presença sufocante da decomposição, evidenciando a relação complexa e paradoxal de felicidade e sofrimento, do encontro impossível. Sua mãe é colocada, pela voz de seu irmão Aristides, como indigna de um memorial, um lugar "acima", nas montanhas, devendo continuar a ser punida por sua sexualidade mesmo depois da morte.

> Aos cinco anos, fiz minha primeira fuga. Eu não conseguia entender por que, para mim, não havia mãe em lugar algum desta terra. Eu tinha certeza de que ela estava escondida nas montanhas, que estava protegida pelos gigantes da floresta densa, que dormia entre os dedos enormes de suas raízes. Um dia, procurando por ela desde a manhã, subi um rastro. Eu estava cansada de colocar um pé na frente do outro. Morrendo de cansada. Então tropecei em uma pedra e caí no fundo de uma ravina, escondida sob os montes de plantas. Nunca esqueci esse primeiro encontro com a água, essa música solta, quase inaudível e o cheiro de húmus em decomposição. Quando fui encontrada depois de três dias e três noites, meu irmão Aristides riu:
> — Sua mãe era uma preta que tomava os homens. Como você pode imaginar que ela está lá em cima nas montanhas? Neste momento, deve estar debaixo de nossos pés, assando no inferno, a pele queimada como o couro de um porco.
> No entanto, por mais que ele tentasse, sua maldade não me alcançou. Eu tinha encontrado o leito materno. (CONDÉ, 1989, s/p, tradução nossa).[12]

---

[11] No original: "Car s'il l'avait laissée tranquille, Rosalie Sorane, s'il l'avait laissée dormir dans la maison de sa maman qui s'asseyait cinq fois la semaine sur le marché de la rue Hincelin pour revendre des tomates, des gombos et des pois tendres, mais qui voulait que sa fille parte étudier en métropole et devienne une licenciée, elle ne serait pas morte à dix-huit ans, vidée de tout son jeune sang, couchée les pieds froids entre deux draps de toile de lin brodée." (CONDÉ, 1989, s/p).

[12] No original: "À cinq ans je fis ma première fugue. Je ne pouvais pas comprendre que, pour moi, il n'y avait pas de maman quelque part sur cette terre. J'étais persuadée qu'elle se cachait dans la montagne, qu'elle était protégée par les géants de la forêt dense, qu'elle dormait entre les doigts de pied démesurés de leurs racines. Un jour, à sa recherche depuis le matin, je

O leito materno, no texto de Evaristo, é composto pela resistência e pelo carinho. A mãe não se dedica aos filhos dos brancos, mesmo com seu tempo escasso por entre "o lava-lava, o passa-passa das roupagens alheias" (EVARISTO, 2016, p. 16), seu olhar, seu amor, se concentram em seus filhos, a nutrição de afeto é dada aos seus, como forma de amaciar a sobrevivência: "era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha." (EVARISTO, 2016, p. 17). A mãe é celebrada pelos divertimentos inventados para enganar a fome, em que se tornava realeza triste e marejada das filhas, erês famintas e brincantes que a cercavam de flores. Inventa-se também uma outra poética, a criatividade da necessidade, como a narradora relata:

> Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se sentava na soleira da porta e, juntas, ficávamos contemplando as artes das nuvens no céu. Umas viravam carneirinhos; outras, cachorrinhos; algumas, gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então, espichava o braço, que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvanecessem também. (EVARISTO, 2016, p. 17).

---

remontais une trace. J'étais fatiguée de mettre un pied devant l'autre. Fatiguée à mourir. Alors j'ai buté sur une roche et j'ai déboulé jusqu'au fond d'une ravine, cachée sous l'amoncellement des plantes. Je n'ai jamais oublié cette première rencontre avec l'eau, ce chant délié, à peine audible, et l'odeur de l'humus en décomposition.
Quand on me retrouva après une battue de trois jours et trois nuits, mon frère Aristide se moqua:
— Ta maman était une Négresse qui prenait des hommes. Comment peux-tu t'imaginer qu'elle est là-haut dans la montagne ? À l'heure qu'il est, elle doit être sous nos pieds, à rôtir en enfer, la peau roussie comme la couenne d'un cochon.
Néanmoins il avait beau dite, sa méchanceté ne m'atteignait pas. J'avais retrouvé le lit maternel." (CONDÉ, 1989, s/p).

O matrimônio, no conto de Evaristo, se entrelaça com as memórias diaspóricas, da ancestralidade em constante ameaça de apagamento pelos processos colonizadores e de assimilação, da vivência das mulheres escravizadas e de seus cantos religiosos. Não esquecer das Yabás, orixás mulheres, é lembrar da sabedoria de seu povo e, mais ainda, do conhecimento das mulheres de seu povo. O matrimônio é luta e espiritualidade.

> Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. (EVARISTO, 2016, p. 18).

Mira, de forma oposta, lida pela ausência do matrimônio e da transmissão de conhecimentos entre a linhagem materna. Não há histórias e ancestralidade para perpetuar e se sentir pertencente, o que potencializa o sentimento de solidão e incompreensão. A personagem cria, então, seus próprios rituais:

> Eu desço a ravina todos os anos no aniversário da morte de Rosalie Sorane, que também é de meu nascimento, e tento imaginar como seria a vida se estivesse em carne e osso para me ver crescer, me receber na varanda, quando voltasse da escola e para me explicar todos os mistérios do corpo das mulheres que tenho que descobrir sozinha. (CONDÉ, 1989, s/p).[13]

Rosalie é somente lembrada e honrada por Mira; sua existência se prolonga em sua ausência. A filha não é somente seu sangue e a permanência de

[13] No original: "J'y descends à chaque anniversaire de la mort de Rosalie Sorane qui est aussi celui de ma naissance et j'essaie d'imaginer ce que serait la vie si elle était là en chair et en os pour me regarder grandir, pour m'accueillir sur la galerie à mês retours de l'école et pour m'expliquer tous les mystères du corps des femmes que je dois découvrir toute seule." (CONDÉ, 1989, s/p).

seu nome; é a constante denúncia do silenciamento, do apagamento e da falta de escolhas de muitas mulheres.

Também é permanência reencontrar os olhos de sua mãe, ver neles as cores de lágrimas das águas de Mamãe Oxum, carregando consigo as dores e lutas do povo negro. O texto de Evaristo torna-se registro das memórias que são silenciadas, apagadas. A narradora se reconhece, agora com a mesma "cor tão úmida" (EVARISTO, 2016, p. 18), vista pelos olhos-espelho de sua filha.

A escrita de Condé e Evaristo é, pois, uma tentativa de rompimento com as percepções racistas e limitadoras das imagens das mulheres negras. Torna-se registro da verdade, citada por Gonzalez (2019), que habita na memória e na ficção. Além de ser ferramenta contra o memoricídio, buscando a manutenção do matrimônio, ou, quando ausente, como no caso de Mira, evidenciando a sua importância, das heranças transmitidas de mães para filhas, sobretudo das mulheres-mães negras.

REFERÊNCIAS

BÁEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina:* da conquista à globalização. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought:* knowledge, consciousness and the politics of empowerment*.* 2nd ed. Routledge, 2000.

_____. "Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição." In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista:* conceitos fundamentais*.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 239-249.

CONDÉ, Maryse. *Traversée de la Mangrove*. Collection Folio, Mercure de France, 1989. Ebook.

EVARISTO, Conceição. "Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade." In *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, 2º sem. 2009, p. 17-31.

_____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira." In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 237-256.

hooks, bell. *Anseios:* raça, gênero e políticas culturais. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2019a.

_____. *Olhares negros: raça e representação.* Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

LEMAIRE, Ria. "Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental." In *Educar em Revista*, Curitiba, v. 34, n. 70, jul./ago. 2018, p. 17-33.

LYONS, Leah Tolbert. "6 — Paroles de femmes, paroles de transgression." In CARRUGGI, Noëlle; CONDÉ, Maryse. *Lettres du Sud*. Editions Karthala, 2010, p. 99-115.

RONCADOR, Sonia. "O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural." In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 31. Brasília, jan.-jun. 2008, p. 129-152.

SOURIEAU, Marie-Agnès; CONDÉ, Maryse. "Entretien avec Maryse Condé: de l'identité culturelle." In *The French Review*, v. 72, n. 6, 1999, p. 1091-1098.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?.* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 15/08/2020
Aceito em: 04/10/2020

"TATUADO PELA CHIBATA" — UM ESTUDO DO CORPO EM *BOM-CRIOULO*, DE ADOLFO CAMINHA

"TATTOOED BY THE WHIP" — A STUDY OF THE BODY IN BOM-CRIOULO*, BY ADOLFO CAMINHA*

Gabriel Camargo Onesko[1]

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo fazer uma análise da obra *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, utilizando conceitos teóricos de gênero, raça e sexualidade. Nosso objetivo é entender o destaque que é dado ao corpo ao longo da narrativa, indicando momentos de ascensão e declínio das personagens. Através disso, é possível perceber como revisitar o cânone através de uma leitura crítica permite novas interpretações, especialmente nessa obra transgressora do Naturalismo brasileiro.
Palavras-chave: *Bom-Crioulo*; corpo; gênero.
ABSTRACT: This article aims to analyze the novel *Bom-Crioulo* (1895), by Adolfo Caminha, using theoretical concepts of gender, race, and sexuality. Our objective is to understand the emphasis that is given to the body throughout the narrative, highlighting moments of rise and decline of the characters. Through this, it is possible to perceive how to revisit the canon, through a critical reading, allowing new interpretations especially in this transgressive work of Brazilian naturalism.
Keywords: *Bom-Crioulo*; body; gender.

1. INTRODUÇÃO

De acordo com Antônio Candido (1976), a personagem ideal da ficção é aquela que mantém vínculos com a realidade do escritor, ou a do mundo em que ele está inserido, de tal modo que haverá reflexos dela na obra, mesmo que esta realidade

[1] Graduando, UFPR.

esteja alterada. Nesse contexto, a literatura naturalista tem certo destaque, uma vez que busca representar, quase que cientificamente, o retrato da sociedade em que o autor está inserido.

Adolfo Caminha (1867–1897) é um dos autores que emprega tais características em sua literatura, especialmente ao criar seu romance *Bom-Crioulo* (2012), publicado originalmente em 1895. Mesmo não tendo seguido à risca as características do precursor do Naturalismo francês, Émile Zola, e escapando de um rígido determinismo (HOWES, 2005), Caminha foi um naturalista exemplar. Segundo Alfredo Bosi (2015), as inquietações do cenário econômico e social fortaleceram o movimento naturalista no Brasil. Com a decadência da economia açucareira, a classe média urbana passou a apoiar ideais liberais, abolicionistas e republicanos, gerando um terreno propício para o afloramento do pensamento europeu, que se baseava na filosofia positivista e no evolucionismo de Darwin.

O pensamento de Charles Darwin, uma das referências para o Naturalismo, deu aval para o desenvolvimento de teorias de eugenia que, através da análise de características fenotípicas e de elementos genotípicos, dividiram a humanidade em três grandes raças: branca, negra e amarela (MUNANGA, 1988, *apud* PEREIRA; MOREIRA, 2014). Considerando o homem branco heterossexual como mais evoluído, tudo que estava fora desse modelo estava passível de ser identificado como patologia. Surgiu, então, a necessidade de oferecer um tratamento para encontrar uma possível cura, principalmente com relação à sexualidade (CORREIA, 2010). É importante destacar como essas teorias colaboraram para criar um ambiente propício às opressões de gênero, raça e sexualidade ao fazer com que essas pessoas "desviadas" estivessem passíveis de punições, com o objetivo de higienizar a sociedade (CORREIA, 2010).

De maneira geral, essas opressões refletem-se especialmente no corpo, pois ele representa os principais estigmas das sociedades (DAOLIO, 1995). Analisar um corpo

como puramente biológico e comum a todas as sociedades é um equívoco, pois é nele que são reproduzidos os principais costumes sociais e registradas as marcas subentendidas da cultura. O corpo torna-se um produto da estrutura social em que está inserido, sendo possível ver através dele os costumes, regras, normas e valores de determinadas sociedades (BARBOSA; COSTA; MATOS, 2011). Em *Bom-Crioulo*, essa temática é bastante perceptível, pois o autor oferece um destaque especial ao corpo das personagens. Para Carlos Bezerra (2006), a análise das descrições físicas nessa obra é essencial para entender o que ele chama de um "teatro do corpo".

Quanto à questão de gênero, utilizamos aqui a definição de Joan Scott: "o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder" (SCOTT, 1995). Essas relações sociais são refletidas no corpo, que é construído seguindo os padrões de feminino e masculino. Portanto, discutir as relações de gênero implica pensar em como os corpos performam essas características e quais opressões resultam disso.

Este estudo pretende utilizar os conceitos apresentados acima para realizar uma análise crítica do romance *Bom-Crioulo*, pensando no corpo como uma peça central do romance e como nele estão refletidas as relações de raça e gênero, em especial a relação entre os dois protagonistas, Amaro e Aleixo. Para tanto, é necessário utilizar um referencial teórico que subsidie tal atividade. Nesse sentido, foram escolhidos teóricos da área que evocam os temas e permitem observar as manifestações de racismo, machismo e homofobia na sociedade. Ao longo do artigo será realizada uma breve descrição sobre a vida de Adolfo Caminha, seguida da apresentação da sua obra e de uma análise crítica através de vozes e imagens que constroem o percurso narrativo. De modo geral, pretendemos, através desse estudo, contribuir para o debate sobre relações étnico-raciais no campo dos estudos literários e mostrar como revisitar o cânone através de uma leitura crítica permite observar novos pontos de vista.

2. ADOLFO CAMINHA: UM NATURALISTA À BRASILEIRA

Adolfo Caminha foi um dos expoentes da literatura brasileira naturalista. Mesmo tendo uma produção singela em números, sua obra revela a sua destreza ao abordar temas espinhosos para a sociedade da época (HOWES, 2005).

Caminha veio de uma família bem estabelecida do Ceará e o início de sua vida pública se deu através de uma promissora carreira militar na Marinha Brasileira, mas que teve de ser abandonada quando ele tinha 22 anos por conta de um escândalo envolvendo a mulher de um oficial. Isabel, até então casada com um oficial do Exército, deixou seu marido para viver com Caminha que, após ser pressionado por autoridades militares de alto nível, teve que deixar de lado sua carreira como militar para viver essa relação amorosa (BEZERRA, 2009).

Após esse episódio, em 1890, o autor passou a trabalhar como funcionário público em Fortaleza, mais tarde sendo transferido para o Rio de Janeiro, onde se dedicou ao jornalismo, à literatura e à crítica literária (HOWES, 2005).

O romance *Bom-Crioulo* (2012), desenvolvido nesse período, é uma obra naturalista que tem fortes inspirações nos anos em que Caminha passou na Marinha, com pontos bem ancorados na realidade da vida a bordo de um navio. No caráter de oficial da marinha, segundo o próprio autor, ele viu os episódios acidentais que descreve (CAMINHA, 1896, p. 41 *apud* HOWES, 2005).

Um dos questionamentos que permeia as análises dessa obra é a escolha do tema. O olhar sobre características "desviantes" da sociedade é uma das premissas da escola naturalista. Ao adotar como personagem central do romance um ex-escravo, negro e homossexual, Caminha representa o que está no nível mais baixo na sociedade da época. Além disso, não há nenhum ponto que permita ao leitor modelo de Caminha

— homem, branco e de classe média — agarrar-se, pois todas as personagens com essas características estão às margens do romance (HOWES, 2005).

Ao escolher tal personagem, Caminha inaugura na literatura brasileira, e até mesmo mundial, o papel de um homossexual como protagonista, pois, até o momento, romances que abordavam a temática da sexualidade, como *O Retrato de Dorian Gray* (1890), apontavam seus protagonistas como bissexuais (HOWES, 2005). De modo geral, Caminha transita em uma linha tênue quanto à transgressão, pois, ao mesmo tempo em que apresenta personagens complexos, e até mesmo polêmicos para a época, acaba reproduzindo o discurso preconceituoso da sociedade em que estava inserido.

3. O CORPO NA NARRATIVA: INTERSECÇÕES ENTRE RAÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE

Logo no primeiro capítulo do romance, a questão do corpo é evocada quando o narrador descreve alguns personagens: "Chegaram os presos: um rapazinho magro, muito amarelo, rosto liso, completamente imberbe, outro regulando a mesma idade, mas um pouco moreno, também grumete, e um primeira-classe, negro alto, espadaúdo, cara lisa" (CAMINHA, 2012, p. 16).

A apresentação desses três presos revela uma diferença entre eles. Mesmo não havendo nenhum branco, é em Amaro, o Bom-Crioulo, que são representados os estigmas do negro hiperssexualizado, com seu corpo musculoso, alto e que suporta dores sobre-humanas (CAMINHA, 2012, p. 21). Porém, diferentemente dos outros, Amaro estava preso e passível de castigo por defender o grumete Aleixo, que é descrito como o "filho de uma pobre família de pescadores que o tinham feito assentar praça em Santa Catarina, e estava se pondo rapazinho" (p. 22).

Um dos pontos levantados pela teoria feminista, principalmente o feminismo negro, é a forma como as opressões atuam em intersecção (COLLINS, 2009 *apud*

CONRADO; RIBEIRO, 2017). A masculinidade é um dos reflexos da construção de gênero e, desde já, podemos perceber no romance o embate entre dois tipos de masculinidade.

A figura de Amaro, homem negro, é contraposta à de Aleixo, jovem branco. Se vistas apenas pela lente da opressão de gênero, as masculinidades são locais de privilégio; porém, o homem negro está condicionado a um papel abaixo da masculinidade branca, que é a hegemônica (CONRADO; RIBEIRO, 2017). Assim como quando as feministas brancas reivindicavam direito ao trabalho para as mulheres, sem perceber que mulheres negras estavam condicionadas ao trabalho forçado desde que nasceram, também o homem negro tem seu estereótipo de masculinidade levado ao extremo, sendo caracterizado como um animal, tal como podemos perceber através da descrição de Amaro quando ficava sob efeito de bebidas alcoólicas:

> Armava-se de navalha, ia para os cais, todo transfigurado, os olhos dardejando fogo [...] e então era um risco, uma temeridade alguém aproximar-se dele. O negro parecia uma fera desencarcerada: fazia todo mundo fugir, marinheiros e homens da praia, porque ninguém estava para sofrer uma agressão... (CAMINHA, 2012, p. 21).

Cabe destacar aqui o alvoroço que foi a primeira vez que a tripulação viu Amaro nu, pois, segundo o narrador, "não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas formavam um conjunto respeitável de músculos" (CAMINHA, 2012, p. 27). Essa passagem pode ser identificada como uma caracterização do corpo negro partindo de uma visão racista, de modo que o negro é condicionado a possuir somente esse tipo de corpo e masculinidade, de acordo com o que aponta Osmundo Pinho:

> Ser negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça

> (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco. (PINHO, 2004, p. 67).

Mesmo longe da vitória do abolicionismo, Amaro conseguiu escapar da fazenda em que era escravo e entrar para a Marinha. A alegria de conquistar essa liberdade, mesmo que regrada na disciplina militar, era incomparável (CAMINHA, 2012, p. 24). Bom-Crioulo gozava da melhor fase de sua vida, seguia à risca todas as instruções dadas pelos oficiais e era conhecido em todas as outras embarcações.

A primeira descrição da homossexualidade ocorre após o narrador revelar que um dos sonhos de Amaro era embarcar no navio do comandante Albuquerque, "do qual se diziam muitas coisas boas, mas que também preferia um sexo a outro nas relações amorosas" (CAMINHA, 2012, p. 27). Através desse trecho, pode-se perceber como a construção do narrador em terceira pessoa confere certa impessoalidade ao romance. A condição sexual do comandante não é revelada através de uma acusação direta, mas sim através de um boato, algo que se ouviu dizer. De certa maneira, a narrativa transmite a sensação de que esse pensamento é generalizado, enquanto reforça o padrão social da época. Processo semelhante ocorre com Aleixo, ao ser descrito como "um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se 'coisas'" (p. 22).

Em *Devassos no Paraíso* (2000), João Silvério Trevisan apresenta que desde os primórdios da sociedade brasileira já havia intensa condenação religiosa dos "costumes da 'sodomia' ou 'sujidade', nomes que eram dados ao pecado do homossexualismo" (TREVISAN, 2000, p. 65). Os sujeitos homossexuais, durante todo o período de desenvolvimento do Brasil, foram vistos como desviantes à regra social e considerados impuros pelo pensamento religioso, sendo até mesmo castigados com pena de morte por tais crimes, como aconteceu na Inquisição do século XVIII, feita através do Tribunal do Santo Ofício (TREVISAN, 2000).

Entretanto, tal condenação passou de pecado para doença no século XIX, período de vida de Adolfo Caminha e, também, da publicação de *Bom-Crioulo*.

> Nas palavras do eminente médico-legista Leonídio Ribeiro, a tendência homossexual "passou então a ser estudada à luz da ciência verificando-se que se tratava de uma anomalia caracterizada por uma preferência, do ponto de vista sexual, [...] que um indivíduo manifesta de modo ativos, passivo ou misto, por outro indivíduo do mesmo sexo, quer seja homem ou mulher." (TREVISAN, 2000, p. 178).

A homossexualidade mudou de *status*, mas continuou sendo vigiada e condenada constantemente, agora às luzes da ciência que permitia estudá-la, descobrir suas causas e possíveis métodos de cura. Tal condenação é perceptível no romance através da descrição da primeira noite em que Amaro e Aleixo dormiram juntos:

> [Aleixo] Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse — uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade...
> — Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se.
> E consumou-se o delito contra a natureza. (CAMINHA, 2012, p. 41).

Amaro, mesmo sendo muito estimado por todos, passou a apresentar certa desobediência ao se envolver com Aleixo. Sua paixão, uma "atração animal que faz o homem escravo da mulher" (CAMINHA, 2012, p. 29), deu-se no exato momento em que cruzou olhares pela primeira vez com o grumete, aqui caracterizado como um "pequeno, uma criança de quinze anos [...] com olhos muito claros, de um azul garço pontilhado, e os lábios grossos extremamente vermelhos" (p. 29). O negro foi submetido a uma espécie de escravidão ao jovem branco e a aproximação de seus corpos desviantes fez com que Amaro começasse a apresentar sinais de desobediência.

A vontade de estar com o grumete tornou-se uma fixação para Amaro; pensava em Aleixo todo o dia e desejava unir-se a ele como se fosse de outro sexo (CAMINHA, 2012, p. 32). Mesmo trazendo uma temática revolucionária, a produção do romance só foi possível porque a relação entre os dois homens imita uma relação heterossexual, de modo que Amaro assume o papel de homem, ativo e forte, enquanto Aleixo assume o papel da mulher, passiva e frágil (ALÓS, 2010).

Ao desembarcarem em terra, Aleixo e Amaro dirigiram-se à Rua da Misericórdia onde ficava o sobrado de D. Carolina, uma senhora portuguesa que é caracterizada como gorda, redonda e meio idosa. D. Carolina lucrava muito com a prostituição durante sua juventude, porém, certa vez, teve uma doença que afligiu seu maior tesouro: o próprio corpo. Seu reerguimento veio através de uma participação em um bloco de carnaval, que a convidou para fazer o papel de Vênus — coincidentemente a deusa da beleza e sensualidade. Esse retorno foi triunfal e fez com que seu nome voltasse para a boca do povo: "Foi um escândalo, um 'sucesso': atiraram-lhe flores, deram-lhe vivas, muita palma, presentes — o diabo! Durante quase um ano só se falou na Carola, nas pernas da Carola, na portuguesa da Rua do Núncio" (CAMINHA, 2012, p. 48).

A apresentação de D. Carolina deixa clara a valorização de um modelo corporal feminino, pois ela só possuía relevância enquanto era atraente e seguia o modelo da juventude representada pela Vênus. Porém, ao fugir desse padrão, era descartada como uma "pobre cadela sem dono..." (CAMINHA, 2012, p. 48). Para Maria Raquel Barbosa, Emília Maria Costa e Paula Mena Matos (2011), esse costume é característico da modernidade, na qual são valorizados apenas os corpos construídos a partir de um padrão corporal, que valoriza a juventude e constitui indicativos de beleza e sensualidade.

Amaro viveu por meses uma vida muito calma, alternando entre mar e terra, sempre ao lado de seu amado Aleixo. Porém, uma única coisa incomodava o jovem

durante a relação: "os caprichos libertinos do outro" (CAMINHA, 2012, p. 52). Acontece que, logo na primeira noite dos dois, Amaro exigiu que Aleixo ficasse nu, pois queria ver seu corpo (p. 52). Após muita vergonha, o grumete se viu sem escapatória e, submisso ao parceiro, tirou toda a roupa:

> Bom-Crioulo ficou extático! A brancura láctea e maciça daquela carne tenra punha-lhe frêmitos no corpo, abalando-o nervosamente de um modo estranho, excitando-o como uma bebida forte, atraindo-o, alvoroçando-lhe o coração. Nunca vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!... Que beleza de pescoço, que delícia de ombros, que desespero... (CAMINHA, 2012, p. 53).

Essa é uma das cenas que representam o destaque dado ao corpo ao longo da narrativa. Mesmo contrariando as vontades de seu companheiro, Amaro contemplou demoradamente, à luz de velas, todo o corpo de Aleixo, que se transformava brevemente em algo semelhante a uma escultura. Esse corpo toma características de um corpo afeminado através de uma análise minuciosa feita por seu amante. Ele representa certo hermafroditismo, possui "formas roliças de calipígio" (CAMINHA, 2012, p. 53) e, portanto, é ele quem deve se submeter ao poder dominador do homem, Amaro, que é caracterizado como um "touro ao pressentir a fêmea" (p. 53).

Através dessa passagem é possível perceber como o imaginário colonial construído acerca do corpo negro atua na narrativa. Mônica Conrado e Alan Ribeiro (2017) afirmam que o mito do homem negro violador foi construído desde o período colonial e é possível observá-lo através dos estudos do médico legista Nina Rodrigues. Segundo sua teoria de degenerescência, a "sexualidade do homem negro é considerada anormal e pode atingir até mesmo perversões sexuais mórbidas" (RODRIGUES, 1933, p. 153 *apud* CONRADO; RIBEIRO, 2017). Dessa forma, o homem negro assume o papel de predador sexual no imaginário coletivo, tendo também seu reflexo na literatura de

Caminha, aqui representado por Amaro que avança como um animal sobre o vulnerável Aleixo.

Após passar mais de um ano convivendo com Aleixo, Amaro começa a perceber mudanças em sua fisionomia. Amaro, que antes era descrito como um "latagão negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre [...] com um formidável sistema de músculos" (CAMINHA, 2012, p. 21), passou a "achar-se magro, sentindo mesmo uns longes de fraqueza no peito. [...] Os companheiros notavam certa mudança em sua fisionomia: — Estás magro, ó Bom-Crioulo, que diabo é isso?" (p. 55). Essa mudança apresenta os primeiros sinais de declínio de Amaro, começando pela notícia de ser nomeado para outro navio, um couraçado de guerra no qual teria que passar mais tempo no mar (p. 56).

Ao sentir os primeiros sinais de ausência, Aleixo começou a cogitar a possibilidade de "encontrar outro homem em posição, de dinheiro" (CAMINHA, 2012, p. 58), pois ele não iria sacrificar sua mocidade à espera de Amaro. O jovem percebeu os indícios da transição para a vida adulta e desejou buscar outros horizontes antes que perdesse sua juventude e beleza, ideais narcísicos que remetem novamente ao modelo corpóreo seguido na modernidade, que só valoriza o jovem (BARBOSA; COSTA; MATOS, 2011).

Entretanto, D. Carolina, ao perceber que o grumete estava sozinho, viu a possibilidade de colocar seu novo plano em ação, o de conquistar Aleixo, apelidado carinhosamente por ela de "bonitinho" (CAMINHA, 2012, p. 60). Aqui, assim como na relação entre os dois homens, D. Carolina assume o papel masculino na relação: é ela quem iria conquistar o jovem, tal como o fez Amaro. Após dias aproximando-se lentamente de Aleixo, D. Carolina convidou-o para dormir com ela em seus aposentos. Ao iniciar o jogo de sedução, Aleixo fica nervoso ao sentir o corpo da portuguesa tocando o seu por conta de ser um adolescente "ainda virgem" (p. 63). Através dessa afirmação, pode-se perceber a deslegitimação da prática homossexual, pois mesmo já

tendo se envolvido sexualmente com Amaro, Aleixo ainda é considerado virgem. Assim como na primeira noite da relação entre Amaro e Aleixo, D. Carolina também assume a figura de um animal, "uma vaca do campo que se atira ao macho antes que ele prepare o bote" e Aleixo é o novilho passivo, tanto na relação com Amaro como aqui. Para iniciar o jovem, essa "mulher-homem" (p. 63) precisa incorporar as características do masculino: força, destreza e coragem.

De acordo com Scott (1995), os gêneros são construções sociais dos sexos e uma das primeiras formas de significar as relações de poder. Nesse contexto, é interessante pensar em como a personagem de D. Carolina transita entre essas construções sociais de masculino e feminino impostas pela sociedade. Ao mesmo tempo em que atua como a Vênus durante o carnaval, exaltando um ideal de feminilidade, ela também assume o papel do masculino, incorporando características como força, destreza e coragem. Em síntese, ao representar um corpo estrangeiro, D. Carolina consegue escapar de um rígido determinismo que rege as relações entre os outros personagens.

Após fugir de seu navio, embebedar-se e iniciar uma briga, Amaro sofre outro castigo de chibata. O grau do castigo foi tão grande que ele teve de ser levado para o hospital. Sua estadia nesse ambiente apresenta o declínio do corpo e, com isso, o agravamento da saúde mental, mostrando aqui a homossexualidade como um mal capaz de causar aflições físicas e mentais (CAMINHA, 2012, p. 88). Em um ambiente mórbido e agoniante, Amaro sentia cada vez mais a ausência de Aleixo e, com isso, seu desespero aumentava. As feridas do corpo, tatuadas pela chibata, cicatrizavam-se conforme se abriam as feridas na alma (p. 84). Seu único consolo aqui, para recobrar o pouco de lucidez que lhe restava, era justamente um retrato do corpo do jovem, que "representava o grumete em um uniforme azul, perfilado, teso, com um sorriso pulha descerrando-lhe os lábios, a mão direita pousada frouxamente no espaldar de uma larga cadeira de braços, todo meigo, todo *petit-jesus*..." (p. 84).

Enquanto isso, Aleixo desenvolvia-se cada vez mais. Após assumir um relacionamento heterossexual com D. Carolina, o grumete passou a encorpar, ficar mais musculoso, forte e "muito mais homem" (CAMINHA, 2012, p. 88). O relacionamento dos dois tem um papel redentor para Aleixo, que antes possuía um corpo desviante do padrão, típico do período da adolescência, mas que agora fora curado por D. Carolina. Além disso, é interessante perceber o espaço que os diferentes tipos de relacionamento ocupam. Enquanto para Amaro e Aleixo estava destinado apenas o privado — o sótão da Rua da Misericórdia —, para D. Carolina e Aleixo estava reservado o público — Passeio Público do Rio de Janeiro (CAMINHA, 2012, p. 95). Segundo Romualdo dos Santos Correia (2010), ao longo da narrativa, os relacionamentos homossexuais têm sempre como pano de fundo ambientes escuros, sujos e sem luz, enquanto os heterossexuais ocupam locais limpos e agradáveis. Dessa forma, o espaço atua como um construtor da identidade que permite identificar o nível de valorização dos relacionamentos que os indivíduos desenvolvem. Enquanto a relação homossexual precisa ter um caráter confidencial, a heterossexual ocupa espaços de prestígio na sociedade e se torna motivo de ostentação.

Após saber que Aleixo havia se amigado com uma rapariga (CAMINHA, 2012, p. 100), Amaro encheu-se de cólera e planejou fugir do hospital para executar seu plano de vingança. Queria possuir o grumete só para ele, não aceitava que ele vivesse "com uma mulher, sentisse o contato de outro corpo que não o seu" (p. 100). Aqui é possível perceber como a noção de posse sobre o outro atua fortemente no romance, principalmente se consideramos que este está inserido em uma sociedade escravagista. Os corpos são condicionados ao lugar de coisas, de modo que Amaro torna-se um escravo de Aleixo, na mesma proporção em que ele queria o jovem grumete somente para si desde o início da relação. D. Carolina, porém, escapa dessa relação de senhor-escravo. Dentre os três, ela é a única personagem que tem o poder

da escolha, pois só entrou na relação ao seduzir Aleixo, atitude tomada segundo sua própria vontade.

Ao chegar ao sobrado da Rua da Misericórdia, logo ao amanhecer, Amaro vai até uma padaria à procura de informações sobre D. Carolina e o grumete Aleixo, sendo confirmada a suspeita de que os dois estavam amigados. Ao saber disso, é tomado por sentimento de ódio ao mesmo tempo em que vê Aleixo saindo da casa. Amaro avança até ele e, após um embate, Amaro assassina seu companheiro com um golpe de navalha no pescoço (CAMINHA, 2012, p. 109).

Um romance contado a partir do corpo termina com a sua mutilação. A existência do corpo branco supervalorizado implica a legitimação das opressões ao corpo negro. Portanto, foi somente destruindo o corpo do outro e toda a construção acerca dele, que Amaro se viu livre de sua escravidão.

> Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. [...] A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de ver, uma irresistível atração, uma ânsia! (CAMINHA, 2012, p. 105).

Ao longo do romance temos duas cenas que lançam um olhar especial ao corpo. A primeira delas, no quarto da Rua da Misericórdia, representa a ascensão dessa paixão entre Amaro e Aleixo, e a que representa o fim desse relacionamento está na descrição do corpo mutilado de Aleixo. Através desse trágico desfecho são reforçados os ideais da época, mostrando que uma relação entre dois homens estava fadada ao fracasso por contradizer a naturalidade.

Enquanto todos queriam ver o corpo branco ensanguentado e já sem vida, "ninguém se importava com 'o outro', com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã [...]" (CAMINHA, 2012, p. 109). Mesmo não tendo vilões e heróis, a história contada por Caminha é também a da

diferença entre corpos construída socialmente e indica como determinados padrões sociais condicionam a certos sujeitos o papel de monstros. Com um desfecho que cumpre com o ideal naturalista da "natureza que pode mais que a vontade humana" (p. 44), Caminha coloca cada personagem em seu devido lugar, de acordo com a sociedade da época: o negro animalizado que acaba sendo preso; o jovem branco frágil que se torna vítima; e a mulher independente e forte que termina solitária.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal como argumenta Anselmo Peres Alós (2010), observar a ficção oitocentista partindo de uma visão de gênero, sexo e raça não quer dizer desqualificar tais narrativas e considerá-las inapropriadas, mas trazer novos pontos de vista que produzam um conhecimento que faça a diferença. Buscamos aqui oferecer esses pontos de vista partindo da perspectiva de como o gênero e a raça, interseccionados, atuam nos corpos das personagens, gerando opressões que são reflexos de um país cunhado pelo racismo que ecoa até hoje. Adolfo Caminha trouxe à tona temas que chocaram a sociedade brasileira do século XIX, mas que reverberam até os dias atuais. De modo geral, consideramos que esse é o motivo principal e a importância de revisitar sua obra através de uma leitura crítica.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. "Corpo e gênero no romance oitocentista brasileiro: uma leitura de Bom-crioulo, de Adolfo Caminha". In *Terra roxa e outras terras — Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 15, n. 1, p. 16-25, 2010.

BARBOSA, Maria Raquel; COSTA, Emília Maria; MATOS, Paula Mena. "Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje". In *Psicologia e Sociedade*, Recife, v. 23, n. 1, p. 24-34, 2011.

BEZERRA, Carlos Eduardo de Oliveira. *Adolfo Caminha*: um polígrafo na literatura brasileira do Século XIX (1885-1897). 2009. 434 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2009.

_____. "Bom-crioulo: um romance da literatura gay made in Brazil". *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 28, p. 94-100, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antônio. "A personagem do romance". In CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-81.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2012.

CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homem negro, negro homem: masculinidades e feminismo negro em debate. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 73-97, 2017.

CORREIA, Romualdo dos Santos. *Espaços homossociais e a representação do sujeito homoerótico em* Bom-Crioulo *e* O Ateneu*.* 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) — Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.

DAOLIO, Jocimar. *Da Cultura do Corpo*. Campinas: Papirus, 1995.

HOWES, Robert. "Raça e sexualidade transgressiva em *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha". In *Graphos*, João Pessoa, v. 7, n. 2/1, p. 171-190, 2005.

PEREIRA, Diego Ramon Souza; MOREIRA, Núbia Regina. "Intersecção e alteridade: sexualidade e raça na obra *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha". In *Baleia na Rede — Estudos em Arte e Sociedade*, Marília, v. 1, n. 11, p. 160-178, 2014.

PINHO, Osmundo. "Qual a Identidade do Homem Negro?". In *Democracia* Viva [*online*], v. 22, n. 1, p. 64-69, 2004.

SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria de análise histórica". Trad. Guacira Lopes Louro. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso:* A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Recebido em: 18/08/2020
Aceito em: 17/09/2020

LA DISUBBIDIENZA DE ALBERTO MORAVIA E UMA SINGULAR FORMAÇÃO

ALBERTO MORAVIA'S THE DISOBEDIENCE *AND A SINGULAR EDUCATION*

Efraim Oscar Silva[1]

RESUMO: Este artigo propõe a leitura do romance italiano *La disubbidienza*, de Alberto Moravia (2018), como variante da forma canônica do *Bildungsroman* (romance de formação): em termos gerais, aquele que foca um extenso período da vida do herói com o propósito de revelar o que nele ficou desse tempo de aprendizagem. Discute-se os fundamentos do *Bildungsroman* tendo como referenciais teóricos os estudos de Marcus Mazzari (1999) e Wilma Maas (2000), juntamente com as noções desenvolvidas por Gérard Genette (1995) em torno da duração e da voz narrativa. Procura-se caracterizar o romance de Moravia como *Bildungsroman* singular. A conclusão é que o trauma representado ali pode tanto educar o herói para começar uma vida nova como conformá-lo ao mundo burguês.
Palavras-chave: literatura italiana; Alberto Moravia; romance de formação.
ABSTRACT: This article proposes the reading of the Italian novel *La disubbidienza* (*The disobedience*) by Alberto Moravia (2018) as a variant of the canonical form *Bildungsroman*: in general terms, the one that focus on a large period of the hero's life with the aim of revealing what is left from that learning time. Bildungsroman principles are discussed according to Marcus Mazzari (1999) and Wilma Maas (2000), along with Gérard Genette's (1995) notions around length and narrative voice. Also, it seeks to characterize Moravia's novel as a singular type of *Bildungsroman*. The conclusion is that the trauma represented can educate the hero to both start a new life as well as to conform with the bourgeoise world.
Keywords: Italian literature; Alberto Moravia; *Bildungsroman*.

[1] Doutorando, UNESP/Araraquara.

1. FORMAS E TEMAS DO *BILDUNGSROMAN*

O romance de formação, subgênero literário mais conhecido mundialmente pelo seu nome em alemão, *Bildungsroman*, é comumente associado ao país onde surgiu, a Alemanha, e a um certo tipo de romance: em linhas gerais, àquele que cobre um longo período da vida do herói, acompanhando o desenrolar dos acontecimentos que vêm a ser importantes para constituí-lo como indivíduo e como ser social. Para que isso seja possível, a diegese de um *Bildungsroman* costuma ser extensa, o que repercute no aspecto físico desses livros: apresentam-se editorialmente como volumes alentados, com mais de 500 páginas, ou são até mesmo divididos em mais de um volume. Como ocorre com frequência nas obras mais representativas do gênero romance, também no *Bildungsroman* a duração (ou velocidade) é variável, implicando ou não avanços e recuos no tempo desde o presente da narração, a existência ou não de sumários, isto é, a narração em poucas linhas de eventos que implicaram vários anos da diegese (GENETTE, 1995, p. 85-112) etc. Ao se elencar essas características do *Bildungsroman*, tem-se em mente uma forma consagrada ou canônica, principalmente a que se estabeleceu a partir da publicação, por Goethe, de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), que a crítica, de maneira quase unânime, considera o protótipo do romance de formação (MAZZARI, 1999, p. II). Os críticos, sobretudo os que se especializaram no *Bildungsroman*, debatem quanto a ser ele gênero ou subgênero, e se é possível pensá-lo fora da forma canônica e fora do contexto alemão. Em outras palavras, a questão para vários desses críticos é se de fato existiu algum outro *Bildungsroman* além de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.*

A palavra *Bildungsroman* e o fenômeno literário que ela representa são tipicamente alemães, como observam Wilma Maas (2000) e Marcus Mazzari (1999). Para este, trata-se da "mais significativa contribuição alemã à história do romance

europeu" (1999, p. 59). Presume-se que o termo tenha sido empregado pela primeira vez em 1810, na Alemanha. Já na sua origem há um sentido pedagógico a ele associado (MAAS, 2000, *passim*), implicando o prefixo *bildung* (formação), vinculado ao ideário iluminista, na forma de uma "crença na possibilidade de aperfeiçoamento pessoal e no trabalho em prol do bem comum" (MAAS, 2000, p. 27).

> O romance de Goethe sustenta-se por sobre um programa narrativo que, *grosso modo*, pode ser apresentado como a trajetória de um jovem filho de família burguesa em busca dos próprios ideais, em busca do livre desenvolvimento de suas aptidões e daquilo que considera suas tendências, ou sua vocação. (MAAS, 2000, p. 34, destaque no original).

Ainda no final do século XVIII, *bildung* passou a agregar o sentido de uma formação pela experiência de vida, não apenas livresca ou escolar, e motivada por uma busca voluntária (MAAS, 2000, p. 37).

A literatura de formação resultou da necessidade de a burguesia alemã ver seus ideais representados na ficção realista que se firmou no século XIX. Ao caracterizar o romance de formação em 1870, Wilhelm Dilthey observou que ele traz um herói jovem, que na sua experiência de iniciação conhece o amor e a amizade, mas também enfrenta as agruras do mundo real. Ao fazê-lo, encontra a si mesmo e adquire consciência da sua missão sobre a Terra (MAAS, 2000, p. 48).

A busca pela formação particular do indivíduo expande-se para a formação de toda a humanidade. O *Bildungsroman* se reveste de um ideal humanista, sobretudo no seu propósito de formar/educar o leitor (MAAS, 2000, p. 51). O seu cânone tradicional estabelece essa formação como processo que se desenvolve ao longo do tempo. Por isso a obra de Goethe é tão significativa para o subgênero: o artista construiu uma trilogia romanesca que principia com os anos de formação do herói, no primeiro volume, ou de "utopia de formação", como prefere dizer Mazzari (1999), tendo como substrato a sociedade alemã da segunda metade do século XVIII (MAZZARI, 1999, p. 74). Chega-se, então, aos seus anos de aprendizado, no segundo volume, e aos anos de

peregrinação, no último. A transformação pela qual o herói passa do primeiro para o terceiro volume, período que corresponde a 30 anos da vida de Goethe, consiste no abandono do ideal de formação humanística em favor de uma atividade prática; profissão em vez de talento, como outra personagem diz a Wilhelm Meister, a certa altura. Finda a aventura, o ideal do herói sucumbe ao utilitarismo, por sua vez propício à acumulação de capital, como convém à burguesia (MAAS, 2000, p. 183-184). Dessa forma, Meister se reconcilia com a realidade social (MAZZARI, 1999, p. 77).

O cânone mais recente subverte ou inverte o cânone tradicional do *Bildungsroman* ao aceitar a inclusão de uma obra como *O tambor* (1959), de Günter Grass (MAAS, 2000, p. 55), tema do estudo de Mazzari (1999), que o considera paródia do romance de formação paradigmático. Ao se ampliar o conceito de *Bildungsroman*, passam a ser incluídas obras de outras literaturas além da alemã e aceita-se a abrangência de um período histórico que extrapola o que o cânone do século XIX fixou para o subgênero (MAAS, 2000, p. 59). Para Mazzari (1999), o *Bildungsroman* se ajusta às mudanças do tempo e da sociedade, com repercussões na sua forma e nas suas temáticas.

> Os sucessivos desvios que o *Bildungsroman* vem apresentando em relação ao seu protótipo *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* mostram-se como reflexos das transformações políticas e econômicas ocorridas na estrutura da sociedade em que o herói em formação busca integrar-se. Se em Goethe a crescente precariedade de tal integração é tratada de forma a se preservar ainda a integridade humana, em outros autores podemos observar uma tendência à dissolução caricatural da concepção clássica de formação. (MAZZARI, 1999, p. 85).

Ao ser experimentado em outra literatura que não a alemã e ao deixar de retratar as mesmas problemáticas temporais e históricas próprias daquela sociedade, o *Bildungsroman*, ao mesmo tempo em que se distancia da sua forma canônica, preserva um sentido pedagógico, tanto em relação à personagem alvo da formação e do aprendizado como também em relação ao próprio leitor.

O romance italiano *La disubbidienza (A desobediência*), de Alberto Moravia, de 1948[2], é variante da forma canônica do *Bildungsroman*. Ali está preservada a noção essencial de um processo formador, pedagógico, ao se narrar uma série de descobertas que o herói faz sobre o mundo e o seu aprendizado acerca dele. Ao mesmo tempo, há, em *La disubbidienza*, a singularidade de o herói vivenciar uma situação-limite e sair dela revigorado, mas de forma ambígua, sem ser possível determinar se, afinal, conseguiu se impor a um mundo que o oprime.

Dialogando com as ideias do crítico literário italiano Franco Moretti sobre o romance de formação[3], Viviane Bezerra (2017) explicita uma distinção que ele propõe entre romance de formação e romance de educação (ou pedagógico). No romance de formação, embora haja um processo educativo do herói, manifesta-se o desejo consciente desse herói por aprender. No romance de educação, a aprendizagem do herói é mediada pela figura central do professor, realçando o método pedagógico utilizado. Essa distinção não nos parece produtiva, pois é difícil estabelecer uma nítida fronteira entre formação e educação.

O pressuposto da formação como necessidade consciente do herói é o que, a nosso ver, dentro da perspectiva teórica de Moretti, torna possível a transformação histórica do *Bildungsroman*. Isso explicaria, segundo Bezerra (2017), o fato de *La disubbidienza* parecer deslocado relativamente à estrutura do romance de formação canônico. Para a autora, em *La disubbidienza*,

> vê-se que Alberto Moravia ainda faz uso de diversos conceitos do Bildungsroman clássico, algumas características permanecem, porém, é ainda mais claro, ao mesmo tempo, que a fórmula já não é mais a mesma. Luca não é um jovem conformado, obediente e muito menos feliz. Suas descobertas acerca do mundo

[2] Há uma tradução para o português europeu, a cargo de Manuel Seabra, publicada pela primeira vez no final da década de 1950, com várias reimpressões desde então e uma reedição (em 2006), sempre pelo selo Ulisseia/Verbo.

[3] Trata-se do ensaio *Il romanzo de formazione*, cuja primeira edição italiana data de 1985. A edição brasileira acaba de ser lançada pela Editora Todavia.

> são mostradas através de uma angústia, de decepção e inconformismo, o que torna o desenrolar da trama imprevisível. (BEZERRA, 2017, p. 63).

A fórmula não é a mesma porque o estudo já mencionado de Franco Moretti, que embasa o texto de Bezerra, pontuou que o romance de formação clássico, tal como existia no século XIX, morreu no curto período compreendido entre o final daquele século e o início da Primeira Guerra Mundial (1914). Teriam ficado patentes, ali, os processos de desagregação do indivíduo. "A guerra deixou os jovens em crise e o romance de formação tornou-se para Moretti incapaz de representar esse período de sofrimento" (BEZERRA, 2017, p. 64).

É a partir dessas reflexões que a autora propôs a existência de um novo romance de formação, de um romance de formação moderno, contraposto ao *Bildungsroman* clássico.

> O romance de formação do *Meister* segue a vida do personagem desde a infância até a maturidade, já o do século XX representa apenas um recorte da vida do protagonista — isola uma fase determinante, focando no crescimento pessoal, não relaciona tanto a história, cronologicamente falando; referimentos históricos ficam para segundo plano. (BEZERRA, 2017, p. 71).

Entendemos que as referências históricas não ficam para segundo plano. O que ocorre é que elas passam a estar a cargo do leitor. O romance não cumpre mais um papel informativo, algo que, no século XX, cabe aos meios de comunicação de massa. As referências históricas, as contextualizações externas, não são explicitadas porque o leitor passou a recebê-las por outras vias.

Ainda que discutível, a particularização do processo de mudança estrutural do *Bildungsroman*, em detrimento de uma perspectiva histórica que realce as transformações gerais da forma romance, contribuiu para dar coesão ao esforço analítico de Bezerra (2017), no tocante a vincular *La disubbidienza* ao *Bildungsroman*,

o que é hoje uma tendência da crítica moraviana na Itália, como o estudo de Bezerra evidencia.

2. UM BREVE APRENDIZADO

O século XX na literatura italiana projetou para o mundo os nomes de grandes escritores, como Luigi Pirandello, Italo Svevo, Primo Levi, Italo Calvino, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale (para citar apenas alguns dos mais conhecidos) e, sem dúvida, Alberto Moravia.

O *Novecento* e os dramas humanos que ele pôs em relevo não estiveram ausentes das preocupações desses escritores, mas Moravia (1907-1990) talvez tenha sido o que mais se empenhou em lançar suas personagens em enredos nos quais se fazem muito presentes a solidão, a degradação dos relacionamentos humanos e a substituição da afetividade pelas trocas interesseiras. Desde o primeiro romance, *Gli indifferenti* (*Os indiferentes*), de 1929, um dos planos narrativos de Moravia é a análise da sociedade burguesa na sua corrupção mais profunda (SALINARI; RICCI, 1976). Predomina, na maioria de seus romances, uma voz que projeta nos comentários o incômodo em relação ao mundo, como se o sentimento fosse mais seu do que das próprias personagens.

Em 1948, Moravia publica o romance breve *La disubbidienza*. Não está entre suas obras mais conhecidas e discutidas, mas ali já aparecem alguns dos elementos formais e temáticos que estarão presentes, com maior ou menor ênfase, nos seus romances posteriores. O narrador *heterodiegético*[4] (GENETTE, 1995, p. 242-244) é central em *La disubbidienza*. É ele quem elabora e interpreta a experiência do herói em um nível ao qual ele não poderia chegar por si próprio, isto porque esse herói, Luca

[4] Termo da narratologia de Genette (1995). Corresponde ao narrador que não participa como personagem da diegese ou história que narra (comumente chamado de narrador em terceira pessoa).

Mansi, é um adolescente de 15 anos de idade, filho único de um casal abastado. A vida tal qual está ordenada entedia Luca, e esse tédio evolui para o desejo íntimo e irredutível de recusar tudo o que lhe é oferecido. As mínimas situações cotidianas em que algo transcorre diferentemente do esperado o aborrecem e perturbam seu equilíbrio emocional.

> Sentia que o mundo lhe era hostil e ele hostil ao mundo. E parecia que estava conduzindo uma guerra contínua e extenuante contra tudo o que estava à sua volta [...]. Sentado na carteira, diante do livro aberto, era fácil para ele encher seus olhos e ouvidos com uma espécie de névoa branda, ao fundo da qual a voz do professor que explicava a lição se transformava em uma espécie de abstrato e mágico murmúrio de feiticeiro negro, ressoando incompreensivelmente na solidão selvagem de uma floresta africana. Assim, pensava Luca, deviam soar os discursos dos vivos nos ouvidos dos mortos. (MORAVIA, 2018, p. 44; 56-57, tradução nossa).[5] [6]

O narrador é reflexivo, como se percebe. Parte da crítica, sobretudo a que fez a primeira recepção do romance, o considerou projeção da própria voz do escritor, que teve infância e adolescência difíceis, mergulhadas em grave enfermidade. Em 1916, aos nove anos de idade, Moravia contraiu tuberculose óssea, doença que o acompanhou até os 16 ou 17 anos (SALINARI; RICCI, 1976). Permaneceu cinco anos acamado, três em casa e dois em um sanatório. Esse dado autobiográfico aparece transfigurado em *La disubbidienza*: Luca se empenha em atingir um estado de enfermidade mortal, buscando a morte como forma de se libertar de uma realidade opressiva. É um sentimento expresso em italiano pelo substantivo feminino *noia*, que não tem o mesmo valor semântico do seu correspondente imediato em português,

[5]. No original: "Egli sentiva che il mondo gli era ostile; e che egli era ostile al mondo; e gli pareva di condurre una guerra continua ed estenuante contro tutto ciò che lo circondava [...]. Seduto nel banco, davanti al libro aperto, gli era agevole riempirsi gli occhi e le orecchie di una specie di soffice nebbia in fondo alla quale la voce del professore che spiegava la lezione diventava una specie di astratto e magico borbottio di stregone negro, echeggiante incomprensibilmente nella solitudine selvaggia di una foresta africana. Così, pensava Luca, dovevano suonare i discorsi dei vivi nelle orecchie dei morti." (MORAVIA, 2018, p. 44; 56-57).

[6] A tradução é nossa nesse trecho e nos demais a serem citados de obras em italiano, exceto na nota 20.

tédio. *Noia* se aproximaria mais de um estado de depressão profunda, de "*dolore, pena, grave tristezza.*" (ZINGARELLI, 1990, p. 1241).[7]

A crítica também identificou um tom ensaístico no texto. Carlo Salinari e Carlo Ricci (1976, p. 1188) salientam que a prosa de Moravia é cerebral, intelectualizada, e que ela parece frear a poesia. Para Giorgio Squarotti (1989, p. 525), Moravia é exemplo de uma "redução ensaística da literatura tradicional — até transformá-la num fio extremamente depurado e seco de raciocínio". Segundo o mesmo autor, "[t]odos os romances de Moravia nada mais são do que divagações ensaísticas que, no entanto, rejeitam os códigos ensaísticos para adotar os da escritura convencional do romance, só que esvaziada e como que imposta do exterior." (SQUAROTTI, 1989, p. 525).

Em *La disubbidienza*, a dicção ensaística está, na verdade, ajustada a um propósito pedagógico que, como já dissemos anteriormente, é característico e indissociável do *Bildungsroman*.

La disubbidienza é variante do subgênero romance de formação. A experiência que leva ao aprendizado do herói, que o faz descobrir do mundo aspectos que ele desconhecia, é condensada em dias e meses. Esse parece ser também o caso de *Agostino (Agostinho)*, outro romance breve que Moravia publicou em 1945 e que também traz um herói adolescente. *La disubbidienza* é *Bildungsroman* que intensifica a experiência como aprendizado, já que a adensa no espaço e no tempo. O herói é confrontado com situações-limite e com revelações que, em um *Bildungsroman* canônico, seriam diluídas em centenas de páginas. A narração também atua no sentido de caracterizar a experiência como formadora, ao preencher a diegese com reflexões e comentários críticos. Sem esse narrador, dificilmente a crise existencial de Luca teria o sentido de um aprendizado. O narrador não só faz uma radiografia da angústia do herói como também traduz os seus sentimentos em metáforas. Vejamos:

[7] Traduz-se como "dor, sofrimento, tristeza austera".

> Numa daquelas manhãs, saindo depressa de casa para ir ao colégio, pareceu-lhe surgir no ânimo o presságio de um final próximo. Era uma suspensão da mente e das suas operações lúcidas, uma percepção ansiosa de algum acontecimento que, embora não tivesse ocorrido ainda, já estava diante dele, tangível e inevitável. Experimentava uma perturbação leve e agradável, sentindo-se como se não estivesse mais íntegro e indivisível, mas separado em muitas partes que galeavam e flutuavam uma ao lado da outra, unidas em uma atmosfera calma e elevada, como os destroços de um barco naufragado na bonança que sucede à tempestade. Percebeu que via as coisas com olhar diferente do habitual, ou melhor, que não as via, mas se apossava delas por meio de um significado todo novo que ele não sabia determinar e que parecia propagado pelo corpo inteiro. Juntamente a isso, porém, ele experimentava uma razoável e amarga tristeza, resignada, que respondia pesadamente a cada ato seu, como se cada ato fosse um passo irrevogável no percurso de uma estrada fatal. (MORAVIA, 2018, p. 125).[8]

Descortina-se o que há de mais recôndito na experiência interior de Luca. Esse conhecimento acerca do que vive e sente o herói é também a "percepção ansiosa" do seu criador, integra a formação do próprio Moravia como escritor. É tanto ponto de passagem quanto de virada. Suas obras posteriores tiveram outro encaminhamento, mas ele continuou a ser um analista da sociedade e dos seres que criou para encená-la. Cada um de seus livros posteriores continuou a ser exercício de racionalidade (COLASANTI, 1998, p. V), lucidez e objetividade (SALINARI; RICCI, 1976, p. 1177); criações de alguém que foi, ao mesmo tempo, artista e intelectual, como ele próprio se definiu (MORAVIA, 1986, p. 63). Ou seja: Moravia aprendeu com a sua própria obra, um *tour de force*.

---

[8] No original: "Una di quelle mattine, uscendo presto di casa per recarsi al liceo, gli parve di avvertire nel proprio animo il presentimento di una conclusione imminente. Era una sospensione della mente e delle sue lucide operazioni, una apprensione ansiosa di qualche avvenimento che pur non essendo ancora accaduto, fosse già davanti a lui, scontato e inevitabile. Provava un turbamento lieve e piacevole; come a sentirsi non più unito e indivisibile, ma separato en tante parti che galleggiavano e fluttuavano l'una accanto all'altra, accomunate in un'aria calma e sospesa, come i rottami di un battello naufragato nella bonaccia che segue la tempesta. Si accorse che vedeva le cose con occhi diversi dal solito; o meglio, che non le vedeva ma se ne impadroniva per mezzo di un senso tutto nuovo che non avrebbe saputo determinare e che gli pareva sparso per tutto il corpo. Insieme, però, provava una tristezza ragionevele e amara, rassegnata, che rendeva pesante e consapevole ogni suo atto, come se ogni atto fosse stato un passo irrevocabile sopra una strada fatale." (MORAVIA, 2018, p. 125.

Em *La disubbidienza*, cada novo movimento do herói leva a um novo saber do mundo, sem nenhuma cortina ilusória. Luca sente esvair-se toda a veneração que nutria pelos pais na infância. Agora, na metáfora construída pelo narrador, os pais são como dois sóis que se transformaram em luas opacas e frias. Passam, então, à condição de objetos insignificantes (MORAVIA, 2018, p. 63). Há, no romance, um episódio que marca essa reavaliação afetiva dos pais. Uma noite, depois de ler o jornal, Luca se esquece de devolvê-lo ao pai e o leva consigo para o quarto. Como sabe que o pai gosta de ler o jornal antes de dormir e ficará aborrecido, decide ir devolvê-lo. Aproxima-se descalço do quarto dos pais e, por conta disso, eles não percebem sua presença. Entra sem bater, movido pela afeição e pelo desejo de reparar o erro. O casal está guardando dinheiro e ações em um cofre, que fica oculto atrás de uma moldura que reproduz a *Madonna* de Rafael. Abaixo, há um oratório diante do qual, na infância, Luca fora ensinado e obrigado a se ajoelhar e orar. Por fim, os pais o veem. Ele deixa o jornal e sai. No dia seguinte, à noite, a mãe o repreende: da próxima vez, deve se lembrar de que não se entra no quarto sem bater. Luca tem vontade de lhe responder: "E vocês, por que me fizeram rezar tantos anos ajoelhado diante do seu dinheiro?" (MORAVIA, 2018, p. 67).[9] Ele pensa, mas não diz. Isto dá o tom da sua revolta e desobediência: são atos contidos, não verbalizados.

Luca passa, então, a se desfazer de todos os objetos que acumulara até ali e, também, do dinheiro da mesada dos pais que estava juntando para adquirir algo de maior valor. Não satisfeito, põe-se a ingerir muito menos alimento do que necessita. Vai para a cama famélico, deixando que o sono o faça esquecer da fome.

> [...] para a morte, como para a vida, também havia regras. Se para viver era necessário ter amor aos estudos, amar os próprios pais, acumular dinheiro, apegar-se aos objetos, comer, para morrer era necessário, da mesma forma, não comer, deixar de ter afeição pelas coisas e pessoas e, sobretudo, dormir. [...] Ele sentiu que havia alcançado a margem extrema da desobediência, em uma

[9] No original: "E voi perché mi avete fatto pregari tanti anni inginocchiato davanti il vostro denaro?" (MORAVIA, 2018, p. 67).

> atmosfera rarefeita na qual o jogo se tornava difícil e perigoso. (MORAVIA, 2018, p. 88-89).[10]

A todo momento Luca parece estar dispondo-se como peça em um jogo cujo desfecho é mortal. Mas há elementos desse jogo que não estão sob seu controle. E é daí que provêm experiências que lhe apresentam a vida com novos matizes. Quando, devido a uma enfermidade da tia de Luca, os primos de tenra idade se instalam em sua casa, são acompanhados por uma governanta de 35 anos, sem grandes atributos físicos. Introduzido em uma brincadeira de esconde-esconde, Luca a acaricia e ela, ao fim, beija-o ardorosamente.

Pouco antes de ir embora, a governanta convida-o a uma visita à sua casa, no domingo seguinte. É a parte desconhecida do jogo em andamento, repleta de riscos e incertezas, e contraposta ao mundo de Luca, tão previsível. Mas ele, se sentindo em conflito entre a disposição íntima de morrer e a energia da mulher que parece querer prendê-lo à vida, desiste de procurá-la. Sabedor, no entanto, de que ela não voltaria à sua casa, telefona, tentando marcar nova data para o encontro. Ela lhe diz que teria de ser dali a uma semana, pois não se sente bem.

Luca tem uma semana angustiante, ansioso pelo calor de uma mulher que não ama, capaz de fazê-lo "retomar o gosto pela vida", mas uma vida "reduzida a uma ferroada lasciva." (MORAVIA, 2018, p. 114).[11] O desenlace é surpreendente: ao chegar à casa da governanta e nela ser introduzido pela criada, encontra rumores aflitos e cheiro "dos desinfetantes, do sono e do suor" (MORAVIA, 2018, p. 116),[12] ambiente

---

[10] No original: "[...] anche per la morte, c'erano delle regole come per la vida. E se per vivere bisognava portare amore allo studio, amare i propri genitori, accumulare denaro, attaccarsi agli oggetti, mangiare, analogamente, per morire, bisognava non mangiare, disaffezionarsi dalle cose e dalle persone e, sopratutto, dormire. [...] Egli sentì che era giunto al margine estremo della disubbidienza, in un'aria rarefatta in cui il gioco diventava difficile e pericoloso." (MORAVIA, 2018, p. 88-89.

[11] No original: "riprendere gusto alla vita"; "ridotta ad un aculeo di libidine." (MORAVIA, 2018, p. 114).

[12] No original: "dei desinfettanti, del sonno e del sudore." (MORAVIA, 2018, p. 116).

que Luca logo associa à doença. Uma mulher idosa e vestindo luto, com a face lacrimosa, lhe diz que a pessoa por quem procura está muito mal.

De volta à sua casa, Luca sente ódio, "contra si mesmo ou ao menos contra a parte de si que lhe havia infligido a humilhação daquela corrida descarada pela cidade, com a conclusão mortificante de encontrar uma agonia onde era esperado um encontro amoroso." (MORAVIA, 2018, p. 117).[13]

Dois dias depois, os pais lhe informam que a governanta morreu e ele é tomado por um sentimento mórbido, não apenas em relação à memória da mulher, mas a si próprio.

Na escola, tudo lhe parece insuportavelmente repetitivo. Na aula de literatura, adota uma atitude que tem a intenção de ser desobediência, mas o professor a interpreta como indício de que está doente. Mandado de volta para casa, Luca toma uma forte chuva no caminho. Chega trêmulo e febril. É o início de um período de três meses de enfermidade e convalescença, no qual Luca oscila entre a vida, que deseja abandonar, a morte, que lhe parece a solução, e uma outra possibilidade, inesperada, surgida do trauma.

Tomado por intenso delírio, no qual lhe surgem várias cenas desconexas, Luca desperta afinal no seu leito, tendo diante de si uma mulher de meia-idade, desprovida de encantos. É a enfermeira que os pais haviam contratado para cuidar de sua saúde: "[...] enfermeira [...] de meia-idade e acabada." (MORAVIA, 2018, p. 145).[14]

Os cuidados que recebe da enfermeira o fazem se afeiçoar da sua própria imagem no espelho, dos objetos à sua volta e da mulher. Desaparece de todo o sentimento sombrio que vinha nutrindo e o mundo lhe parece agora repleto de atrativos, coisas que o motivam a permanecer vivo.

---

[13] No original: "contro se stesso o almeno quella parte di se stesso che gli aveva inflitto l'umiliazione di quella scorribanda invereconda per la città, con la conclusione mortificante di trovare un'agonia là dove si era aspettato un convegno amoroso." (MORAVIA, 2018, p. 117).
[14] No original: "[...] infermiera [...] matura e disfatta." (MORAVIA, 2018, p. 145).

Ao ajudá-lo no banho, pois está esquálido e fraco demais para se banhar sozinho, ela enxuga-o nas partes íntimas, o que o excita. Ele reage com naturalidade e a enfermeira, por seu turno, refugia-se no senso profissional. Mas se sente atraída por Luca e o confessa, no dia em que comunica a sua partida. Luca corresponde a esse sentimento e a enfermeira, "em tom de promessa, magnânimo, materno"[15] (MORAVIA, 2018, p. 160), lhe diz que irá ao quarto dele, à noite. Então, a Luca "[...] lhe pareceu que a sua fome, em um impulso de impaciência e voracidade, ultrapassava de imediato os limites do presente e do lugar onde se encontrava e se lançava no futuro e no espaço que o circundava." (MORAVIA, 2018, p. 163).[16]

A enfermeira parte no dia seguinte. Depois da experiência, Luca sente-se renascido. "Segunda e verdadeira mãe, a enfermeira tinha feito com que ele nascesse uma segunda vez, depois que morrera no seu desejo de morte." (MORAVIA, 2018, p. 167).[17]

Uma certa perspectiva de leitura proporia um substrato incestuoso na relação física entre o adolescente e a enfermeira, mas está bem configurado na diegese como mais um aprendizado do herói. Na cena do cofre atrás do quadro de Nossa Senhora há uma dupla dessacralização, dos pais e do ícone religioso; no encontro com a enfermeira, Luca atinge um novo estado, no qual está, ao menos momentaneamente, disposto a aceitar a vida como ela se lhe oferece, imprevisível, incontrolável, misteriosa e, por isso mesmo, bela.

Há vários pontos de convergência entre esse romance de Moravia e um romance modernista brasileiro publicado em 1927, *Amar, verbo intransitivo*: *idílio*, de Mário de Andrade (2013)[18]. O principal é a experiência erótica entre o herói adolescente, Carlos, e a personagem da professora de alemão, *Fräulein* Elza. Mas as diferenças são

[15] No original: "in tono promettente, magnanimo, materno" (MORAVIA, 2018, p. 160).
[16] No original: "[...] gli parve che la sua fame, in un impulso di insofferenza e di avidità, oltrepassasse di colpo i limiti del tempo presente e quelli del luogo dove si trovava e si slanciasse nel tempo futuro e nello spazio che lo circondava". (MORAVIA, 2018, p. 163).
[17] No original: "Seconda e più vera madre, l'infermiera l'aveva fatto nascere una seconda volta, dopo che era morto nel suo desiderio di morte." (MORAVIA, 2018, p. 167).
[18] A primeira edição data de 1927 (São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi).

significativas: no romance brasileiro, o relacionamento da professora e de Carlos é induzido pelo pai do garoto, que paga *Fräulein* para iniciá-lo sexualmente. E Carlos, que não está em conflito com a sua condição pequeno-burguesa e não sabe que foi posto no centro de uma operação mercantil, não chega a aprender com o que viveu ou a experimentar uma transformação na sua forma de agir e compreender o mundo.

Moravia teria iniciado a escrita de *La disubbidienza* em 1941, em Capri, com a Itália imersa no regime fascista (ONOFRI, 2018). A exemplo de outros críticos italianos, Massimo Onofri vê na desobediência de Luca Mansi, "a recusa de um modo de existência burguês, dos seus fetiches do dinheiro e do sexo, motores imóveis de uma sociedade inautêntica, implacavelmente baseada na diferença de classe: [...] a italiana sob o fascismo." (ONOFRI, 2018, p. 09).[19]

Giorgio Squarotti (1989) afirma que Moravia retratou os vícios e mesquinharias da burguesia, compondo "um realismo provocatório e irredutível ao clima da cultura dominante na Itália fascista" (p. 525). Para outro crítico, Luigi De Bellis, *La disubbidienza* se insere entre os romances do Pós-Guerra considerados de tese, e a tese não é outra senão a recusa de Luca à sua vida burguesa (DE BELLIS, 2001). Atente-se para o sentimento do próprio Moravia em relação àquela época:

> O período de 1933 a 1943 ficou-me na memória como o dos piores anos. Não só pelo que se passou com minha vida, mas com a civilização: atrocidades, cinismo, mentiras, matanças, destruição de valores. O que de pior pode haver no mundo se concentrou nesses anos. Eram acontecimentos que eu vivia, com coragem não digo, mas com certa inconsciência. (MORAVIA, 1986, p. 04).

Não há uma só menção explícita ao fascismo no romance, mas, como em muitos textos modernos, cabe ao leitor percebê-lo em gestos e cenas. O envolvimento íntimo

[19] No original: "il rifiuto di um modo d'esistenza borghese, dei suoi feticci del denaro e del sesso, motori immobili di una società inautentica, implacabilmente fondata sulla differenza di classe: [...] quella italiana sotto il fascismo." (ONOFRI, 2018, p. 09).

entre um adolescente enfermo e uma mulher madura nada atraente por si só contradiz o ideal vitalista do fascismo.

Por outro lado, há críticos que compreendem a obra de Moravia circunscrevendo-a mais aos aspectos inerentes à criação literária, como Arnaldo Colasanti (1998). Em seu ensaio dedicado ao romance *Le ambizioni sbagliate (As ambições errôneas)*, de 1935, ele não interpreta a escrita moraviana pelo viés historicista e ideológico. Segundo o autor, "[o]ra, que a historicidade valorize um livro é, sem dúvida, o argumento mais banal e mortífero. Que uma coisa seja importante, relevante ou digna de ser recordada só porque antecipa, testemunha, registra um tempo é como não crer na radical individualidade e beleza da literatura." (COLASANTI, 1998, p. VII).[20]

As divergências entre os críticos que abordam o literário em uma perspectiva histórico-sociológica ou histórico-política e os que o fazem em uma perspectiva formalista ou esteticista, isto é, entre os que enfatizam o que é externo ao literário e os que o veem na sua imanência, são comuns a várias literaturas. No caso da literatura italiana, e no de Moravia, em particular, as duas visões são reducionistas, pois costumam eleger algumas tendências e eixos temáticos que permanecem ao longo da produção do escritor. Isso impede a percepção de diferenças substanciais entre um romance e outro.

Colasanti, por exemplo, identifica na obra de Moravia a presença frequente de alguns temas morais: seres fracos, corrupção, vileza e estagnação da vida (1998, p. XVII). Outros críticos acrescentam: sexo, dinheiro, violência. Mas, a obra do escritor não parece, de fato, se desenvolver a reboque dos seus temas. Basta que se atente para como a debilidade de caráter das personagens encaminha o romance *Gli indifferenti* e como o desalento moral e físico de Luca evolui em *La disubbidienza*. Veja-se, ainda, o

[20] No original: "Ora, che la storicizzazione dia valore ad un libro è senza dubbia l'argumento più banale e mortifero. Che una cosa sia importante, rilevante o da ricordare solo perchè antecipa, testimonia, registra un tempo è come non credere nella radicale individualità e belezza della letteratura." (COLASANTI, 1998, p. VII).

sexo como moeda de troca em *Gli indifferenti* e em vários romances da metade e do final da sua produção, e, também, como uma chave para a descoberta do verdadeiro sentido da vida em *La disubbidienza*.

Talvez como efeito da subordinação da obra de Moravia a esses eixos temáticos é que tenha surgido a tese valorativa, consagrada na crítica literária italiana, de que há uma fase da sua produção que corresponde à do "melhor" Moravia e uma outra que, contraposta à anterior, numa correlação evidente mas não explicitada pelos críticos, seria a de um Moravia "menor", de qualidade inferior.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estágio de socialização burguesa de Luca Mansi é muito diferente do de Wilhelm Meister: o primeiro não goza de autonomia para sair do seu casulo e ir ao mundo em busca de conhecimento. Também já não se faz necessária, na primeira metade do século XX, a peregrinação de um jovem burguês pelo mundo para que obtenha a sua formação: os pais de Luca lhe dão os ensinamentos e os recursos para assegurar que esteja apto a preservar o patrimônio que receberá como herança, a aumentá-lo e legá-lo aos descendentes. Tampouco necessita Luca da experiência de Hans Castorp no sanatório dos Alpes, em *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, referência de *Bildungsroman* no século XX. Sua formação é sintetizada em dois planos bem distintos da matéria narrada: o primeiro lhe revela que sua própria vida está repleta de pantomimas cujo propósito é torná-lo dócil, submisso a um estado de coisas estagnadas e tediosas. O segundo contém a descoberta da energia sexual e do seu poder de se impor como verdade frente aos simulacros. A transição de um para outro coloca-o no limiar da morte — a experiência traumática, que já é um legado das teorias freudianas.

Bezerra (2017), no capítulo do seu trabalho devotado à análise de *La disubbidienza*, conseguiu pautar-se mais pela crítica, deixando de se restringir somente ao debate teórico em torno do *Bildungsroman*. Mas a pesquisadora soube aproveitar desse debate o sentido de formação às avessas que atribuiu ao herói. Ao fim da sua experiência, Luca faz uma viagem de trem — tal como no início da diegese — e, ao sair metaforicamente do interior de um longo e escuro túnel, "alcançou a luz do dia."[21] (MORAVIA, 2018, p. 173, trad. Viviane Bezerra).

O Luca do final de *La disubbidienza* é muito diferente daquele do início da diegese. Porém, não há certeza quanto ao herói ter mudado a ponto de, finda a aprendizagem, passar a construir para si uma vida nova em substituição à antiga. O livro termina sem dar elementos que permitam ao leitor supor se aquele garoto terá obtido a formação necessária para subverter o esboço que de si fora feito, dando ao homem que lhe sucederá o ajuste fino na essência dos traços. O realismo brutal de uma obra como essa, ainda mais intenso em Moravia em virtude da sua racionalidade, insinua sempre uma nova crise para além da que é narrada.

La disubbidienza singulariza-se como um *Bildungsroman* que não redime o herói para a vida em sociedade, não é uma experiência cíclica e completa, não convoca o leitor à reflexão crítica sobre o passado. Ainda assim pode ser visto como *Bildungsroman*, pois empreende a mudança de estado do herói, em um movimento breve de perda e recuperação de si para si. A questão é que nada se resolve em definitivo, seja para o "bem" (como em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), seja para o "mal" (como em *O tambor*). A mudança de estado pode ser precária. Luca Mansi pode ter se salvado da morte para se tornar, quando adulto, o herói pusilânime de outro romance de Moravia, *La noia*, de 1960. Há então, em *La disubbidienza*, o

[21] No original: "riuscì nella luce del giorno." (MORAVIA, 2018, p. 173).

aprendizado possível em um mundo no qual, como no poema de Montale, somente se pode declarar "o que não somos, o que não queremos"[22].

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Obras completas de Mário de Andrade).

BEZERRA, Viviane Santos. Uma leitura de *La disubbidienza* de Alberto Moravia como romance de formação. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150436. Acesso em: 14 set. 2020.

COLASANTI, Arnaldo. L'ombra sul palcoscenico: rileggere *Le ambizioni sbagliate*. In MORAVIA, Alberto. *Le ambizioni sbagliate*. 3ª ed. Milano: Bompiani, 1998. (I grandi tascabili Bompiani, 360), p. I-XXIX.

DE BELLIS, Luigi. *La disubbidienza* [ensaio]. 2001. Disponível em: http://spazioweb.inwind.it/letteraturait/novecentoi/moravia/disubbidienza.htm. Acesso em: 4 jan. 2016.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995. (Coleção Vega Universidade).

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.* Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo*: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Ed. Unesp. 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata* de Günter Grass. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999. (Estudos literários, 3).

MORAVIA, Alberto. *Entrevista sobre o escritor incômodo*. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986. (Ensaios, debates, entrevistas, 3).

_____. *La disubbidienza*. Milano: Bompiani; Giuinti, 2018. (I grandi tascabili Bompiani, 359).

[22] No original: "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo." É o verso final do poema *"Non chiederci la parola"*, de *Ossi di seppia* (1925).

ONOFRI, Massimo. Introduzione. In MORAVIA, Alberto. *La disubbidienza*. Milano: Bompiani, 2018. (I grandi tascabili Bompiani, 359), p. 05-14.

SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana*. Roma: Laterza, 1976. (v. 3, t. 2: L'ottocento e il novecento), p. 1176-1199.

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (Org.). *Literatura italiana: linhas, problemas, autores.* Trad. Nilson Carlos Moulin Louzada, Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella, 1989, p. 471; 525-527.

ZINGARELLI, Nicola. *Il nuovo Zingarelli*: vocabolario della lingua italiana. 11ª ed. Bologna: Nicola Zanichelli, 1990.

Recebido em: 18/08/2020
Aceito em: 13/09/2020

CULTURAL IDENTITY AND IDENTITY CRISIS IN CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE'S "THE THING AROUND YOUR NECK"

IDENTIDADE CULTURAL E CRISE DE IDENTIDADE EM "THE THING AROUND YOUR NECK" DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Luiz Fernando Huf de Carvalho[1]

ABSTRACT: This paper aims to analyze the short story "The Thing Around Your Neck", by Chimamanda Ngozi Adichie (2009a), under the perspective of cultural identity and identity crisis in postmodern societies. In order to do so, Stuart Hall's (1996) "The Question of Cultural Identity" is used as the main reference in sociological studies, alongside with the analysis that Roland Barthes (1952) makes of *Je vivrai l'amour des autres*, by the French writer Jean Cayrol (1947), and contributions by Jane Tutikian (2006).
Keywords: African literature; postmodernism; cultural identity.
RESUMO: Este texto tem como objetivo analisar o conto "The Thing Around Your Neck", de Chimamanda Ngozi Adichie (2009a), sob a ótica da identidade cultural e da crise de identidade nas sociedades pós-modernas. Para tanto, usa-se como principal referência no campo da sociologia o texto "The Question of Cultural Identity" de Stuart Hall (1996), combinada com a análise literária que Roland Barthes (1952) executa de *Je vivrai l'amour des autres*, do escritor francês Jean Cayrol (1947), bem como contribuições de Jane Tutikian (2006).
Palavras-chave: literatura africana; pós-modernismo; identidade cultural.

1. INTRODUCTION

Identity crisis is not at all an unusual theme in contemporary philosophic and social studies. In fact, some authors assume that the constant change of everything we

[1] Graduando, UFPR.

know is a determining factor of modernity. Karl Marx and Friedrich Engels (2007, p. 12), in their *Communist Manifesto*, stated that "[c]onstant revolutionising of production, uninterrupted disturbance of all social conditions, everlasting uncertainty and agitation distinguish the bourgeois epoch from all earlier ones. [...] All that is solid melts into air". In a broader perspective, Stuart Hall (1996) claims that the transformations triggered by modernity affect not only the structure of society but also the deepest personal constructions we have such as class, gender, sexuality, ethnicity, race, and nationality. Therefore, the modern subject loses its social and cultural stability and its personal traits and characteristics. Hall (1996, p. 597) concludes that "[t]his set of double displacements — decentering individuals both from their place in the social and cultural world, and from themselves — constitutes a 'crisis of identity'". Therefore, this turmoil is an unavoidable consequence of modern (and post-modern) society.

It is evident that this theme would soon have consequences on Literature. Even in the beginnings of literary theory it was accepted that Literature works by representing reality, an idea that can be seen in works as early as Aristotle's (1993) *Poetics*, through the concept of *mimesis*. Furthermore, it becomes even more urgent for Literature to depict something so present in contemporary reality when the topic is Cultural Identity, since, in the words of Jane Tutikian (2006, p. 15, our translation), "[l]iterature is a source of culture and culture is a source of identity."[2] It is in this context that Chimamanda Ngozi Adichie (2009a) writes "The Thing Around Your Neck", a short-story capable of showing the power of displacement suffered by the postmodern subject in a unique and beautiful manner.

The narrative tells the struggles of Akunna, a Nigerian girl, while trying to make a living in the United States of America. There is no direct reference to the specific period in which the story takes place, but it is safe to assume it is probably around the late

[2] In the original: "[...] a literatura é fonte de cultura e cultura é fonte de identidade." (TUTIKAN, 2006, p. 15).

1990's or early 2000's. This time frame can be inferred by small details in the story, such as the reference to the fight against AIDS in Botswana, that started in the late 1980's (UNAIDS, 2017) and to the Walt Disney Picture's movie *The Lion King*, released in 1994. Furthermore, we can also deduce that the story happens before the second half of the 2000's, since Akunna communicates with her family through letters, which indicates that the internet is probably not a common tool during the time the narrative is set. In her journey, she goes through severe cases of xenophobia, racism, misogyny, and other types of prejudice due to her origins. Being harassed by close ones, working an underpaid irregular job and being seen as an "exotic piece" by some are but a few examples of what the protagonist has to go through while in the land of the "American dream".

There have been a few studies focusing on Adichie's style and on the autobiographical aspects present in her writings (ONUKAOGU; ONYERIONWU, 2010; SACKEYFIO, 2013). However, not many have focused on the literary construction of her characters, or even on how she portrays the construction of their identity. This paper aims at focusing on the aspects dealing with culture and construction of identity in the aforementioned short story. In order to do so, in the first part, we present some information about the author herself and the relations between her biography and the short story. In the second part, we take a closer look into the chronological sequence of the short story while comparing it to *Je vivrai l'amour des autres*, written by the French author Jean Cayrol (1947), assuming Roland Barthes' (1952) critical analysis. Then, we proceed to the conclusion, emphasizing the aspects that guide this paper, namely cultural identity and cultural crisis.

2. CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE AND AKUNNA

It is possible to find some insightful information in the author's biography about the protagonist of the short story "The Thing Around Your Neck" (ADICHIE, 2009a). According to Daria Tunca (2018), Adichie was born and raised in the southeastern region of Nigeria. Daughter of a university professor, she was raised in an academic environment and has been largely awarded due to her knowledge and dedication. By the age of nineteen, she left to the United States due to a Communication scholarship she earned from Drexel University, in the state of Philadelphia. This fact would deeply affect her works, as we can see in "The Thing Around Your Neck". Later, she moved on to acquire a degree in Communication and Social Studies at Eastern Connecticut State University. Adichie graduated in 2001 with *summa cum laude*, and soon after, in 2003, she got a master's in Creative Writing through John Hopkins University, in Baltimore. Five years later, she would receive her second master's degree from Yale University, this time on African Studies (TUNCA, 2018).

As one would expect, Adichie's works are permeated by her life experiences, and many of her stories are related to her own history. Through literature, she explores the experiences of Africans living in foreign countries, a topic she has plenty of property on to discuss, while also taking up on gender issues and black feminism. "The Thing Around Your Neck" is no exception to this: the main character shares a considerable number of similarities with the author herself. Both are immigrant Nigerian women, both belong to the Igbo ethnic group, and both moved to the United States at a young age (Adichie by the age of nineteen and Akunna at the age of twenty-two). However, "The Thing Around Your Neck" is far from being a biographical work. Major differences are noticeable between the character and the creator, and maybe the most blatant contrast is the economical one. According to Adichie, in her 2009 TED Lecture *The Danger of a*

Single Story (ADICHIE, 2009b), the soon-to-be writer lived a plentiful life in Nigeria. Her family was not rich, but her parents' wages working in the University of Nigeria could afford them a comfortable middle-class lifestyle. The same is not true for Akunna.

As we can see in the short story, Akunna comes from a poor family. The passage in which Akunna's father crashes his car into the one of a rich man, one of the most powerful parts in the story, is a good example of this: "Sorry sir, sorry sir, he chanted. If you sell me and my family, you cannot buy even one tire on your car. Sorry sir" (ADICHIE, 2009a, p. 122). In fact, short before this moment of the story, the protagonist is distanced from Adichie, when it is stated that "you knew you had become close when you told him that your father was really not a schoolteacher in Lagos" (p. 122). Here, the narrator states that the main character's father does not have a profession like that of the author's father. Another difference regards the fact that Adichie moved to the United States to study at a university, whilst Akunna went there aiming to work and save money to help her family. The protagonist of the short story apparently even wanted to get an education there, but was again stopped by her economic situation: "You could not afford to go to school, because now you paid rent for the tiny room with the stained carpet. Besides, the small Connecticut town didn't have a community college and credits at the state university cost too much" (p. 117). It is clear, then, that the similarities between the character and the writer are not enough to say that Akunna is a projection of Adichie in all possible aspects.

So far, we have been calling the main character Akunna as if this name was a given aspect of the tale. However, this is not what really happens. The protagonist's name is only mentioned quite late in the development of the story, on the sixth page (of a thirteen page total). In fact, it is only mentioned once, and it can easily go unnoticed by an inattentive reader. Sometimes, it even seems that "Akunna" is there merely as a "dummy", a placeholder for the character to have a name, since it is not that what identifies her. Therefore, we can almost say that the character is "nameless". From here,

we have two possibilities of interpretation (and both can coexist and be equally appropriate): 1) the lack of a name is another tool to make the reader relate to the story and empathize with the main character; and 2) the lack of a name is a representation of the identity crisis suffered by the protagonist. Both will be explained now onwards.

The first possibility here proposed once more relates to the narration structure: as said, through most part of the short story, the protagonist is not referred to by a name, but by "you". The initial absence of a name takes away her identity, and leaves the gap open for the reader to complete it with his/her own. This is why it is important for the name to appear only in the middle of the story: if it was given early in the development, the character would be marked by it through the rest of the narrative, and the link between reader and story might not be as strong. By showing it later on, the interlocutor has already associated the protagonist to himself/herself, since he/she has been used to understanding it as "you", and not as "Akunna". That is why we can claim that the name given works more as a placeholder than as a proper name. The main point of this narrative is not to tell the story of Akunna, but to tell the story of "you".

To reinforce the idea that the name of the character is suppressed to make it more relatable, it is also noticeable that other relevant characteristics are equally concealed. For example, there is minimal description about the protagonist's physical appearance. The only references that can be found are about her hair, telling that it has braids (ADICHIE, 2009a, p. 116) and that they are "dark and bouncy like the filling of a pillow" (p. 125). Furthermore, there is also minimal description on gender: the character is never directly addressed as a woman or a girl, or even referred to as "she" or "her". We only get vague mentions about her gender, such as being called "sister" and "aunty", being a waitress or being the girlfriend of her lover.

If we embrace the idea that the objective of the narrator is to deeply connect the reader to the protagonist of the story, then the use of a second-person point of view is completely justified. By using this technique, the author literally puts the reader in the

position of the character and forces him/her to walk on someone else's shoes. Especially if we imagine that the majority of Adichie's readers are not Nigerian girls, this structure becomes a powerful way of showing them how uncomfortable these situations are. Since the average reader is not familiar with the circumstances undergone by the protagonist, forcing the interlocutor to imagine himself/herself in those same situations creates a bond and a feeling of empathy that probably would not be established so intensely with any other type of narrator.

The second possibility of interpretation is relatively more complex, and it requires a little bit more of context about the story. In "The Thing Around Your Neck", the protagonist (which from now on will not be referred to as "Akunna" anymore) moves to the United States after winning the American visa lottery, and proceeds to live with her uncle. Early after he received the protagonist at the airport and partially described what his life in America was like, the uncle summarized all the experience of the "American way-of-life": "America is give-and-take: you gave up a lot, but you gained a lot too" (ADICHIE, 2009a, p. 116). After being sexually assaulted by him, she decides to move to another city and starts to live alone in a small room and to work in an irregular job at a restaurant.

In the restaurant, she gets to know a man who shows interest in her and insists on going out with her. He is a well-read man who has already known a plethora of different countries and different cultures. As so, he is used to interacting with foreign people and he does not perceive the protagonist as someone different or strange. At first, the protagonist is allured by the man, because of the way he makes her feel comfortable and normal, but later on she developed a strange relation with him, feeling both attracted and cowed by him, a feeling that "made you say goodbye to him but also made you reluctant to go away" (ADICHIE, 2009a, p. 121). Due to this sensation, she refuses his invitation multiple times, but, when he gave up on insisting, she panicked and accepted to go out with him. Since then, they became closer every day and

exchanged life experiences and stories (such as the aforementioned case regarding her father), with the protagonist feeling progressively more comfortable with the man.

Even though they got along well, one afternoon, when dining at a Chinese restaurant, the protagonist felt bad about him not admitting she was his girlfriend to the waiter. From then onwards, they would start to have arguments and culture shocks, due to the somewhat snobbish way he looked down on other countries, the "list of countries where he went to gawk at the lives of poor people who could never gawk back at *his* life" (ADICHIE, 2009a, p. 125, emphasis in the original). Nevertheless, they would later make up and get back together. The protagonist would then get to know the parents of her significant other in a dinner, and they were surprisingly welcoming and faced their relationship as something completely normal, unlike most of the Americans. The protagonist "that they did not examine you like an exotic trophy, an ivory tusk" (p. 126). However, the protagonist later got angry with her companion because of his issues with his parents and his unwillingness to travel with them, although she apparently could not tell why.

In the final part of the short story, the protagonist finally decides to write to her family, and, upon receiving the answer, she discovers her father has been dead for five months. She then breaks down and cries, while her companion consoles her. The protagonist decides to go back to Nigeria to see her family, and states she needs to go alone. The narrative finishes at the airport, where the couple says the last farewell, with the uncertainty of getting back together in the future.

3. "THE THING AROUND YOUR NECK" AND *JE VIVRAI L'AMOUR DES AUTRES*: POINTS OF CONTACT

Now that we have the story in mind, we can proceed to the analysis of the second possible interpretation for the absence of a name given to the protagonist since the very

beginning of the narrative. As mentioned earlier, the lack of a name can be a representation of the lack of an identity, and this lack of identity is due to the misplacement felt by a foreign in a strange country. The situation faced by the protagonist of "The Thing Around Your Neck" is astonishingly similar to the one lived by the main character of a novel called *Je vivrai l'amour des autres*, written by Cayrol (1947), and which is divided in two tomes, *On vous parle* and *Les Premiers Jours.* The first tome tells the story of a likewise unnamed character, living alone in a rented room apparently as a stranger in France. He passes most part of the narrative interacting mainly with the objects inside his room, describing them and making their characteristics his own. Throughout the novel, he barely interacts with other people. When he does interact with someone else, the action is done just as if the person was also an object.

In his analysis of Cayrol's novel, Barthes (1952, p. 491, our translation[3]) claims that "at the heart of it, men are no more than objects: they have their flat and cruel nature, familiar and strange; they are the moments of a walk, the Cayrolian man roams them, touches them but does not narrow them down". This picture will only change in the second tome, which starts when the protagonist is evicted from the room he lived in and starts to live with a couple that owns a café. Due to the change of scenario, the protagonist then starts taking part in real social interactions, no longer seeing people as objects. Furthermore, by being part of a community and relating to others, he then receives a name, Armand.

Although Cayrol's novel is clearly focused on the psychological aspect of isolation while Adichie's focuses on historical and sociocultural differences, we can identify some similarities in both. The protagonist of "The Thing Around Your Neck" is clearly isolated too, in her own way. Although she talks to her boss and other customers and eventually

[3] In the original: "Les hommes ne sont, au fond, d'abord, rien d'autre que des objets: ils ent on la nature lisse et cruelle, familière et insolite; ils sont les moments d'une marche, l'homme cayrolien les parcourt, les frôle mais ne les étreint pas," (BARTHES, 1952, p. 491).

other people she meets in her daily routine, her relationships with those subjects are visibly shallow and superficial, and similarly to the protagonist of *Je vivrai l'amour des autres* she interacts with people as though she was interacting with objects. Her first interaction with someone genuinely interested in her is when her future boyfriend starts talking with her and asks her about her life. Then, and only then, we get to know her name. Just like the main character of *Je vivrai l'amour des autres,* the protagonist receives a name only when she gets reinserted in a society in a meaningful way.

Furthermore, not only the protagonist receives a name after recovering a relevant relationship, but she does not even receive the opportunity of giving herself a name, for her name comes from the lips of a third character. At no time she states, "I am Akunna", or "My name is Akunna", or, using the narrative style of the short story itself, "You told him your name was Akunna". Instead, what we do get is "He asked your name and said Akunna was pretty" (ADICHIE, 2009a, p. 120). The first time we get to know how to call her, it is by someone else saying her name. This reinforces the idea that the identity is not her own, it is given by others, and she lives in a strange world. This assumption becomes even stronger when we add the sociocultural factors to the analysis: she is a foreign black woman, living by herself in an environment where no one knows her. By being part of a political, ethnic and gender minority, she is completely denied the right of having a voice of her own in her story. The only solid trace of an identity we have from her is given by a middle-class white man. Angela Y. Davis (1983) shows how black women in America have been denied a story of their own ever since the slave ships arrived there. Once more, it is the Caucasian dominant culture speaking on behalf of a culture that has been marginalized by it. According to Edward Said (1995), the power of a narrative is an important factor in an imperialist context, since it is through culture that the deepest aspect of domination shows itself. The extension of Imperialism through literature is subtly tainted at by Adichie in this excerpt. It is also worth mentioning that, later on the story, the protagonist tells that, when watching the TV

show *Jeopardy,* "you rooted for the following, in this order: women of color, black men, and white women, before, finally, white men — which meant you never rooted for white men" (ADICHIE, 2009, p. 121-122). This is exactly the opposite order in which people in the United States of America have their rights, such as the right to vote, secured, as observed by Davis (1983).

Another similarity we can observe between the character of *Je vivrai l'amour des autres* and the one from "The Thing Around Your Neck" is the backstory of the characters (or the lack of it). In Cayrol's (1947) novel, the protagonist has absolutely no personal history. No references to a past life are made, nor does he make references to memories or past experiences. In Adichie's (2009a) short story, we do get to know some information about the past of the protagonist, about her family and her life back in Nigeria. However, not only is this information scarce, but it is also completely unknown for most of the other people around her. Instead of getting to know her story and her identity, the Americans she interacts with prefer to create their own version of her story and sometimes even accept it as the truth. This can be seen when her college peers assume that English was not her mother tongue, that she did not have a real house in Africa and that she had never seen a car. The protagonist's uncle would later tell her that his neighbors assumed he was eating squirrels, for they believed that Africans would eat any wild animal (ADICHIE, 2009a, p. 116). Later on, in the short story, her customers at the restaurant would frequently assume she was Jamaican or would imagine that life in Africa was directly related to elephants and safaris (ADICHIE, 2009a, p. 119). Once more, we find the white western culture taking over the voice of African people, rewriting their history and erasing their identities. As we get to see the examples, more and more the face of Imperialism shows itself in the pages of the short story. When getting in the United States, the protagonist has no family, no friends, no one close to her, no one who knows her story. She becomes just another immigrant amidst the crowd. This is clearly referenced in the moment it is stated "[n]obody knew

who you were, because you told no one. Sometimes you felt invisible and tried to walk through your room wall into the hallway" (ADICHIE, 2009a, p. 119). In fact, this excerpt appears just before the first mention to "the thing around your neck".

4. THE THING AROUND HER NECK

Soon after the passage in which the protagonist feels like a ghost, it is said that "[a]t night, something would wrap itself around your neck, something that very nearly choked you before you fell asleep" (ADICHIE, 2009a, p. 119). This is what gives the short story its title, and it is never completely revealed what this "thing" is. However, having in mind now that this narrative is deeply related to the concept of cultural identity and analyzing the context in which this "thing" appears, we may be able to deduce what it might be.

This first appearance of "the thing" happens at the top of the character's depersonalization. She is a shadow of a being in the United States, with no one close to her or caring about her. She had left her uncle's house and was living alone, in an underpaid irregular job, longing for her family and the friends she had left in Nigeria. She still does not have a name, and her future boyfriend has not appeared yet. Nonetheless, he would appear soon, merely two paragraphs later. After that, she becomes comfortable with the situation, and starts to regain her personality. Having someone with whom she can share her life experiences and stories brings her back to the real world, to a society, and by contrasting the elements of this new society with the elements from the one she used to live in, she can even get back to it and return to her roots, recovering her cultural identity. This is exemplified in the part in which she cooks *garri* and *onugbu* soup to her boyfriend (ADICHIE, 2009a, p. 123). Just like she felt ill when she ate a hot dog upon arriving in the USA (ADICHIE, 2009a, p. 115), having to digest a different culture, she now restates her own culture and makes others digest it,

causing her boyfriend to throw up[4]. Furthermore, this is also a representation of what Daniel-Henri Pageaux (1989) would call a relation of *phobia* between two national cultures, when one culture considers itself superior to another and refuses to absorb it, causing it to (in the case of the short story, literally) throw it up. This passage shows our protagonist getting increasingly stronger, recovering her identity, and even being able to resist the imperialistic culture and to respond to oppressive situations, just as we can see in the two arguments she has with her boyfriend (ADICHIE, 2009a, p. 124-125). After this second one, when they make up and get together, we have the second mention to "the thing".

"The thing that wrapped itself around your neck, that nearly choked you before you fell asleep, started to loosen, to let go." (ADICHIE, 2009a, p. 125). Here, we can see that she has already recovered her strength, and that the thing that once harmed her is not so harmful or paralyzing anymore. Although the protagonist would later be depicted in what could be considered "fragile" moments, such as the one in which she breaks down after getting to know that her father died, it does not mean that she is still in a completely weak or disabled state. On the contrary, she is powerful enough to leave the life and the relationship she had established in the United States to return to her family in a moment of need, breaking the chains that had tied her to an imperialistic culture and reaffirming herself.

Although it may seem contradictory that she regains her identity by inserting herself in a different culture, this is also part of the consequences of a postmodern society. Hall (1996) claims that the postmodern subject is composed by many different identities, some even paradoxical, that coexist inside us and present themselves in

[4] Although this theme is not going to be developed any further in this essay, it is interesting to notice that, in "The Thing Around Your Neck" (ADICHIE, 2009a), food stands also as a strong sign of culture and identity, and using it to represent a character having a physical impact on another one is a deep sign of strength and self-affirmation. Basically, food is a sign representing national identity, a part of "*a system of cultural representation.*" (HALL, 1996, p. 612, emphasis added). It becomes clear then why the protagonist's uncle refers to that hot dog as an "introduction to America".

different situations. "Within us are contradictory identities, pulling in different directions, so that our identifications are continuously being shifted about" (HALL, 1996, p. 598). In a close reading, it becomes clear that Adichie (2009a) is constructing her protagonist in such a manner, since her identity as a Nigerian is reinforced and reaffirmed when faced with her newly acquired identity as an immigrant in a foreign land. Besides that, there is also the idea that globalization disintegrates the national identities, because of the homogenization process it naturally triggers, while they are simultaneously reinforced by local groups as a form of resistance to this process. Both situations occur simultaneously and in the same conditions, generating the contradictions we can see in the short story. Hall (1996) refers to this dichotomy as "tradition and translation".

5. FINAL REMARKS

We can conclude that the concepts of cultural identity and identity crisis are intertwined throughout the whole story, being even directly related to the element that gives title to the tale. As so, "The Thing Around Your Neck" (ADICHIE, 2009a) reveals itself as an important narrative in contemporaneity. Not only it gives voice to a growing minority group, since we are living the worst migration crisis since World War II (MCKIRDY, 2016), but also explores a universal theme in the present postmodern society in a brilliant and innovative manner.

In this paper, we intended to show how many of the problems being discussed in cultural studies appear in Adichie's (2009a) short story mainly through the work of Hall (1996) and Tutikian (2006), while also shortly exposing how these problems are a direct consequence of capitalism's cyclical crisis, as described by Marx and Engels (2007) in the mid-19th century. This is directly reflected in the points of contact between "The Thing Around Your Neck" and *Je vivrai l'amour des autres*, by Cayrol

(1947), since both narratives were created in moments of world crisis provoked by capitalism, i.e., the contemporary immigration crisis in the first and the post-war Europe in the latter.

Furthermore, the idea presented by the protagonist's uncle early in it, that "America is give-and-take: you gave up a lot, but you gained a lot too" (ADICHIE, 2009a, p. 116), can be noticed throughout the story. The character gave up a normal wage to gain a job, gave up a house to gain her honor back, gave up her pride to gain her boyfriend and, in deeper levels, gave up her identity to gain America and later gave up America to gain her identity back. Adichie then creates a narrative that not only stands as a story of a painful loss of the persona and the even more painful recovery of it, but "The Thing Around Your Neck" is also the story of a transformation, a journey of self-discovery.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The Thing Around Your Neck.* London: Fourth Estate, 2009a.

_____. *The Danger of a Single Story*. Oxford: TED Talks, 2009b. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acesso em 06 dez. 2018.

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

BARTHES, Roland. Jean Cayrol et ses romans. In *Esprit,* Paris, n. 188, p. 482-499, 1952.

CAYROL, Jean. *Je vivrai l'amour des autres.* Paris: Éditions du Seuil, 1947.

DAVIS, Angela Yvonne. *Women, Race and Class*. New York: Vintage Books, 1983.

HALL, Stuart. "The Question of Cultural Identity". In HALL, Stuart et al. *Modernity:* an Introduction to Modern Societies*.* Oxford: Blackwell Publishers, 1996. p. 595-634.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *The Communist Manifesto.* New York: International Publishers, 2007. Título original: *Manifest der Kommunistischen Partei*.

MCKIRDY, Euan. "UNHCR report: More displaced now than after WWII." In *CNN,* Atlanta, 2016. Disponível em: https://edition.cnn.com/2016/06/20/world/unhcr-displaced-peoples-report/. Acesso em: 06 dez. 2018.

ONUKAOGU, Allwell Abalogu; ONYERIONWU, Ezechi. *Chimamanda Ngozi Adichie*: the aesthetics of commitment and narrative. Ibadan: Kraft Books, 2010.

PAGEAUX, Daniel-Henri. "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire". In BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Précis de Littérature Comparée.* Paris: PUF, 1989. p. 133-167.

SACKEYFIO, Rose A. New Spaces of the Self*:* Diaspora Identities in Short Fiction by Chimamanda Ngozi Adichie and Sefi Atta. *African Literature Today,* London, v. 31, p. 102-144, 2013.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo.* Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TUNCA, Daria. *The Chimamanda Ngozi Adichie Website:* Biography. [2018]. Disponível em: http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnabio.html. Acesso em: 06 dez. 2018.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas:* o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa*.* Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2006.

UNAIDS. Country factsheets Botswana, 2017. Disponível em: http://www.unaids.org/en/regionscountries/countries/botswana. Acesso em: 03 dez. 2018.

Recebido em: 18/08/2020
Aceito em: 25/09/2020

O CORPO VIOLADO EM *TARÂNTULA*: GÊNERO E SEXUALIDADE QUESTIONADOS

VIOLATED BODY IN TARANTULA*: GENDER AND SEXUALITY QUESTIONED*

Alberto Eikiti Okaigusiku[1]

RESUMO: Analisando problemáticas de gênero e sexualidade em *Tarântula* (1984), este estudo propõe discussões acerca da narrativa, questões de identidade e representação. O artigo debate a reiteração da heteronormatividade, dissidências de gênero, questões de desejo, corpo e identidades sociais. Assim, investiga-se, através de estudos feministas e *queer* (BUTLER, 2010; 2004; LOURO, 2000; 1997), as experiências vividas pela personagem, como a violação do corpo reflete discussões acerca do ser mulher e como a obra trabalha com o conflito da sexualidade na personagem, trazendo contribuições para o debate sobre violências simbólicas e desigualdades sociais.
Palavras-chave: identidade; sexualidade; literatura.
ABSTRACT: Analyzing issues about gender and sexuality in *Tarantula* (1984), this study brings a discussion about the narrative, identity issues and representation. The article discusses heteronormativity reiteration, gender dissent, desire, body and social identities. Thus, and based on queer and feminist studies (BUTLER, 2010; 2004; LOURO, 2000; 1997), it investigates the experiences lived by the character, how body violation reflects debates on the condition of being a woman and how the story deals with the character's sexuality conflict, bringing contributions to the debate about symbolic violence and social inequalities.
Keywords: identity; sexuality; literature.

1. INTRODUÇÃO

Tarântula, escrito por Thierry Jonquet (1954-2009) em 1984, traz discussões a respeito das problemáticas de gênero e sexualidade, uma vez que elas constituem a

[1] Mestrando, UFMS.

narrativa de maneira curiosa. A história conta as vivências de Ève entrelaçadas com as de Vincent, que no decorrer da obra se apresenta como a própria personagem antes de ser sequestrada e ter passado pelo processo de transição de gênero forçada. As vivências de Ève também são entrelaçadas com as de Alex, um amigo de infância que ela reencontra após o sequestro.

Ève é apresentada, logo no início, como uma vida de submissão e expressão de feminilidade (atrelada ao corpo, aos desejos e interesses da personagem), enquanto a vida de Vincent é explorada a partir da violência. A narrativa começa por contar, de maneira linear, o sequestro de Vincent por Lafarge e o processo de transformação a qual é submetido. Ela aborda toda a experiência de sequestro, das pequenas cirurgias à domesticação daquele corpo e construção de uma identidade outra. Essa vivência também é marcada pelo desenvolvimento do afeto entre o sequestrado e seu sequestrador, que passa a ser chamado de "amo" e recebe o nome de *Tarântula*: "Chamava-o de "Tarântula", em alusão a seus terrores passados. Tarântula, um nome de ressonância feminina, um nome de animal repugnante que não combinava com o sexo dele nem com a extrema sofisticação de que ele dava mostra na escolha de seus presentes..." (JONQUET, 2011, p. 65).

Como canais que desembocam nas mesmas águas, o leitor passa a estabelecer relações entre Ève e Vincent no decorrer da narrativa intercalada. Da mesma forma que Vincent, a violência também está presente na narrativa de Ève, porém, com representações simbólicas de violência feminina. Em sua trajetória, a personagem é descrita pintando, se maquiando e explorando seu corpo. Seu amo a envolve em episódios de prostituição, e há a construção do relacionamento entre Ève e Lafarge, que será amplamente explorado mais adiante na narrativa. No final da obra, Ève é salva por Lafarge em um episódio de sequestro e se vê dividida entre sua liberdade e seu "amo" (nesse ponto, o leitor já tem provas explícitas de que Ève e Vincent "são a mesma

pessoa"), colocando em foco os grandes questionamentos da personagem quanto à sua identidade.

A obra, que também já foi adaptada para o cinema através das mãos de Pedro Almodóvar em *A pele que habito* (2011), é apresentada de maneira diferente na produção argentina. Em *Tarântula,* são exploradas questões atreladas à identidade de Ève, levantando questionamentos sobre sua existência como ser humano, seus desejos e as construções culturais a respeito do *ser mulher* e do *ser homem.* Esses termos são pensados a partir de princípios altamente essencialistas e associados a *papeis de gênero* (LOURO, 1997). Por outro lado, a obra de Almodóvar trabalha a violência com mais afinco e não deixa dúvidas quanto aos sentimentos da personagem principal e sua identidade, finalizando a narrativa com sua fuga.

Sendo assim, faz parte do construto teórico deste trabalho os estudos feministas (BUTLER, 2010; 2004; LOURO, 2000; 1997), pois ajudam a melhor compreender tais conceitos e questões da ordem do gênero como construção cultural, sendo mais bem explorados nos subtítulos que seguem. Além do mais, esses estudos também auxiliam as reflexões sobre os desejos e a sexualidade das personagens e, principalmente, as normas que regulam e "normalizam" as experiências desses corpos, sendo que falar de identidade, segundo Judith Butler (2010), envolve falar de gênero, sexo e sexualidade.

Segundo Butler (2004), há regras e políticas que fazem com que as pessoas sejam tomadas como "normais", sendo o gênero regulado pela *norma*. A norma a que me refiro diz respeito à concepção ocidental, mesmo que situada em diferentes momentos cronológicos, onde experiências são generificadas e se constroem culturalmente concepções de gênero, mesmo que nem sempre visíveis aos olhos acríticos. Butler (2004, p. 41) nos diz que "normas podem ou não ser explícitas e, quando operam como princípio normalizador em práticas sociais, elas comumente permanecem implícitas, difíceis de se ler e mais clara e dramaticamente discerníveis nos efeitos que elas produzem".

Tais compreensões auxiliam na análise do objeto, uma vez que a contribuição desses estudos permite entender os confrontos identitários que o gênero (juntamente com suas normas) pode produzir dentro de uma concepção binária de ver o mundo e, por conseguinte, de ver o gênero.

Se por um lado a compreensão binária de gêneros produz mulher como não sendo "nem o sujeito nem o seu Outro, mas uma diferença da economia da oposição binária, um ardil, ela mesma, para a elaboração monológica do masculino" (BUTLER, 2010, p. 40), essa mesma construção pautada na diferença também sugere a relação que ambos os lados desse binarismo constroem discursivamente. Os estudos de Rosana Santos (2019) e Pierre Bourdieu (2012) auxiliam, portanto, na compreensão da produção cultural da heteronormatividade e os recursos retóricos que mantém a binaridade e produzem a verticalidade do poder nesses polos.

Dessa forma, o presente artigo visa problematizar as relações que o leitor pode estabelecer na obra, identificando epistemologias e ontologias que datam, não só do momento da concepção de *Tarântula*, mas refletem também nos tempos atuais. A abordagem é dividida, para melhor compreensão, primeiramente em uma discussão sobre as problemáticas em torno das identidades construídas no texto e, em seguida, das construções de sexualidade que envolvem as personagens.

É relevante, contudo, ressaltar que a pesquisa sobre *Tarântula* trata da leitura da obra traduzida por André Telles. Tendo em vista que a análise perpassa também a leitura de outro, é importante entendermos que o processo de tradução traz para a nossa língua a "visada" da língua traduzida (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 89).

Esse delicado processo feito por Telles, ao procurar transcrever o que Márcio Seligmann-Silva chama de sentimento de "saudade" da língua originária, nos faz pensar sobre como as violências específicas a serem analisadas são representadas na língua portuguesa e, inclusive, a relação que o próprio processo de tradução tem com a ciência da linguagem. Nas reflexões que o autor faz sobre a linguagem em Walter Benjamin,

Seligmann-Silva faz essa relação com a própria filiação ao romantismo: "a definição da tradução como algo que em certa medida ultrapassa o original — assim como nos românticos — implica para Benjamin, como ele afirmou posteriormente em 1928, uma associação neste âmbito entre a ciência e a arte (III 121), o que nos traz de volta (outra vez) aos românticos." (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 90).

Tais associações não são por acaso de interesse ao objeto aqui estudado, uma vez que a obra *Tarântula*, de Thierry Jonquet, nos apresenta exatamente o processo científico de construção de significados. Significados esses, como discutiremos a seguir, que cruzam as vivências de Ève-Vincent nos limiares dos gêneros e das sexualidades.

2. IDENTIDADE E BINARIDADE EM *TARÂNTULA*

Dentre os diversos conflitos abordados por Jonquet, a identidade da personagem Ève é problematizada, tanto pela obra quanto pelo leitor, e seu lugar como "pessoa" no mundo se torna um confronto dentro da narrativa. Segundo Butler (2010), a constituição da identidade perpassa a problemática em torno do gênero, do sexo e da sexualidade. Sendo assim, pode Ève, que durante a narrativa coloca o leitor em questionamento a respeito de seu lugar nessa problemática, se encontrar destituída/o de sua condição de pessoa?

> Em sendo a "identidade" assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de "pessoa" se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é "incoerente" ou "descontínuo", os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2010, p. 38).

Essa noção de inteligibilidade é definida pela autora a partir da relação de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, que tem seu papel na instituição da norma e, por conseguinte, no que foge da mesma. Estabelecendo essa

relação a respeito da identidade da personagem, a narrativa constrói, portanto, uma "identidade de gênero" outra, que está em constante confronto com a matriz de inteligibilidade, e que explora os limites e os objetivos reguladores desse mesmo campo. Para Butler (2004), essa matriz cultural de inteligibilidade é ainda produzida gerando "identidades coerentes", sendo a "heterossexualização", um de seus atributos.

A "heterossexualização" posta compreende a concepção binária do gênero, onde se definem como normas determinadas propriedades de ser "macho" ou "fêmea", de ser "homem" e de ser "mulher", visto que o "gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas." (BUTLER, 2004, p. 42). Essa problemática também produz diferenças que geram o que Bourdieu (2012) chama de violência simbólica, sendo o "simbólico", para Bourdieu, a sedimentação de práticas sociais:

> violência suave, invisível, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a *lógica da dominação*, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 07-08, grifo meu).

A inserção dessa heteronormatividade implica diretamente na construção (ou não-construção) da personagem em questão, uma vez que esse princípio organiza a vida política dela, demarcando suas possibilidades e impossibilidades como ser-humano. Essas demarcações, feitas a partir de lentes binárias, acabam por "desenhar", então, as expectativas depositadas nas problemáticas de identidade.

Segundo Santos (2019, p. 488), "[a] aparência de unidade (binária) dos gêneros, dada pelo recurso à sua repetição linguística e/ou imagética, acaba por obscurecer as múltiplas possibilidades de ser (humano) no mundo". Portanto, se a questão identitária de Ève é demarcada pela concepção binária, é nesses entraves, nessa falta de múltiplas

possibilidades, que a não-identidade da personagem é representada como um dos conflitos na obra:

> [...] Tarântula vinha visitá-la todos os dias, longas horas. Vocês falavam da sua vida nova. Você era outro… Outra...[2]
> Você retomou o piano, a pintura… Uma vez que tinha seios e aquele buraco, ali entre as coxas, precisava jogar o jogo. Fugir? Voltar para casa depois de tanto tempo? Casa? Era realmente sua casa aquele lugar onde Vincent morara? Que diriam aqueles que ele conhecia? Você não tinha escolha. A maquiagem, as roupas, os perfumes… E, um dia, Tarântula levou-a até uma aleia do Bois de Boulogne. Nada mais podia afetá-la. (JONQUET, 2011, p. 142).

Não obstante da problemática contemporânea em torno das questões de gênero, há, construídos retoricamente, parâmetros normativos e binários a respeito do que é *ser homem* ou *ser mulher*. Apesar de ser possível identificar no trecho destacado acima uma relação disfórica com o órgão genital implantado em Ève ("aquele buraco" entre as coxas), a própria personagem se vê presa à construção cultural do "ser mulher" instituído na norma ocidental de gêneros. Estando representada na maquiagem, nas roupas e no perfume, a questão a respeito da binaridade na obra parece, portanto, representar o assujeitamento da personagem para com essas demarcações culturais, partindo de uma concepção determinista de gênero, onde "'o corpo' aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma." (BUTLER, 2010, p. 27).

Essas demarcações culturais apresentadas na obra (e no cotidiano fora da literatura) nos ajudam a melhor compreender tais conceitos complexos como *ser mulher* e *ser homem.* A complexidade desses termos se dá pelo entendimento de como essas concepções se atrelam ao conceito de *identidade.* Pensada aqui a partir de formulações mais críticas dos Estudos Feministas e suas aproximações com os Estudos

[2] Reforço aqui que a análise se dá em cima da tradução de André Telles, em que essas marcações linguísticas de gênero podem assumir uma representação outra da que foi dada em seu texto original.

Culturais, a *identidade* é vista como múltipla, não fixa e até contraditória (LOURO, 1997). Assim, como observado na análise de *Tarântula*, a identidade é constituída e instituída pelo gênero, deixando claro que as relações de gênero se apresentam a partir de demarcações culturais e produzindo esse *ser mulher* através dos *papeis de gênero*:

> Papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas. (LOURO, 1997, p. 24).

De fato, *Tarântula* brinca com a concepção de identidade construída, trabalhando no plano discursivo a polaridade filosófica entre livre-arbítrio e determinismo. Contudo, o quanto tais características definem o ser feminino ou a falta delas definiria o gênero masculino? Seria esse o ponto de divergência das identidades que Ève ou Vincent constroem durante a narrativa ou seria de fato a transformação biológica feita por Lafarge?

A transição forçada de Ève nos revela muito da concepção de gênero que constroem os personagens da narrativa, apresentando a personagem como um projeto de representação feminina. Tal projeto, arquitetado pelo cirurgião e pautado no cuidado da transformação desse corpo sequestrado, na imitação do corpo feminino, nos faz retomar ao fim do século XVI, em que, segundo Foucault (2000, p. 23) a *semelhança* ocupa importante lugar na construção do saber ocidental.

> Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. [...] *E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição*: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar. (FOUCAULT, 2000, p. 23, grifo meu).

Essa repetição apresentada por Foucault, essa *semelhança*, não está presente apenas no aspecto biológico de Ève, mas principalmente no processo a que foi submetida/o.[3] Essa espécie de "treinamento" que a personagem recebe, assemelha-se, inclusive, à epistemologia behaviorista, em que a relação de causa e efeito constituem o paradigma da organização do comportamento e utiliza do "mecanicismo, que ao fazer implicitamente uma analogia do comportamento à máquina, propunha que, através de combinações de relações causais simples, o funcionamento da pessoa poderia ser estabelecido." (VIEGA; VANDENBERGHE, 2001, não paginado).

> Você não estava mais nu: Tarântula dera-lhe um xale bordado, uma peça magnífica luxuosamente embalada. [...]
> A generosidade dele parecia não ter mais limites. Um dia, a porta do porão se abriu. Ele empurrou à sua frente, com dificuldade, um embrulho enorme, montado sobre rodinhas. Sorria, olhando o papel de seda, a fita cor-de-rosa, o buquê de flores… (JONQUET, 2011, p. 82-83).

No trecho destacado, o recebimento do piano Steinway, o buquê de flores e o xale bordado são alguns dos elementos do universo feminino no qual a personagem é inserida (aos poucos, em meio à tortura a que estava submetida/o) no decorrer da narrativa. Através desse processo comportamental e científico, Lafarge se dedica a construir uma visão de identidade feminina, apresentando à Ève elementos construídos e marcados culturalmente.

Esses elementos marcam características do que é "ser mulher" na sociedade representada por Jonquet e o que Guacira Louro (1997) aponta justificar a desigualdade social. Segundo a autora, "não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade em um dado momento histórico." (LOURO, 1997, p. 21).

[3] Como a questão de identificação do gênero da personagem se apresenta inconclusa à minha leitura, me reservo o direito de não a/o definir a partir de um gênero específico.

Essas construções culturalmente estabelecidas precisam de fato ser também reiteradas. Tais reiterações se dão num processo discursivo restritivo sobre gênero e funcionam como uma operação reguladora de poder (BUTLER, 2004, p. 43). Para que, então, essa lógica de poder prevaleça, o discurso sobre gênero se pauta na semelhança, produzindo e retomando similitudes outras sucessivamente, em uma cadeia retórica que constrói e mantém as desigualdades produzidas pela binaridade. Segundo Foucault, "a semelhança jamais permanece estável em si mesma; só é fixada se remete a uma outra similitude que, por sua vez, requer outras; de sorte que cada semelhança só vale pela acumulação de todas as outras, e que o mundo inteiro deve ser percorrido para que a mais tênue das analogias seja justificada e apareça enfim como certa." (FOUCAULT, 2000, p. 40-41).

A semelhança que Foucault descreve pode ser vista em *Tarântula* como processo no qual a personagem se aproxima (ou tenta se aproximar) da norma estabelecida. Ao ver gênero como norma, enxerga-se como "uma forma de poder social que produz o campo inteligível dos sujeitos, e um aparato pelo qual o binarismo de gênero é instituído." (BUTLER, 2004, p. 48). Não a ser confundida com "regra" (a que Foucault e Butler atribuem o caráter jurídico), a norma é, então, onde, no discurso, os sujeitos são produzidos e é ela mesma atualizada na prática social e reiterada no cotidiano.

3. O DESEJO E A SEXUALIDADE

A discussão sobre identidades trabalhada anteriormente não é avulsa ao que se pode discutir em *Tarântula* a respeito de desejo e sexualidade. Estudos sobre gênero e sexualidade têm mostrado que ambos os conceitos de desejo e identidade são relevantes para os estudos da linguagem. Os conceitos se pautam tanto nas implicações da heteronormatividade quanto na questão de representação, uma vez que o desejo

perpassa as expectativas de representação em um campo onde as identidades já são amplamente questionadas (CANAKIS, 2018).

> [...] Ela ergueu-se de um salto, estupefata. O lençol deslizara e Richard observou a curva graciosa de seus seios. Com a ponta do indicador, acariciou-a, subindo da pele das vértebras ao topo da aréola.
> Ela não pôde deixar de rir, pegou a mão dele e dirigiu-se para sua barriga. Richard fez menção de recuar. Levantou-se e saiu do quarto. Na soleira da porta, voltou-se. Ève repelira completamente o lençol e lhe estendia os braços. Foi sua vez de rir.
> — Brutamontes! — ela silvou — Está morrendo de vontade! (JONQUET, 2011, p. 39-40).

O desejo no trecho acima exemplifica a relação estreita que a sexualidade estabelece com o corpo e a identidade. O desejo de ambos, Vincent e Ève, demonstra a expectativa que se tem em cima de corpos generificados e os significados que tais características, como "a curva dos seios", a nudez feminina e a "graciosidade" dos corpos femininos, têm na cultura. O corpo é, portanto, uma inscrição cultural e o corpo de Ève, principalmente, nos remete à visada do corpo feminino na sociedade ocidental.

Louro (2000) afirma que identidade é dita e nomeada no contexto da cultura, e as características físicas como os órgãos genitais, a cor da pele e outros aspectos físicos são definidores não apenas de determinadas identidades sociais (como é o caso da pele negra e o lugar social que a identidade implica), mas também nos leva a indagar porque tais características são tão essenciais. Segundo Louro,

> [...] parece mais fácil (mais seguro?) acreditar que as características chamadas "físicas" estão fora da cultura, são duráveis, estáveis, fixas e, portanto, confiáveis. No entanto, não somente os significados destas marcas modificam-se nas várias culturas, como também mudam ao longo da existência das culturas e dos sujeitos: os corpos alteram-se devido à idade, à doença, às condições de vida; eles mudam pelas imposições sociais, pelas exigências da moda, pelas intervenções médicas, pelas transformações e possibilidades tecnológicas. (LOURO, 2000, p. 91).

Dessa forma, a mudança do corpo desempenha um papel chave no despertar de desejos em *Tarântula*. O processo a que Ève é sujeitada inclui não apenas uma

reeducação de gostos, costumes e vestimenta (uma espécie de "adestração"), mas também uma mudança física. A personagem passa por um processo de redesignação sexual[4] e tratamento hormonal forçado, sendo o corpo, então, capturado e violentado, utilizado na experimentação científica para se aproximar da concepção ocidental que se construiu do corpo feminino.

> Além das injeções, Tarântula fazia-o ingerir diversos remédios, cápsulas multicoloridas, pastilhas insípidas, beberagens. Os rótulos haviam sido arrancados das embalagens… Tarântula perguntara-lhe: está preocupado? Você deu de ombros e respondeu que tinha confiança. Tarântula acariciou sua face. Você então pegou a mão dele para depositar um beijo, na concha da palma. Ele enrijeceu-se, por um instante você julgou que ia esbofeteá-lo novamente, mas seus traços relaxaram, ele abandonou a mão. Você deu-lhe as costas para impedí-lo de ver as lágrimas de alegria que brotavam no canto de suas pálpebras… (JONQUET, 2011, p. 88-89).

Em *Tarântula*, temos, portanto, duas considerações a respeito do desejo e da sexualidade: por um lado, Ève, ainda enquanto Vincent, começa a nutrir um desejo por Lafarge, seu sequestrador a quem chama de "amo", trazendo discussões acerca da *performatividade*[5]; por outro, Lafarge passa a se relacionar com Ève após a transição.[6]

---

[4] Nenhum termo é abordado na narrativa, mas mantenho a nomenclatura utilizada nos tempos atuais. Contudo, reforço que, para a narrativa em questão, "redesignação sexual" pode ser um tanto quanto problemático, uma vez que o sufixo "re", de "redesignação", remete à adequação biológica para pessoas transgêneras que possuem relação disfórica com seu órgão genital, o que penso não fazer parte da narrativa de Ève: personagem cisgênero que passou pelo processo à força.

[5] Pensado a partir da noção de identidade como não estável, o conceito de *performatividade* pelos estudos de Butler (2010) refere-se aos atos que são estilizados, reiterados e são convencionados, produzindo o gênero. Butler (2010, p. 25) faz alusão aos aparatos de produção mediante os quais os sexos são estabelecidos e a *performatividade* é produzida por práticas reguladoras da coerência de gênero (BUTLER, 2010, p. 48). Ainda sobre o conceito, Loxley (2007, p. 118) afirma que "a identidade que descrevemos por meio dos termos de gênero é constituída através da performance de um conjunto de *atos* que servem para nos forjar como sujeitos generificados". Reforço, ainda, que o conceito trata de tais *atos* ao se referir a essas identidades como produzidas discursiva, cultural e institucionalmente, entendendo o processo pelo qual *performamos* gênero em uma determinada matriz de inteligibilidade.

[6] Ele não se relaciona sexualmente com a personagem, mas passa a vê-la como cônjuge no decorrer da narrativa, trazendo, assim, uma discussão a respeito de sua sexualidade.

A ideia de *performatividade* se faz necessária para a análise, uma vez que ela expõe os atos, gestos e desejos, sendo eles produzidos no corpo e performativos. Isso sugere que eles são "*fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos." (BUTLER, 2010, p. 194, grifo da autora). Butler ainda diz que "os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos de estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora." (BUTLER, 2010, p. 195).

A fabricação do corpo feminino em Vincent, sua transformação em Ève, questiona a sexualidade de ambos os lados em face da visada heteronormativa imposta ao corpo generificado. Segundo Santos (2019), a heteronormatividade e a naturalização da heterossexualidade desumaniza o sujeito que se orienta por outras corporalidades além do heterossexual e "essa desumanização é encenada por uma aparente unidade corpórea/biológica, isto é, toma-se o sujeito anatômico, em seus recôncavos, identificando-o por sua existência física/material e não pelo (re)conhecimento que ele quer dar e traçar de si mesmo e para o mundo." (SANTOS, 2019, p. 489).

Portanto, a violência em *Tarântula* é também sentida nos moldes da sexualidade de Ève, que se vê a todo momento em processo de negação e ressignificação de seus desejos. Esses por sua vez são moldados a partir da heteronormatividade, uma vez que a personagem se vê não mais no corpo masculino, mas tendo que assumir por completo a identidade feminina. Dessa forma, a única sexualidade a ser construída será, por consequência, a heterossexual, vendo a figura de seu sequestrador, o que violou seu corpo e de oposição (binária) ao corpo em que reside agora, como a única figura de desejo a suprir a relação humana e que prevalece até o fim do romance, ultrapassando do desejo ao afetivo de fato: "Richard continuava sentado no corredor, os braços ao longo do corpo, as pernas hirtas. Um leve tique agitava seu lábio superior. Ela sentou-se perto dele e pegou sua mão. Deixou a cabeça repousar sobre seu ombro." (JONQUET,

2011, p. 158). É, por fim, exatamente na associação entre esses corpos e suas sexualidades que expectativas heteronormativas são representadas na obra e problematizadas neste trabalho, trazendo diálogos e possibilidades outras de viver o corpo, a sexualidade e a identidade.

4. CONCLUSÕES

Problemáticas de gênero e sexualidade são expostas em *Tarântula*, trazendo para o debate, questões a respeito da linguagem, das normas construídas na cultura e da construção das representações. Ao expor tais problemáticas, Jonquet trabalha as identidades de Ève e Vincent, que exploram, em seus universos, as possibilidades de (não) ser frente às contingências.

A representação é, portanto, analisada no artigo, explorando os trabalhos com a linguagem que possibilitam tais construções e debates dentro da literatura. Como afirma Foucault, é nela que a linguagem rompe o parentesco com as coisas, "pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação" (FOUCAULT, 2000, p. 65).

A representação é tomada então pela discussão sobre as identidades. Essas, que perpassam as problemáticas de gênero, sexo e desejo, são, portanto, pautadas em uma aparência binária do gênero (SANTOS, 2019; BUTLER, 2010). Essa binaridade que rege não apenas a maneira dual de ver as identidades de gênero, também promove a violência simbólica (BOURDIEU, 2012) e as problemáticas em torno da construção e reiteração da heteronormatividade.

Em *Tarântula*, foi possível ver a problemática construção do *ser mulher* para Ève/Vincent. Essa transformação na narrativa reflete não apenas as construções culturais desses corpos e as identidades sociais que os elementos físicos acabam por carregar dentro de uma cultura específica (LOURO, 2000), mas também na única

orientação que o desejo é incumbido de seguir. Essa problemática também constitui uma das violências sentidas ao se ler *Tarântula*.

Portanto, visto que a desumanização da personagem perpassa a unidade corpórea, social e cultural, a obra e o estudo aqui realizados podem nos levar a reflexões contemporâneas. Tendo em debate as relações entre gênero, sexualidade, arte e literatura, é possível estabelecer pontos de problematização, de possibilidades, que essas reflexões podem proporcionar, construindo, assim, um espaço de resistência e existência dessas identidades que venham a dissidiar de normas culturalmente estabelecidas e não questionadas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küner. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. "Gender Regulations." In _____. *Undoing Gender*. New York, London: Routledge, 2004.

_____. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANAKIS, Costas. "The desire for identity and the identity of desire: language, gender and sexuality in the Greek context." In MILANI, Tommaso M. (Ed.). *Queering Language, Gender and Sexuality*. Yorkshire: Equinox Publishing Ltd., 2018.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JONQUET, Thierry. *Tarântula*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2011 [1984].

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In _____. *Gênero, sexualidade e educação:* uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. Corpo, escola e identidade. In _____. *Currículo, género e sexualidade*. Porto, PT: Porto Editora, 2000.

LOXLEY, James. *Performativity*. New York: Routledge, 2007.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. A invenção da heteronormatividade: um romance autobiográfico. *Caderno de Letras*, v. 1, p. 483-497, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo:* Walter Benjamin, romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIEGA, Marla; VANDENBERGHE, Luc. "Behaviorismo: reflexões acerca da sua epistemologia." *Rev. bras. ter. comport. cogn.*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 09-18, dez. 2001. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-55452001000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 nov. 2019.

Recebido em: 18/08/2020
Aceito em: 04/10/2020

O ESPAÇO E SUAS RELAÇÕES EMBLEMÁTICAS NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM "A SAUNA", CONTO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

SPACE AND ITS EMBLEMATIC RELATIONSHIPS IN THE CONSTRUCTION OF THE CHARACTERS IN "A SAUNA", A SHORT STORY BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Fatima Mª Apª Ruvinski-Kuzma[1]

Rosana Aplonia Harmuch[2]

Resumo: Este trabalho versa sobre os aspectos espaciais no conto "A sauna", de Lygia Fagundes Telles (1998). A sustentação teórica se dá através dos conceitos estabelecidos por Luís Alberto Brandão (2013) e por Osman Lins (1976). O estudo procurou relacionar as reações e sensações das personagens com os espaços concretos na narrativa. Também foi possível perceber que a atmosfera presente no conto decorre do espaço psicológico do protagonista, sendo antagônica ao espaço físico em que se encontra o narrador.
Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; A Sauna; espaço.
Abstract: This work discusses the spatial aspects in the short story "A sauna", by Lygia Fagundes Telles (1998). Theoretical support is provided by the concepts established by Luís Alberto Brandão (2013) and by Osman Lins (1976). This study tried to establish a connection between the reactions and sensations of the characters and the concrete spaces in the narrative. It was also possible to notice that the atmosphere present in the story stems from the space of the protagonist, being antagonistic to the physical space in which the narrator is.
Keywords: Lygia Fagundes Telles; A Sauna; space.

[1] Mestranda, UEPG.
[2] UEPG.

1. INTRODUÇÃO

Pensar em espaço e em como ele é construído na narrativa tende a ser, sim, uma questão complexa, pois esse componente da ficção possui caráter multifuncional. Para Luís Alberto Brandão (2013)[3], os significados atribuídos ao termo *espaço* dependem das orientações epistemológicas adotadas pelo analista. Essas disposições são responsáveis por ditar como esse objeto será estudado, qual metodologia de abordagem será adotada e quais objetivos a investigação pretende alcançar.

Sobre espaço, Antônio Dimas (1985) afirma que tal elemento, em um texto literário, pode alcançar um estatuto tão importante quanto o dos outros componentes presentes na narrativa, sendo que é de responsabilidade do leitor reconhecer essa premissa na obra em questão. Brandão (2013) concorda com o teórico ao afirmar que o espaço tem uma função primordial na ficção, pois, ao mesmo tempo em que define as personagens, também é definido por elas.

Além disso, salienta-se que, de acordo com Osman Lins (1976, p. 72, grifo do autor): "Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte,* no texto, quase nunca se reduz ao denotado". Isso equivale a pensar que, ao analisarmos tal componente na ficção, é necessário que estejamos atentos às conotações que podem surgir no decorrer da análise, pois "[...] a narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir" (LINS, 1976, p. 106).

Sob essa ótica, propomos uma análise das relações espaciais no conto "A Sauna", de Lygia Fagundes Telles, partindo do princípio de que o espaço se projeta no texto

[3] Luís Alberto Brandão é pesquisador do CNPq e professor titular em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais (UFMG). Seu livro, *Teorias do Espaço Literário* (2013), pode ser entendido como uma fortuna crítica da produção em literatura ao analisar objetos específicos sob a luz da perspectiva espacial e de suas peculiaridades.

corroborando suas emoções, seus atos, seus pensamentos entre outros elementos da narrativa.

Por conseguinte, ao observar as relações que se estabelecem entre o espaço e as personagens no conto supracitado, é possível aferir que esse espaço gera nas personagens efeitos não apenas físicos, mas também simbólicos. Essa assertiva torna-se mais clara se considerarmos os conceitos de Brandão (2013) quanto ao elemento espaço no universo da ficção.

Na visão do teórico, é possível abordar o espaço em quatro perspectivas. São elas: i) representação do espaço; ii) espaço como forma de estruturação textual; iii) espaço como focalização; e iv) espaço da linguagem (BRANDÃO, 2013). Essas concepções amalgamam-se no texto ficcional; porém, é possível analisar determinada obra a partir de uma dessas perspectivas ou, então, conciliar as demais em um trabalho mais denso. Nessa lógica, consideramos uma análise que mescla a *representação do espaço* e o *espaço como focalização*. Essas duas perspectivas, além de se aproximarem, possuem intrínseca ligação com o conceito de *atmosfera* elaborado por Lins (1976), sobre o qual nos debruçaremos na sequência.

Quanto à *representação do espaço*, a partir de Brandão (2013, p. 59), compreende-se que esse elemento é dado como categoria existente no universo extratextual e, além disso, o espaço pode, também, ser entendido como translato — e aqui se encaixam espaço social e espaço psicológico. Já o espaço psicológico encontra-se ligado às *atmosfera*s, às "[...] projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores [...]" (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Essa compreensão de Brandão quanto ao espaço psicológico está em conformidade com o que Lins (1976, p. 76) concebeu por *atmosfera*: "[...] a atmosfera, [...] consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanação

deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela *atmosfera* que provoca."

Logo, é possível pensarmos que determinada *atmosfera* possa surgir por intermédio de um personagem, como ocorre no exemplo escolhido por Lins (1976, p. 75), no conto "Amor", de Clarice Lispector. Neste caso, "[...] a atmosfera, igualmente opressiva, é obtida por intermédio da personagem [...]. Baseia-se o conto nas relações de Ana com o exterior."

Fundamentando-se na compreensão de que uma *atmosfera* pode advir das sensações do próprio personagem, contrastando com as projeções inerentes a determinado espaço, podemos dizer que, assim como ocorre em "Amor", a *atmosfera* que surge no espaço do conto "A sauna" advém dos pensamentos e lembranças do narrador. Ao adentrar o ambiente da sauna, o eu do narrador, marcado pelas lembranças, imerge em uma *atmosfera* que contrasta com as sensações de prazer e relaxamento que aquele ambiente deveria propiciar. São as sensações originadas naquele espaço concreto, espaço observável, que estimulam o desenvolvimento de um espaço psicológico que resulta em uma *atmosfera* angustiante.

Isso posto, além de nos atermos à categoria *representação do espaço*, na perspectiva de Brandão (2013), consideramos, também, o *espaço como focalização*, o qual "[...] compreende que é de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que a literatura veicula um tipo de *visão*" (BRANDÃO, 2013, p. 62, grifo do autor). Isso equivale a pensar que, nas narrativas, assim como ocorre em "A Sauna", há uma voz, um olhar próprio do narrador em relação aos acontecimentos.

2. O ESPAÇO SAUNA E SEUS REFLEXOS NAS AÇÕES COMPORTAMENTAIS E PSICOLÓGICAS DO PROTAGONISTA

As primeiras linhas do conto "A Sauna" anunciam um narrador autodiegético que, por intermédio de um monólogo interior, reflete sobre o seu passado. As lembranças iniciam-se assim que o personagem entra na sauna e sente o cheiro de eucalipto, perfume que o faz lembrar-se de Rosa, que gostava de aromas, inclusive desse: "Eucalipto — esse, principalmente esse o perfume de Rosa [...]. Esse o perfume verde-úmido que senti quando se debruçou na janela para posar" (TELLES, 1998, p. 47).

O título do conto brinda o leitor perspicaz com uma pista: "A Sauna". O leitor educado para as artimanhas da arte literária vai, aos poucos, descortinando, ao longo da narrativa, a emblemática relação entre o narrador e o espaço no qual ele se encontra. O aroma de eucalipto liga passado e presente do narrador-protagonista, enclausurando-o no espaço psicológico. O tempo, nessa narrativa, é notável, embora não seja ele objeto de nossa análise. Trata-se de um tempo psicológico que comporta, ao que tudo indica, uns trinta anos (tempo do enunciado) e um tempo cronológico equivalente à duração de uma sauna, uns vinte minutos (tempo da enunciação). Ainda assim, apesar de espaço e tempo estarem interligados, é possível "[...] isolar artificialmente um de seus aspectos e estudá-lo [...] neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo [...] que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador." (LINS, 1976, p. 63-64, grifo do autor).

É sob essa ótica que analisamos o *espaço sauna* como sendo um local que coordena os pensamentos do narrador, propiciando o surgimento de um espaço psicológico para o protagonista. Além disso, é o ambiente da sauna que favorece o

desdobramento do discurso verbal do narrador, isto é, o espaço físico propicia à personagem uma observação do seu próprio interior, suas memórias, seu passado. Sobre essa prática da observação, Brandão (2013, p. 62-63) reconhece duas possibilidades: pode estar relacionada a mimetização de uma experiência perceptiva ou, então, pode configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca.

Assim, em "A Sauna", é possível considerarmos que o espaço gera um quadro de referências que influenciará o discurso do narrador, ou melhor, que despertará a memória do protagonista ocasionando um efeito catártico. Ou seja, as percepções do narrador são resultado do caráter mimético possibilitado pelo espaço empírico.

Vejamos:

> É a primeira vez que o senhor vem aqui? — perguntou tirando do armário um roupão branco. [...] O senhor não quer fazer uma massagem?
> — Só sauna.
> — Diz que em Tóquio esses institutos são servidos por meninas lindas de morrer [...]. O senhor conhece Tóquio?
> O tecido felpudo do roupão está morno. A música. E o perfume de eucalipto mais forte. [...] Vou seguindo submisso o avental branco, em lugares como este fico de uma submissão absoluta.
> — O senhor está com o seu peso normal?
> No inferno deve ter um círculo a mais, o dos perguntadores [...]. Marina também já fez muita pergunta, mas agora deu de ficar me olhando. (TELLES, 1998, p. 48).

No excerto é possível perceber que o espaço psicológico do protagonista responde às sensações do espaço físico, ou seja, estão em sintonia. A voz narrativa vai deixando-se influenciar pelas referências do espaço em que se encontra. A roupa morna, a música, o perfume do eucalipto, orientam o pensamento do protagonista.

Esse espaço — da sauna — tende a gerar uma *atmosfera* de aconchego e descanso. Afinal, pode-se descrever uma sauna como sendo um espaço procurado para tratamentos terapêuticos ou, ainda, para que as pessoas tenham momentos de relaxamento. Contudo, essa concepção torna-se antagônica à *atmosfera* que surge a

partir do espaço psicológico do narrador, que, na verdade, é pego de surpresa pelo aroma do eucalipto sendo levado a ponderar sobre algumas ações de seu passado, o que lhe gera desconforto e aflição. É sob essa ótica que dizemos que um espaço pode auxiliar na composição de uma *atmosfera*, no entanto, isso não significa que uma atmosfera decorra necessariamente de determinado espaço. Uma sauna, como já enfatizado, pode ser um espaço propício para um relaxamento, no entanto, o funcionário aborrecendo o protagonista com perguntas, o aroma do eucalipto e o ambiente quente e úmido acabam gerando uma *atmosfera* de desalento e martírio, que culmina em uma sensação de alívio e libertação para o narrador ao final dessa experiência purgatória.

O calor, característico desse espaço, parece aumentar à medida que as lembranças do protagonista se tornam mais presentes e mais dolorosas: "O vapor me sufoca. Fecho os olhos que ardem lacrimejantes: foi como se um tampão de gaze úmida se colasse à minha cara. [...] O tampão vai se diluindo, rarefeito. Escorre no suor. Respiro o eucalipto que sopra em lufadas quentes do chão, do teto. Abro os olhos, tento ritmar a respiração sacudida pela tosse." (TELLES, 1998, p. 68).

A presença do eucalipto permeia todo o conto: as lufadas de ar quente envoltas pela essência, sabonetes, o próprio tablado verde desse espaço são exemplos da presença constante do aroma na narrativa. Tudo de modo a propiciar o surgimento de um espaço psicológico que intensifica a memória do protagonista, não permitindo que ele escape desses pensamentos.

Cabe salientar que a memória é fragmentada e nunca linear, o que nos permite traçar um paralelo entre ela e o espesso nevoeiro característico de espaços como a sauna. Além disso, outra marca desse espaço é o silêncio, que permite a reflexão e o asilo do personagem em busca de uma limpeza interior:

> No nevoeiro denso, vou distinguindo os bancos de madeira, manchas dispostas em círculo, como num anfiteatro. No primeiro círculo, completamente nu, está o

> homem que passou por mim no vestiário [...]. Procuro me sentar a uma certa distância, que o gordo não cisme de enredar conversa. Mas ele também quer sossego, porque as energias aqui são todas canalizadas no suor. (TELLES, p. 68, 1998).

Explorando mais o excerto supracitado, é possível aferir que o conto apresenta uma intertextualidade com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O autor do poema épico faz um percurso pelos círculos do Inferno, do Purgatório e do Paraíso. Na segunda parte da obra, Dante descreve o encontro com as almas que aguardam para serem avaliadas e receberem a sua sentença: ou céu ou inferno. O narrador de "A Sauna" também observa as pessoas que se encontram no mesmo espaço em que ele está, como o homem nu na passagem referida, que se encontra no primeiro círculo.

Entrar no espaço da sauna permite ao narrador peregrinar pela sua memória, pelos círculos complexos que compõem o seu passado. Essa possibilidade faz com que o personagem compare o espaço em que está com o Inferno: "No inferno deve ter um círculo a mais, o dos perguntadores fazendo perguntinhas, seu nome? sua idade? Massagem ou ducha? fogueira ou forca — Sem parar [...]. Mas parece que lá no Inferno o sistema é de entrevista." (TELLES, 1998, p. 48). Essas perguntas o levam a relembrar os questionamentos de Marina em relação a Rosa e a ânsia daquela em conhecer a casa, o jardim, a janela onde Rosa posou para o retrato feito pelo narrador. Dessa forma, enquanto o narrador, no espaço da sauna, tem o funcionário e o aroma de eucalipto como guias no processo que se assemelha a uma terapia, o monólogo interno do protagonista tem Marina como seu algoz.

Destarte, mais do que vislumbrar os bancos ou as manchas dispostas no chão, o narrador explora a sua névoa interior, a sua memória, em uma tentativa de não deixar escapar nada daquilo que viveu, em uma ânsia de expurgar-se dessas lembranças.

Se ponderarmos que uma hipótese de interpretação possível para *A Divina Comédia* seria a história da conversão de um pecador ao caminho de Deus, em "A Sauna" o que se tem é um protagonista que, mediado pela fragrância do eucalipto e

por Marina, se permite traçar uma análise de si mesmo. Não se trata, pois, de uma limpeza espiritual, mas uma libertação e um possível reconhecimento, por parte do narrador, de quão mesquinhas foram suas ações.

Dessa forma, compreendemos que objetos e sons se amalgamam à personagem traçando relações entre o concreto e a subjetividade do narrador. Tudo é, de certo modo, aconchegante, porém o espaço da sauna, ao trazer o aroma do eucalipto a todo instante, provoca um espaço psicológico de desespero devido às memórias que surgem ao protagonista. "E o perfume de eucalipto mais forte. Tiro o lenço e enxugo a testa. Afrouxo o colarinho. [...] É difícil, já começa a ficar bastante difícil. [...] Mas enriqueci, não enriqueci? Não era isso o que eu queria, merda! Então não se queixe, tudo bem qual o problema?! Vou seguindo submisso o avental branco, em lugares como este fico de uma submissão absoluta." (TELLES, 1998, p. 48).

O afrouxar do colarinho indica, para o leitor, que o personagem se sente desconfortável nesse espaço, inclusive segue, submisso, o funcionário de avental branco.

Ao relembrar a casa em que vivera com Rosa, o narrador menciona que aquela dera lugar a um "[...] edifício sombrio, de terraços estreitos [...]" (TELLES, 1998, p. 49) enfatizando que um espaço que contribuíra para o seu enriquecimento é, agora, sombra de um passado que o aflige e do qual o narrador não se sente bem em relembrar. No entanto, não há como fugir disso: ele está apenas iniciando a sauna.

No decorrer da diegese, o leitor se depara com a raiva do narrador quando este rememora o momento em que Marina o acusa de ter sido o responsável por deixar Rosa "[...] ficou sem a casa, sem o emprego, sem o nenê e sem você [...]" (TELLES, 1998, p. 51). Essa lembrança irrompe na cólera do protagonista que se liberta do roupão que carrega como se um fardo estivesse sendo retirado de suas costas: "[...] Tenho a impressão de que carrego esse roupão há horas. Há anos [...]." (TELLES, 1998, p. 52). Com efeito, o personagem sente-se perturbado ao relembrar Marina acusando-o de

um passado em que submeteu Rosa a desconcertantes situações: a amargura dessas lembranças perturba o narrador. É possível notar que o narrador é induzido a uma análise da própria vida, pois este personagem se posiciona perante os acontecimentos, ainda que a partir do seu ponto de vista. O entendimento, por vezes doloroso, do passado é um ato perceptivo e hermenêutico, resultando em uma melhor compreensão de si.

Por intermédio de um narrar introspectivo, a sauna se transforma em um espaço que permite ao narrador expurgar-se de todas as lembranças que o perturbam, como se esse ambiente fosse uma espécie de expurgo, o qual contribui para o processo de catarse do protagonista. Sendo assim, pode-se dizer que a escolha do espaço sauna pela ficcionista para o desenrolar da narrativa não é, obviamente, aleatória. Nosso mundo subjetivo é capaz de "guardar cheiros", e um lampejo de memória pode despertar um mundo de sensações, sentimentos e lembranças, como ocorre com o narrador autodiegético de *"A Sauna"*, que torna a lembrança de Rosa uma constante: "O sabonete com perfume de eucalipto. Enfio o sabonete e a chave dentro do chinelo que se desequilibra e quase despenca do alto do roupão embolado: vou empilhando os objetos que recebo como os sentenciados do cinema no primeiro dia de presídio." (TELLES, 1998, p. 56).

Empilhar os objetos, aqui, é simbólico. O narrador se encontra em um espaço que, de alguma forma, limita sua liberdade e o coloca em uma posição de obediência às ordens do funcionário. Assim como o narrador aglomera objetos, também se aglomeram suas lembranças: materialidade e abstração se impõem a um narrador passível, o qual se deixa levar pelas circunstâncias que lhe surgem.

Dentro do vestiário o narrador se vê em frente a um grande espelho: "O espaçoso vestiário metálico converge para um espelho de moldura branca tomando toda a parede do fundo. Conforto e ordem para os clientes aparentemente em ordem

[...] Procuro o número do meu armário. A trilha sonora, evidente, posso assobiar junto [...].” (TELLES, 1998, p. 57).

O espelho possibilita enxergarmos o nosso exterior, ainda que de forma incompleta, pois quando nos detemos em uma fração, consequentemente, descuidamos de outra. Esse componente do espaço, passível de ser encontrado em diversos textos ficcionais, permite ao narrador uma experiência heterotópica, pois inclui realidade e irrealidade em um só momento. Diante do espelho, o narrador não se sente em ordem consigo mesmo e a experiência do espelhamento o obriga a olhar para o seu eu na tentativa de entender e resolver as pendências do seu passado.

Considerando essa possibilidade heterotópica, é perceptível, para o leitor, o desalinho e o incômodo em que se encontra o eu interior do narrador. Tal ocorrência contrasta com uma *atmosfera* peculiar àquele espaço que, além de ser um ambiente que propicia aconchego, desencadeia também relações de ordem e conforto, as quais vão em direção oposta ao espaço psicológico do protagonista, que se encontra desordenado.

Considerando que as emoções são, sim, um turbilhão e que a memória é, de alguma forma, caótica, o espaço da sauna é o que irá possibilitar à personagem protagonista fazer um exame de sua consciência exteriorizando o que lhe incomoda o interior. Daí a importância desse espaço na (re)organização da vida do protagonista, pois a sauna surge como translato corroborando a limpeza interior do personagem.

Ao rememorar sua primeira noite com Rosa, bem como a dificuldade de ter relações sexuais com ela, o personagem está inteiramente nu diante do espelho da sauna:

> — Como está quente — eu disse, desabotoando a camisa.
> O funcionário teve seu sorriso melífluo e me ofereceu um cabide para o paletó.
> — É a pré-sauna.
> Aquela noite, por exemplo. [...] as coisas que pedi às três da madrugada para que o homem não desconfiasse, escova de dente, talco, sabonete. Ah, ia-me esquecendo, o senhor tem vaselina pura?

> Guardo a roupa no armário. Calço os chinelos. Antes de vestir o roupão enfrento o espelho inteiro e nu. (TELLES, 1998, p. 60-61).

Trata-se de um despojamento. Tirar toda a sua roupa equivale a estar aberto para as reflexões, não há nada que prenda o personagem nesse momento de catarse e, estar em frente ao espelho reforça essa ideia de ver a si mesmo, a verdade de si mesmo. No entanto, como já salientado, o espelho não permite que nos vejamos por inteiro, é um reflexo de nós mesmos, mais do que isso, é um reflexo inverso. Estar nu em frente a esse objeto faz com que o narrador perceba que não pode mais fugir de algumas verdades, como o fato de ter inventado que o tio de Rosa poderia fazer algo contra ele: "[...] Tive então que exagerar, recorrer à ênfase para provar que de repente ele poderia ficar perigoso. Como naquela manhã em que me olhou enquanto segurava um de seus ferros de jardinagem, cheguei a recuar." (TELLES, 1998, p. 62). Esse espaço psicológico torna a *atmosfera* ainda mais angustiante, a partir do momento em que o próprio protagonista lembra que criou a sua versão dos fatos.

Marina, sempre presente na memória do narrador, irá cogitar que este nunca amou ninguém. Essa assertiva irrita o protagonista de tal forma que, agora, já não tem nenhum receio moral de analisar o seu passado:

> Aperto o roupão contra o peito, onde o suor já escorre despudorado. Subo na balança, o funcionário do pé grande dá as ordens e vou obedecendo, Agora é para pesar? Então vamos pesar. Fico sabendo que estou com três quilos a mais. Uma parte desses três quilos o senhor vai perder daqui a pouco, ele anuncia e respondo que já estou perdendo, a sauna começou na entrada. (TELLES, 1998, p. 66).

Evidentemente o momento é metafórico, pois o personagem, ao dizer para si mesmo que está perdendo peso desde o início se refere, também, à exteriorização, ao desabafo das lembranças que lhe tumultuam a mente. Nesse sentido, o espaço da sauna permite não apenas que o personagem passe por um processo de perda de peso,

mas também o auxilia no processo de libertação das recordações que lhe são complexas, daí o paradoxo estabelecido por esse ambiente.

O fato de ter suas vontades sempre atendidas por Rosa se contrapõe ao espaço no qual está agora: um ambiente no qual se vê, de certa forma, obrigado a seguir as ordens de um funcionário. A casa, por ser o local que habitava com a ex-companheira, espaço de liberdade identitária, lhe permitia que fizesse o que bem entendesse. Agora, no presente da narrativa, se vê diante de alguém, seguindo ordens, enquanto tem Marina como uma voz que não lhe dá paz.

Uma lembrança amarga envolvendo os abortos que impôs a Rosa e Carla (uma das mulheres com a qual se envolveu mesmo estando com Marina) figura como uma corporificação do espaço, o qual parece chicotear o protagonista com o vapor:

> E agora sinto falta deles, desses filhos que não tive. Podia ter tido com Rosa. Mas a ideia me apavorou tanto, depressa, Rosa, vai abortar correndo, correndo! Você estava certa Marina, ela resistiu, queria um filho nosso. Também obriguei Carla, Você está louca, Carla? mãe solteira — é isso que você quer ser? É o que seria, Mas Carla, eu não vou me separar de Marina [...].
> O vapor ardente sopra dos quatro cantos da sauna como da boca do dragão [...]. As lágrimas escorrem e se misturam ao suor que me inunda a boca, estou chorando como nunca chorei e quero chorar mais, suar mais, verter tudo nesta porra de sauna [...]. (TELLES, 1998, p. 70-71).

Ou seja, o narrador, agora, é castigado pelo vapor de eucalipto que exala dos quatro cantos do espaço em que está. Percebe-se que o narrador se sente pequeno, acuado, deixando-se surrar pelo vapor da sauna quente. Em seguida o protagonista se encolhe:

> [...] Vem pela fresta da porta uma lufada fria de ar. E a música. Me encolho, cubro a cara com as mãos e apóio [sic] os cotovelos nos joelhos. Agora o funcionário se dirige a mim. Respondo por entre a fresta das mãos, Estou ótimo. Ele agradece [...]. Fecha a porta. Me descubro. As lágrimas correm mais espaçadamente, revigoradas em seu trajeto pelas veredas de suor. Fico olhando num só ponto, Marina diz que é assim e Marina sabe, olhar um ponto em frente (escolho a

> campainha) e no silêncio, sem mentira, sem disfarce, ir se desvencilhando das camadas e camadas que se acumularam [...]. (TELLES, 1998, p. 71).

Pode-se dizer que o protagonista vive um momento epifânico: agora percebe que não tinha filhos, que talvez não tenha amado ninguém, agora se debulha em lágrimas que se amalgamam ao seu suor, ao gosto do eucalipto, ao sal. O choro surge como um ápice, momento em que o narrador passa por um processo doloroso de catarse, sem mentiras, assumindo para si a verdade de suas ações, descortinando as camadas de mesquinhez e egoísmo que compreendem seu passado. Essa relação intrínseca com o ambiente no qual está é o que lhe permite fazer essa exteriorização da dor, suar mais lhe permite externar os resquícios que ainda o afligem a existência. O espaço físico surge como metáfora para a limpeza interior dessa personagem, sendo assim, o espaço empírico é o mesmo do início ao fim da diegese, o que temos é um olhar do personagem em relação a esse local. A percepção desse espaço desenvolve uma *atmosfera* oposta àquela propiciada pela sauna e envolve o protagonista a partir de uma representação espacial que abarca suas lembranças.

Após todas essas recordações serem externadas, exumadas, expurgadas, o narrador sai da sauna "[...] um tanto enfraquecido, mas limpo." (TELLES, 1998, p.75). Fraco fisicamente, limpo subjetivamente.

3. O ESPAÇO CASA E SEUS REFLEXOS NAS AÇÕES COMPORTAMENTAIS DA PERSONAGEM ROSA

Como já salientado, ao adentrar o espaço da sauna, o protagonista é circundado pela lembrança do perfume da ex-companheira. As memórias do personagem corroboram a (re)construção de Rosa através do recurso da adjetivação utilizado pelo narrador. Os adjetivos são atribuídos à Rosa conforme as escolhas que essa personagem faz ou de acordo com a forma que age: "[...] Totalmente a meu serviço, a

Rosa Rejeitada, deixou seus tubinhos e passou a cuidar das minhas molduras [...] Nunca pudemos ter empregada, ela sozinha dava conta da casa, do jardim [...] Os vidros verdes e o perfume. A sopa verde e meu bife sangrento. Era calma. Minha Rosa Tranquila." (TELLES, 1998, p. 73).

A voz narrativa focaliza os acontecimentos de acordo com as suas impressões. Rosa era calma, não se exaltou ou tomou quaisquer atitudes que desagradassem o então marido. Como reflexo da personalidade de Rosa, a casa torna-se um local de aconchego e tranquilidade para o narrador, o que talvez não fosse para Rosa, conforme é possível observar no desdobramento da diegese. Porém, essa dubiedade não é esclarecida, já que o foco narrativo provém do narrador. Observemos o fragmento abaixo, o qual aparenta retratar a dor de Rosa após o marido ter enviado o tio para um sanatório:

> Rosa chorava trancada no banheiro, fazia algum tempo que se fechava no banheiro para comer doce escondido ou chorar, já estava engordando. Voltei e ela ainda trancada lá dentro. Bati na porta, não seja criança, Rosa, ele está felicíssimo, venha tomar um vinho [...] o barracão ia ficar ótimo com a reforma [...]. Ela ouvia em silêncio. Bebia em silêncio, os olhos inchados de tanto chorar. Fui buscar seus chocolates e caramelos que comia escondido [...]. Rosa Adocicada, Rosa Louca! (TELLES, 1998, p. 63).

O excerto acima expõe uma Rosa magoada e descontente com a ação do marido. Comer doces, talvez, fosse uma tentativa de adoçar a vida que, aos poucos, ia se tornando amarga e angustiante. A focalização espacial evidencia um discurso verbal de apagamento da personagem Rosa, relegando a ela um lugar de insignificância ou, mais precisamente, transformando-a em uma marionete que o narrador utilizou conforme suas ambições.

Ressalta-se a importância de reafirmar que a casa na qual Rosa convivia com o narrador-protagonista era colorida pelo verde, pela presença da natureza. Tais componentes refletem a personalidade de Rosa: "[...] Rosa Mística não tinha imagens

em casa, as plantas eram suas imagens [...].” (TELLES, 1998, p. 58). Isso porque, como já apresentado nesta análise, um espaço reflete a subjetividade de um ser, sendo assim, considerando a personagem Rosa e sua relação com a casa, percebe-se que esta reflete a serenidade daquela. Porém, podemos dizer que o narrador não pertence, de fato, ao espaço da casa, ele chega a um espaço que é de Rosa, por isso a necessidade de modificá-lo e, mais tarde, vendê-lo, para que seus planos de ser um pintor famoso se realizassem. Essa relação de não pertencimento contrasta com a de pertencimento de Rosa.

Entendemos uma casa como um âmago que possibilita ao ser humano criar razões ou ilusões de estabilidade, cuja função primordial é abrigar e proteger. Rosa sentia-se segura em sua casa; contudo, esse mesmo espaço que, em um primeiro momento lhe possibilitou sentir-se protegida, irá condicioná-la e torná-la uma mulher passiva: “[...] Rosa Laboriosa, fabricando perfumes e molduras, todos os projetos ainda por fazer [...].” (TELLES, 1998, p. 49). A personagem doou o seu espaço para que o marido exercesse o protagonismo. Isso é relevante quando nos atemos à perspectiva espacial, cuja interpretação permite observar que o espaço da casa concede destaque ao protagonista, o que dificulta uma análise mais precisa das características comportamentais de Rosa sem que colidamos com a visão do narrador.

Vejamos:

> Pediu que eu mesmo dissesse, pois estou dizendo: ela me espera para o jantar, a minha noiva, mas tenho que seguir imediatamente, ele disse. Aquele meu amigo. Vá e avise que meu pai morreu, mas avise com jeito, ela é tão sensível! Pode deixar, respondi, sou jeitoso. Quando atravessei o jardim, tinha decidido, vou me instalar aqui. [...] Se ela se comover comigo, um pobre pintor desconhecido e de Goiás Velho [...] se for do tipo maternal, se quiser ser minha mãezinha. Aceitei a roupa seca. Aceitei o chá. Rosa-Chá — eu disse e ficamos sorrindo das outras rosas que viriam depois. (TELLES, 1998, p. 72).

Conforme o fragmento, observamos que Rosa parecia transparecer docilidade e ingenuidade, esses traços de personalidade repercutem na forma como organizava a

casa e o jardim. O narrador autodiegético apresenta ao leitor uma Rosa passiva, que se limitou a elaborar molduras e quadros para o companheiro. Inclusive, vendeu a casa em que viviam no intuito de subsidiar a viagem do marido a Paris.

Vender a casa, local em que nos sentimos acolhidos, seguros, equivale a vender nosso aconchego, nosso porto-seguro. Analogamente, podemos ponderar que Rosa vendeu sua própria vida, de tal sorte, ou azar, que sua vida estava lá, nessa casa.

Em outras palavras, pode-se dizer que o espaço da casa, que antes era sinônimo de harmonia, vai, aos poucos, condicionando as ações de Rosa. O leitor percebe que esse espaço, trazido pela memória do narrador, ampliava os horizontes do protagonista e restringia a figura de Rosa. Dessa forma, e considerando Lins (1976), entendemos que a concepção das relações espaciais estabelecidas entre Rosa e a casa não se resumem apenas ao denotativo, razão essa pela qual Rosa, assim como as plantinhas, na visão do narrador: "[...] era magrinha como um galho daquela planta que agora esqueci o nome, tinha no nosso quintal várias prateleiras só com esses potes de folhinhas trementes se estendendo nervosas para o lado da sombra. Rosa me contou e agora me lembro: avenca." (TELLES, 1998, p. 58).

Rosa parece tornar-se configuração do espaço do qual faz parte, uma moça magra, que se encolheu à sombra do marido, assim como a avenca procura a sombra para sobreviver. É interessante perceber como os elementos dispostos na casa se relacionam com a personalidade de Rosa, mesmo que essas relações se apresentem de modo indireto por intermédio do discurso do protagonista.

Observamos que a casa é descrita de forma a remeter o retraimento de Rosa, o seu silenciamento e/ou apagamento, os quais foram favoráveis ao narrador, ou seja, contribuíram para a ascensão profissional do personagem masculino, enquanto que Rosa tornou-se uma lembrança amarga, semelhante à casa, que agora é um prédio obscuro velado pelo pó do passado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme a análise proposta, discutimos como os conceitos de *representação do espaço*, *espaço como focalização* e *atmosfera* podem ser observados no conto "A Sauna". A partir desses conceitos, percebemos que o espaço psicológico pode propiciar o surgimento de uma *atmosfera* a qual pode ser antagônica à *atmosfera* comum de determinado espaço.

Foi possível perceber, também, que as relações entre a casa e a personagem Rosa surgem a partir da perspectiva do narrador. Sendo assim, o leitor parece ter contato com uma visão tendenciosa dessa personagem, já que a focalização espacial decorre de uma visão autodiegética.

Pensamos, ainda, que com a leitura e análise do conto "A Sauna" contribuímos para a discussão da obra lygiana e, com isso, demonstramos a preocupação em valorizar traços constitutivos de sua narrativa. Fica evidente, porém, que não tencionamos, com o presente trabalho, traçar uma interpretação unívoca quanto às relações espaciais presentes na ficção em questão. Sabemos que um texto não esgota a sua capacidade de interpretação e toda hermenêutica dependerá das determinações epistemológicas do analista e do tempo e espaço em que uma obra se encontra.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Luiz Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. Minas Gerais: Perspectiva, 2013.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

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

TELLES, Lygia Fagundes da Silva. A Sauna. In *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 47-75.

Recebido em: 19/08/2020
Aceito em: 14/10/2020

VIAGEM À TERRA SEM MAL: AS FACES POÉTICAS DO MITO TUPI-GUARANI NA POESIA DE JOSELY BAPTISTA

JOURNEY TO TERRA SEM MAL*: THE POETIC FACES OF THE TUPI-GUARANI MYTH IN JOSELY BAPTISTA'S POETRY*

Pablo Rossini Pinho Ramos[1]

André Luiz Moraes Simões[2]

Eduardo de Figueiredo Vidal[3]

RESUMO: Este artigo propõe uma interpretação do poema "*guirá ñandu*", inserido em *Roça barroca* (2011), de Josely Baptista. Pode-se afirmar que o mito da Terra sem Mal tem se tornado constante em produções literárias ameríndias recentes, que, de certa forma, reinvidicam o lugar das culturas indígenas. Para a discussão teórica, utiliza-se o conceito de alteridade, além do apoio de textos filosóficos, de registros etnográficos e antropológicos, objetivando situar o contexto histórico-político-cultural de formação das sociedades ameríndias e refletir sobre o mito da Terra sem Mal.
Palavras-chave: Josely Baptista; Terra sem Mal; culturas indígenas.
ABSTRACT: This essay proposes an interpretation of the poem "*guirá ñandu*", which is part of Josely Baptista's work *Roça barroca* (2011). It can be said that the myth of Terra sem Mal has become constant in recent Amerindian literary productions, that, in a certain way, claim the cultural place of indigenous cultures. For the theorical debate, the concept of alterity will be considered, besides the philosophical texts; ethnographic and antropological registers, aiming at the historical, political and cultural context of this particular indigenous society and a reflection about the myth of Terra sem Mal.
Keywords: Josely Baptista; Terra sem Mal; indigenous culture.

[1] Mestrando, UFPA.
[2] Doutorando, UFPA.
[3] Mestrando, UFPA.

O outro não era um espelho, mas um destino.
(Eduardo Viveiros de Castro)[4]

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho, precedendo a qualquer tentativa de desconstrução da lógica do pensamento do colonizador europeu, que viu suas bases sociais, políticas e religiosas, fundamentadas fortemente no capitalismo, entrarem em conflito e ficarem fragilizadas diante das sociedades indígenas, ao desembarcar num lugar que julgaram ser apenas uma ilha (destituído de dimensões continentais, num primeiro momento, mais precisamente no século XVI), faz-se importante um entendimento de como o estereótipo de uma superioridade cultural europeia, na qual a cultura latinoamericana assumiu a condição de devedora desta, equivocadamente mensurada pelo critério de subdesenvolvimento (fator econômico), desencadeou a desvalorização de diversas culturas, dentre elas as próprias culturas indígenas brasileiras coexistentes.

Uma das hipóteses suscitadas, dentre as que podem auxiliar na reflexão acerca desse modelo cultural excludente, perpassa pela constituição de determinados discursos que reforçaram os interesses da colonização ao longo dos séculos. Em outras palavras, como esse olhar em relação ao outro esteve sempre a favor de quem detinha a supremacia do poder político num determinado grupo social?

Sob este prisma, os chamados *textos de fundação*, isto é, as primeiras escrituras feitas pelos estrangeiros residentes na América, nas quais descreveram suas impressões após o contato com os indígenas, servem tanto como parâmetro para os estudos iniciais das poéticas ameríndias como para se pensar o debate que implica o lugar de voz do outro na reinvidicação das culturas indígenas nas produções artísticas, em particular nas poesias contemporâneas.

[4] CASTRO, 2002, p. 220.

Entre os primeiros europeus reelaboradores dos registros de outrem, quanto ao cotidiano das tribos Tupinambás, pode-se mencionar Michel de Montaigne (1533-1592), que, em "Dos canibais", capítulo XXXI da obra *Ensaios*, publicada pela primeira vez em 1580, sendo esta considerada pioneira no gênero que compõe o título do livro, propõe uma leitura de contraposição à própria sociedade francesa, à qual o autor pertencia originalmente, e que, naquele momento, vivia uma guerra civil absoluto-religiosa entre católicos e protestantes, resultando em muitas mortes. O filósofo humanista questionou quem seriam, de fato, os verdadeiros bárbaros: os europeus ou os indígenas Tupinambás (estes por serem adeptos do canibalismo, atividade energicamente combatida pelos franceses, principalmente, pelos missionários, introdutores do cristianismo em solo tupiniquim)?

Em linhas gerais, o canibalismo, um dos pilares dessa cultura indígena, traduz-se numa função religiosa por meio de um ritual no qual se devora o prisioneiro para que a vingança (em decorrência da morte dos membros da tribo pelas mãos do inimigo que, no passado, numa outra situação de enunciação, desempenhou o papel de capturador daqueles) continue a se perpertuar — prática que em nada se vincula à possível ideia de ausência de alimento para saciar a fome naquele contexto. Uma vez devorado o inimigo, há a reatualização desse pacto, a alegoria do "transporte da carne" que será repetida incessantemente em outros momentos[5]. Tal ritual de vingança conforme descrito por Montaigne, cujo apagamento cultural foi ocorrendo

[5] O trecho a seguir, fruto das leituras de relatos de viajantes e do contato de Montaigne com um Tupinambá que foi enviado à França, exemplifica um dos debates filosóficos empreendidos por este acerca da noção de *canibalismo*, acrescido da tônica da *vingança*, de suma importância para a compreensão das culturas ameríndias: "Quanto aos prisioneiros, guardam-nos, durante algum tempo, tratando-os bem e fornecendo-lhes tudo de que precisam até o dia em que resolvem acabar com eles. Aquele a quem pertence o prisioneiro convoca todos os seus amigos. No momento propício, amarra a um dos braços da vítima uma corda cuja outra extremidade ele segura nas mãos, o mesmo fazendo com o outro braço que fica entregue a seu melhor amigo, de modo a manter o condenado afastado de alguns passos e incapaz de reação. Isso feito, ambos o moem de bordoadas às vistas da assistência, assando-o em seguida, comendo-o e presenteando os amigos ausentes com pedaços da vítima. Não o fazem, entretanto, para se alimentarem, como faziam os antigos Citas, mas sim em sinal de vingança." (MONTAIGNE, 1984, p. 103).

gradativamente ao longo dos séculos, é também um dos meios, nesse imaginário indigenista, de se chegar à Terra sem Mal, à medida que, ao ingerir a carne do inimigo, a alma deste ameríndio poderia entrar na "morada da imortalidade", uma das principais crenças que sustentam a cultura dos Guaranis, conquanto estes povos não fossem, a princípio, praticantes do canibalismo (CASTRO, 2002).

A filosofia tupi-guarani de uma terra frutífera e onde não há mortes está presente em poemas como "*guirá ñandu*", escrito por Josely Baptista, que nele estabelece diálogos não apenas com a própria concepção da Terra sem Mal, núcleo temático principal de suas estruturas poéticas, mas que também permite, com base nas suas construções intra/extra textuais, realizar leituras entrelaçadas às mitologias, às organizações sociais, às cerimônias ritualísticas e religiosas etc. Para a interpretação da poesia em questão da autora de *Ar* (1991), torna-se coerente o conceito de *alteridade* (ARAÚZ, 2008), concernente ao entedimento do lugar de fala desse indígena, ainda que, nessa produção, tal presença seja alusiva, além de outros elementos suscetíveis de discussão no texto literário: a viagem enquanto sentido da própria busca do sujeito, a incorporação do sagrado, a sofisticação do uso de uma linguagem erudita, repleta de simbolismos. Procedimentos que, de certa forma, interligam passado-presente-futuro de uma nação.

A história da descoberta do continente americano e, por conseguinte, desse "Novo Mundo" totalmente estranho às visões europeias, sob diversas facetas cujas dimensões são imensuráveis, trouxe em sua base, além dos desconhecimentos territoriais, os diversos mitos anteriores às conquistas, que confeririam *status* mágico a esse espaço, entre os quais o da Terra sem Mal, *locus* arraigado de bonanças que desencadeou um significativo fluxo migratório por toda a América do Sul, no século XVI. Cabe, aqui, um pequeno adendo, que visa ao esclarecimento da escolha do referencial teórico adotado, neste caso, por Hélène Clastres, em *Terra sem mal* (1978). Intentou-se provocar discussões em torno da busca desse lugar privilegiado, em

virtude do próprio termo, que intitula sua obra, ser utilizado para discutir os núcleos de atividades eminentemente religiosas, inseridos nas tribos Tupis e Guaranis.

A tese de que *Terra sem Mal* seja, na verdade, uma má tradução e, até certo ponto, eurocêntrica, por associar a nomenclatura "Mal" a uma natureza cristã em detrimento de *Terra Indestrutível*, remetendo assim à concepção de que os indivíduos uma vez chegados a esse lugar se tornam indestrutíveis, porque agora são os seus próprios deuses, é um argumento que ainda não possui uma unidade de estudos científicos convergentes, sendo coerente adotar, nesse artigo, por razões metodológicas, a nomenclatura referida constantemente a esse espaço mítico pela filósofa de formação, uma das estudiosas pioneiras a relacionar esse tópico à cosmogonia tupi-guarani e aos movimentos de migração. Corrobora ainda para essa justificativa as estratégias de descrições, muitas vezes poéticas, recorridas pela ensaísta para tratar da importância do *caraí*[6] — categoria especial dos xamãs —, profeta responsável pela condução dos viajantes ao destino pretendido e que se faz presente na poesia de Josely Baptista, propiciando, assim, o estabelecimento de alguns dos possíveis vínculos interpretativos entre o texto literário e o tema analisado por Clastres em *Terra sem Mal*.

Acerca desse mito, que antecede a chegada dos colonizadores, em nada relacionado necessariamente a um desequilíbrio surtido nas sociedades indígenas, Clastres (1978, p. 30) o conceitua como "lugar privilegiado, indestrutível, em que a terra produz por si mesma os seus frutos e não há morte." Na cultura tupi-guarani, o princípio básico é o de que a Terra após duas destruições, sendo a primeira motivada por um dilúvio e a segunda causada por um fogo descido do céu, vive a expectativa de uma nova catástrofe que findará o mundo. A Terra sem Mal, localizada do ponto de vista geográfico, possivelmente, na direção a oeste, seria justamente uma pequena

[6] Podendo ser também denominado de *Caraíba.* O linguista e etimólogo Antônio Geraldo da Cunha (1924-1999), no *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi* (1998, p. 102), o define como uma designação para o "guia espiritual, espécie de pajé que presidia os seus cultos religiosos."

parte do mundo a salvo da ira de Tupã[7] — figura que os católicos, com base num certo conhecimento teórico por estes de um deus temeroso pelos indígenas ao ouvirem o trovão, utilizaram tal divindade a seu favor para o processo de conversão, no qual Tupã adquiriu características de destruidor, totalmente distinto de um deus piedoso que permeia, erroneamente, até os dias atuais, o imaginário da cultura brasileira. "Tal foi a sorte que coube a Tupã: sabe-se como os missionários o empregaram em seus catecismos para designar o deus cristão e como, a longo prazo, acabou tomando este último sentido para os próprios índios." (CLASTRES, 1978, p. 16).

Outro aspecto importante a se destacar, dentro dessa crença dos indígenas, diz respeito à migração numa tentativa de ascese, ocorrida por meio de danças, bebidas e fumos, que dão conta de toda uma conjuntura de afã constante por essa Terra sem Mal. No entanto, muitos membros morrem durante essas caminhadas intermináveis, repleta de obstáculos, como encontrar tribos rivais (os Tamoios) e precisar guerrear com estes, afora o enfraquecimento causado pela fome associada ao jejum, enquanto parte do ritual necessário, entre outros fatores de infortúnio para o sucesso desse projeto humano acima de tudo audacioso. Sendo assim, o processo da busca em si, o movimento de viagem à Terra sem Mal, que serve de motivação literária nas poesias ameríndias, é muito mais significativo do que a própria chegada ao lugar almejado. E é este ponto de vista que não se pode perder, sobretudo ao se interpretar a poesia selecionada de Josely Baptista.

O protótipo de um possível messianismo que parece convergir, *a priori*, com os preceitos típicos do cristianismo, a exemplo da metáfora de uma suposta terra prometida, é, na verdade, o antimessianismo diante do mito tupi-guarani, pois nunca se chega efetivamente a esse lugar, em termos práticos.

> Não se vê que motivo, a não ser a procura da imortalidade, podia incitar uma dezena de milhares de índios (em outras palavras, a população de pelo menos dez

[7] "Designação tupi do raio e do trovão e, por extensão, Deus." (CUNHA, 1998, p. 299).

> aldeias inteiras) a abandonar pura e simplesmente um território que dominavam, para enfrentar os riscos de um périplo tão longo. Até mesmo o desenlace dessa aventura coletiva vem revelar sua verdadeira finalidade: ao fixar um termo que talvez já se adivinhasse impossível de alcançar, tal viagem era por essência interminável. Bem o mostra essa migração — que só acabou por falta de migrantes. (CLASTRES, 1978, p. 62).

Ser imortal também garante a liberdade própria, rompimento de vínculos com as normas pré-estabelecidas, isto é, não há mais a necessidade de ser refém de qualquer tipo de coerção social que por ventura possa haver nesse lugar, mesmo aquelas que dizem respeito a leis instransponíveis presentes nas culturas indígenas, a exemplo das relações de parentesco e de casamento entre os membros da tribo. Daí o porquê de se ponderar a Terra sem Mal, sob esta ótica, como metonímia da própria abolição da cultura. É o "Mal" atrelado às regras de condutas em grupos, do trabalho ou de qualquer outra forma de organização, individual ou coletiva, que pressuponha o mecanismo social de governantes e governados numa determinada cultura.

> A procura da Terra sem Mal é, portanto, a recusa ativa da sociedade. Autêntica ascese coletiva que, por ser coletiva, só pode fadar os índios à perdição: se as migrações devem fracassar, é exatamente porque já o projeto que as anima — a dissolução deliberada da sociedade — é suicida. (CLASTRES, 1978, p. 68).

A promessa de um homem que se torna Deus não se cumpre, pois implicaria antes dissolver tudo aquilo que funda uma sociedade, isto é, a cultura, o que legitima o caráter paradoxal dessas viagens à utópica Terra sem Mal: a crença, talvez, mais próxima de um símbolo religioso entre os indígenas.

Dado o exposto até aqui, o projeto suicida, assim denominado por Hèléne Clastres, pode ser lido de duas formas: *físico*, pois muitos indígenas perecem neste trajeto, cujo infortúnio não é suficientemente capaz de os impedir de fazer a viagem ascética, a fim de solucionar suas próprias crises; e , ao mesmo tempo, *simbólico*, caso se conceba o extermínio da própria cultura e com ela todos os sentidos de ser mortal, para que só então possam ser dignos de desfrutar eternamente de uma morada de

felicidade entre os deuses, seus antepassados, aqueles que conseguiram cumprir todo o ritual de ascese à Terra sem Mal.

2. CONTEXTO DE FORMAÇÃO DAS POÉTICAS AMERÍNDIAS

Não obstante que Montaigne, em suas leituras de relatos de viajantes do século XVI, tenha percebido nas suas observações indiretas da população Tupi — num contexto histórico de colonização brasileira —, manifestações artísticas em alguma medida que perpassaram por padrões rítmicos de linguagem recorrentes nos cantos orais indígenas (que, em geral, eram encenados num contexto de performance, próximos de uma poesia clássica ocidental, legitimando, dessa maneira, algo da ordem da arte entre as comunidades indígenas), não houve, por outro lado, a perspectiva de um juízo a favor da descolonização, de modo a inseri-las como partes de um movimento cultural complexo.[8] Questões como o domínio de outras técnicas, a exemplo da agricultura, plantio, produção de artefatos etc. também não foram decisivas para que se tivesse uma possibilidade de leitura não refém do pensamento colonial.

Discute-se, atualmente, a importância de um protagonismo indígena cada vez mais frequente, porque no passado não foi dado a este sujeito a oportunidade de compartilhar as suas próprias histórias, vivências e visões de mundo direta ou indiretamente. Em face disso, perdurou a centralidade da perspectiva do eu colonizador, que olha o outro com base nos seus parâmetros de experiências culturais. Em contrapartida, é fulcral que não se caia num radicalismo de concepção, na qual

[8] "Transcrevi aqui um de seus cantos guerreiros: pois tenho também uma canção de amor: 'Serpente, para; para, serpente, a fim de que minha irmã copie as cores com que te enfeites; a fim de que eu faça um colar para dar à minha amante; que tua beleza e tua elegância sejam sempre preferidas entre as das demais serpentes.' "É a primeira estrofe e o estribilho da canção; ora, eu conheço bastante a poesia para julgar que este produto de sua imaginação nada tem de bárbaro, antes me parece de espírito anacrônico. Aliás a língua que falam não carece de doçura. Os sons são agradáveis e as desinências das palavras aproximam-se das gregas." (MONTAIGNE, 1984, p. 105).

apenas os indígenas possuem lugar de enunciação nas poéticas ameríndias. Há espaço também para produções cujos autores não são oriundos de uma matriz étnico-indígena.

Mais importante do que isso é a consciência da problematização destas culturas, algo próximo da tarefa de um antropólogo, tal como foi desempenhado por Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem* (2002), ensaio no qual realizou um trabalho de "tradução" das culturas ameríndias para uma outra cultura, a dele, procurando examinar aquela dentro do seu próprio contexto, sob um olhar de fora para dentro e não o inverso, mantendo-a em seu máximo estranhamento, contrastando, assim, com qualquer noção prévia de identidade associada a algo fixo e imutável.

> Uma cultura não é um sistema de crenças, mas antes — já que deve ser algo — um conjunto de estruturações potenciais da experiência, capaz de suportar conteúdos tradicionais variados e de absorver novos: ela é um dispositivo culturante ou constituinte de processamento de crenças. (CASTRO, 2002, p. 209).

A percepção de uma não homogeneidade nesses discursos, múltiplos, que podem ser compreendidos e interpretados sob uma perspectiva interdisciplinar, variada, descolonizada, conforme defende Viveiros de Castro, certamente é de relevância para se entender não apenas a cultura, mas também as literaturas ameríndias recentes, que retomam uma história nem sempre permeada de alegrias, seja para valorizar os antepassados, ao rememorar tradições, seja para reivindicar o lugar dessa sociedade num cenário de contemporaneidade.

No que se refere ao mito da Terra sem Mal, inserido nessa relação intrínseca entre natureza e cultura, aspectos que estruturam fortemente as tribos tupi-guarani, este tem sido cada vez mais resgatado e incorporado aos textos, tanto na prosa — Alberto Mussa, em *O meu destino é ser onça* (2011) — quanto na poesia — Josely Baptista, em *Roça Barroca* (2011); e Waldo Motta, em *Terra sem mal* (2015). Trata-se

de uma amostra de alguns poetas brasileiros que promovem um trabalho de recriação temática-literário desse imaginário mítico.

Neste ensaio, conforme exposto no início, nos debruçaremos especificamente no segundo tipo de estrutura textual mencionada, poesia, adotada por Josely Baptista, cuja proposta de interpretação será feita a seguir para um de seus poemas, a fim de suscitar perspectivas de debates e diálogos transversais, partindo do mito da Terra sem Mal, presente na cultura tupi-guarani.

3. A TERRA SEM MAL EM "*GUIRÁ ÑANDU*": UMA PROPOSTA DE LEITURA PARA O POEMA DE JOSELY BAPTISTA

Todas as discussões intencionadas até aqui envolveram as diversas formas de arranjos, agrupamentos e constituições socioculturais dos indígenas, que, por muitos séculos, estiveram em função do estrangeiro, mas nunca o contrário, de modo a pensar, de fato, o outro, aquele que já residia em solo brasileiro antes do advento do projeto de aculturação pelos europeus. Isso implica levar em conta, também, sob esta perspectiva, as relações humanas de maneira muito bem definida, e, principalmente, os elementos culturais singularizantes destas sociedades.

Assim, o conceito de alteridade, importante para a interpretação do texto de Josely Baptista (o qual será tomado à luz da antropologia, embora também possa perpassar por outras áreas do saber, como a sociologia, filosofia, psicologia etc.), é o *modus operandi* para se examinar as relações em torno do *eu*, que é individual, mas de alguma forma se reconhece em contato com o *outro*, indispensável para o próprio reconhecimento daquele que, por sua vez, se reconhece e se coloca no lugar do outro.

> Relação com seres ou situações que sugerem o entendimento do "outro", como fenômeno interpessoal. O mundo é habitado por um conjunto de "outros", a diversidade está presente em toda parte. As diferenças também contribuem para o encontro de coincidências entre algunas organizações humanas, advindas

> destas o sentido de identidade, ou seja, a alteridade. A consciência de um ou do "outro" permite a presença da individualidade ou da construção identitária do ser social. Descobre-se a identidade observando a diversidade presente neste "outro".[9] (ARÁUZ, 2008, p. 26, tradução nossa).

A experiência da alteridade na poesia de Josely Baptista catalisa, por sua vez, o conhecimento e reconhecimento da cultura do outro, funcionando como um paradigma de desconstrução do pensamento colonial opressor.

Josely Baptista, poetisa e também tradutora, em *Roça Barroca* (2011), obra apresentada como uma edição bilíngue, divide o livro em dois momentos: o primeiro, denominado de "Três cantos sagrados dos Mbyá-Guarani do Guairá", compreende uma série de cantos guaranis, seguido de suas traduções para a língua portuguesa; já no segundo, "Moradas nômades", há uma série de poemas originais que problematizam temáticas caras às culturas indígenas, como a colonização, as missões, a relação com a terra e o mito da Terra sem Mal.

Partindo dessa breve contextualização, realiza-se a leitura e a interpretação de "*guirá ñandu*", décimo quinto poema inserido na segunda seção de *Roça Barroca*.

> *guirá ñandu*
>
> *Para Teodoro*
> *(sob a constelação da Ema, cujas penas são desenhadas por claros-escuros da Via Láctea)*
> Pode que a noite
> hoje
> se furte a amanhecer
> a terra desmorone
> nos bordos do poente
> e outra vez o sol

[9] Assim diz o texto: "Relación con seres o cosas que sugieren la noción de "otro", como fenómeno interpersonal. El mundo está habitado de una multitud de "otros", la diversidad está por todas partes. Las diferencias también ayudan a encontrar coincidencias entre algunas organizaciones humanas, derivando en el sentido de identidad; es decir, la alteridad, la conciencia de lo o del "otro" permite la presencia de la mismidad o de la construcción identitaria del ser social. Se descubre la identidad al observar la diversidad del "otro".

como antes
não desponte

em busca de outro sol
pode alguém se perder
abandonando o humano
para encontrar seu deus
— o mesmo que ao nascer
deu-lhe um nome secreto
de sua divindade
perfeito e repleto

pode que na viagem
no trajeto disperso
um homem adivinhe
a vereda possível
sem fim, de sol a sol
até que a fome e a febre
o êxtase à flor da pele
a intempérie, a prece
a dança em excesso
transportem o corpo adverso
e o espírito pulse
e respire
e confronte
o mar que o separa
da terra indestrutível

quem sabe o paraíso
que descrevem os antigos
não esteja além do vasto
nevoeiro e sargaço
mas no árduo percurso
vencido passo a passo
sem bússola ou mapa do céu
em pergaminho

talvez além do zênite
que ofusca o caminho
deixando um invisível
roteiro para os olhos
que enfrentam o escuro
entre os dois
crepúsculos.
(BAPTISTA, 2011, p. 120-121).

No poema "*guirá ñandu*", cujo significado do título é *Via-Láctea*, em tupi-guarani, há a sugestão de uma certa atração pela astronomia, algo também marcado fortemente nas culturas Astecas, Incas e Maias. É dedicado (sob uma das constelações mais valorizadas pela cultura guarani, a da Ema, na qual a cabeça da ave é formada de estrelas) a Teodoro Tupã Alves, ex-cacique e professor na aldeia de Ocoy, localizada no estado do Paraná, que contribuiu na supervisão do trabalho de Josely Baptista, concernente aos cantos Mbyá-Guaranis, conforme depoimento da própria autora: "Nessa viagem a Ocoy, mostrei a Teodoro a tradução que havia feito, registrando seus reparos e sugestões em notas." (BAPTISTA, 2011, p. 12).

O poema "*guirá ñandu*" discorre, em linhas gerais, sobre a iminência da destruição da primeira Terra, motivada por um cataclisma, e a necessidade, então, de se partir em direção a um lugar privilegiado, a Terra sem Mal, que supostamente estaria resguardada dessa catástrofe.

A primeira estrofe evidencia já o prelúdio de dizimação num plano terrestre, por meio de uma ideia de fragmentação de ideias opostas: "noite" e "amanhecer", em que haverá o desmoronamento da Terra e a última vez que poderá ser observado o desaparecimento do horizonte, pois o próximo dia será marcado pelo extermínio dos mortais.

Na segunda estrofe, a busca por um sol, a estrela central, que representa a Terra sem Mal, demanda um esforço de metamorfose do próprio corpo, no qual os homens se tornam semelhantes aos deuses, os antepassados dos indígenas que chegaram com sucesso à morada imortal. "Em busca de outro sol / pode alguém se perder / abandonando o humano / para encontrar seu deus." (BAPTISTA, 2011, p. 120).

Em seguida, há a temática da viagem propriamente dita, que, no contexto histórico das culturas indígenas, de forma geral, foi motivada pelas invasões europeias, que as obrigaram a se dispersar pelo território, contribuindo, dessa forma, para o caráter de nomadismo deste trajeto *errante*, mas que no poema de Josely

Baptista, na terceira estrofe, alude à ideia da ascese, isto é, a própria viagem é o sentido da viagem, na qual a peregrinação funciona como fator dessa elevação/transição. Para tanto, é importante que "um homem adivinhe" a vereda que conduz os viajantes à Terra da felicidade, que, conforme Clastres (1978) aponta em seu ensaio, fica a cargo do *caraí*, o adivinhador, o profeta.

> A Terra sem Mal, como vimos, foi o núcleo à volta do qual gravitava o pensamento religioso dos tupis-guaranis; a vontade de chegar a ela governou suas práticas: esteve na origem de uma diferenciação nova, nascida do xamanismo, que viria a isolar uma categoria especial de xamãs: os *caraís*, os homens-deuses cuja razão de ser era essencialmente promover o advento da Terra sem Mal. Pois a atividade dos homens-deuses não se limitava a discorrer sobre as maravilhas da terra eterna: propunham-se a conduzir os índios para ela. (CLASTRES, 1978, p. 56).

A árdua migração de "sol a sol" seleciona os indígenas que são dignos de habitarem as ricas terras, ao testar seus limites físicos e psicológicos ao máximo. É preciso fazer jejum e enfrentar a fome, já que nem sempre é possível plantar, e tampouco há tempo para esperar a colheita. Não há como interromper o percurso, o que eleva ainda mais os riscos de doenças acometerem os mais frágeis desses grupos, sobretudo as crianças e os idosos, que morrem durante o trajeto de dispersão.

Compete ainda ao *caraí* delimitar quando e onde os rituais de danças ocorrem neste deslocamento. A repetição de movimentos corpóreos é também uma forma de ascese, pois capacita e prepara a carne para receber o transe, "o êxtase à flor da pele", tornando-a imune a toda e qualquer adversidade que possa vir a surgir. É também por meio do transe, no qual o espírito pulsa fortemente, que se pode ter acesso às primeiras visões da Terra sem Mal. "O êxtase à flor da pele / a intempérie, a prece / a dança em excesso / transportem o corpo adverso e o espírito pulse / e respire / e confronte / o mar que separa / da terra indestrutível." (BAPTISTA, 2011, p. 121).

Na penúltima estrofe, o eu lírico remete à Terra sem Mal como "paraíso" que pode ser análogo a uma ideia de salvação das almas, presente na filosofia cristã, muito

embora não fosse de interesse da Igreja Católica, nos primeiros séculos das conquistas, durante a sua atividade de catequização, promover a correlação entre a Terra sem Mal e a noção de Paraíso entre os indígenas, pois isto resultaria em considerar duas questões que contradizem a filosofia do pensamento cristão: 1) a de que a Terra sem Mal seria o Paraíso na própria Terra, em nada relacionado ao "Reino dos Céus", destino de ressureição, 2) o fato de que os homens se tornariam os seus próprios deuses, uma vez alcançado esse Paraíso, argumento não defendido pelo catolicismo e divergente do livro sagrado. São possibilidades que logo foram descartadas. Com efeito, busca-se uma Terra dentro de outra Terra, sítio de uma faceta desconhecida posterior a um lugar de nebulosidade (nevoeiro) e de algas (sargaço) que estão impedindo a visão dos viajantes e, consequentemente, o aproveitamento por estes de todas as formas de farturas "que descrevem os antigos." (BAPTISTA, 2011, p. 121).

Os três últimos versos desta estrofe remontam à imagem das grandes navegações por meio de recorrência a símbolos arcaicos da história civilizacional, tais como a "bússola", o "mapa do céu" e o "pergaminho", artefatos utilizados pelos portugueses no percurso em direção ao Novo Mundo e que eram inexistentes no cotidiano das viagens dos guaranis. A única certeza é a de que o caminho seria vencido "passo a passo", o que intensifica o nível de dificuldades que estes precisaram lidar, não apenas naturais, mas em termos de decisão de escolha da direção mais apropriada, já que não havia qualquer suporte tecnológico ou técnico que pudessem dispor a seu favor para auxiliá-los.

Por fim, na quinta e última estrofe, há a menção ao "zênite", o ponto de maior afastamento entre o planeta Terra e a Lua, tratado como um fator "que ofusca o caminho" em direção à Terra sem Mal e torna "invisível" o que pode ser visto pelos "olhos", evidenciando, assim, um jogo de palavras que traduz uma faceta barroca também presente na poesia da autora de *Roça Barroca*, além da presença de outra alusão literária, o "crepúsculo", paisagem bastante explorada pelos simbolistas e que

compreende também o intervalo entre o dia e a noite. "Talvez além do zênite / que ofusca o caminho / deixando um invisível / roteiro para os olhos / que enfrentam o escuro / entre os dois / crepúsculos." (BAPTISTA, 2011, p. 121).

Josely Baptista ressignifica o tema da Terra sem Mal na sua poesia por meio de uma recriação poética que nos permite dialogar com as linhas de pensamento de Hélène Clastres em torno desse mito ameríndio problematizado até aqui, isto é, direção utópica a uma morada cuja resistência e busca exaustiva são sugeridas pela própria transfiguração da paisagem atmosférica particular, diante do qual não há a certeza plena do surgimento de um novo dia, em virtude da proximidade deste entrar em ruínas com a destruição da primeira Terra.

Permeado de descrições dos elementos naturais (sol, nevoeiro, crepúsculo) e dos entraves que atrapalham a viagem (fome e febre), além das construções imagéticas que traduzem a cultura guarani, de que se ocupa *Roça Barroca,* como a dança, proporcionadora do transe espiritual do corpo, ao leitor é apresentado um poema extremamente elaborado, capaz de dar conta dessa "força visual" que conjuga natureza, cultura e aspectos sociais pertinentes aos indígenas.

O grau de sofisticação da linguagem empregada por Josely Baptista, sistematicamente erudita e sofisticada quanto ao processo artístico de reelaboração literária, é uma das facetas estéticas da escritora curitibana. Em detrimento de uma poesia indigenista óbvia, que trate de animais e exalte a bravura dos homens, prevalece o recurso alusivo poético e sutil a essa cultura, intensificado pelas palavras cifradas, de maneira que não há o compromisso, por outro lado, de reavivar qualquer marca de indianismo do século XIX e, ao mesmo tempo, sem deixar de valorizar e dar protagonismo a uma figura que, infelizmente, nunca deixou de sofrer tentativas constantes de apagamento e de violência ao longo da nossa história. Para tanto, a autora se vale da tematização do mito da Terra sem Mal.

As circunstâncias de enunciação nas poesias ameríndias assumem caminhos que permitem, sob a máxima de valorização do outro, neste caso, do indígena (inserido nesta perspectiva da alteridade), legitimar outros discursos em prol dessa cultura, não necessariamente proferidos por um representante, e sem que este, por outro lado, torne-se apenas um "pretexto" literário em tais produções artísticas.

4. CONCLUSÃO

O Velho Continente instaurou uma consciência de formação cultural "emprestada" que impactou diretamente nas formações étnicas brasileiras, gerando no Brasil uma formação dupla no sentido de identidade e de pertencimento. A respeito das sociedades indígenas, de forma geral, perpetuou-se no país uma ideologia eurocêntrica de seres passíveis de domesticação, a tal ponto que suas práticas culturais deveriam ser exterminadas, mesmo com toda a complexidade de constituições sociais já consolidadas antes mesmo da chegada dos colonizadores.

Entre os traços de manutenção dessas culturas, que ao longo do tempo entraram em ruínas, destacam-se os mitos, fortemente vinculados ao imaginário tupi-guarani, como o da Terra sem Mal — um lugar a ser buscado e povoado na própria Terra, repleto de todos os prazeres que podem ser oferecidos a um homem, onde não há fixação de leis ou normas de arranjos. É a terra de fertilidade, de alegrias e, principalmente, que concede a esse indígena a condição de se tornar um homem-deus e de viver entre seus antepassados.

As poesias ameríndias recentes, a exemplo de "*guirá ñandu*", têm problematizado esse mito cada vez mais, não somente como valorização da cultura indígena, minimizada na contemporaneidade, mas também como dispositivo de preservação de uma memória, na qual um sujeito se coloca no lugar do outro e se enxerga neste para retomar um passado de muita inconstância. Nesse sentido, Josely

Baptista constrói uma poética original que explora a imagética dos elementos caros aos indígenas por meio de uma linguagem cifrada, requintada, por vezes remetendo a construções barrocas, a exemplo do jogo de palavras que expressa contrastes, evidenciando, assim, um tratamento mais sutil dado ao sujeito ameríndio na literatura ao se valer de uma linguagem alusiva.

Em suma, a viagem à Terra sem mal, para além de uma utopia, pois nunca se chega a este lugar em termos práticos, na poesia de Josely é também uma alegoria para se dialogar com os ideais dos indígenas atualmente. O que eles ainda anseiam é o extermínio do "Mal", associado à destruição dos homens, da natureza e das suas culturas, estas últimas cada vez mais ameaçadas, tal como os seus antepassados observaram e previram há séculos.

REFERÊNCIAS

ARÁUZ, Lorena Campo. *Diccionario básico de Antropología*. Quito: Abya-Yala, 2008.

BAPTISTA, Josely Vianna Baptista. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi*. São Paulo: Companhia de Melhoramentos, 1998.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. "Dos canibais". In *Ensaios*. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

Recebido em: 19/08/2020
Aceito em: 15/09/2020

HISTÓRIAS QUE CONTAMOS EM SILÊNCIO: A RELAÇÃO ENTRE AUSÊNCIA E NARRATIVA NOS ROMANCES *A CHAVE DA CASA* E *PARAÍSO*, DE TATIANA SALEM LEVY

STORIES WE TELL IN SILENCE: THE RELATION BETWEEN ABSENCE AND NARRATIVE IN THE NOVELS THE HOUSE IN SMYRNA *AND* PARAÍSO*, BY TATIANA SALEM LEVY*

Kleber Kurowsky[1]

RESUMO: Este artigo estuda as manifestações do vazio nos romances *A chave da casa* (2013) e *Paraíso* (2014), da autora Tatiana Salem Levy, e como isso se relaciona ao ato de escrever. Partiremos de Maurice Blanchot (2011), Wolfgang Iser (1979), Giorgio Agamben (2014) e Leyla Perrone-Moisés (2016), bem como de estudos específicos sobre a ficção da autora, para compreender como as personagens dos dois romances tentam preencher os vazios de suas vidas com narrativas e qual o resultado disso.
Palavras-chave: literatura brasileira; narrativa; vazio.
ABSTRACT: This article studies the manifestations of nothingness in the novels *A chave da casa* (2013) and *Paraíso* (2014) by the author Tatiana Salem Levy and how they relate to the act of writing. We have Maurice Blanchot (2011), Wolfgang Iser (1979), Giorgio Agamben (2014) and Leyla Perrone-Moisés (2016), as well as specific studies about the author's fiction, as a starting point to help understand the ways characters from both novels try to fill the nothingness in their lives with narratives and the result of this.
Keywords: Brazilian literature; narrative; nothingness.

[1] Doutorando, UFPR.

1. INTRODUÇÃO

A ausência e a busca por algo que possa suprimi-la são dois dos principais elementos estruturais que organizam a ficção de Tatiana Salem Levy. Entretanto, isso não se manifesta de maneira uniforme através do conjunto de suas obras; de fato, elas não apresentam uniformidade mesmo ao analisarmos cada obra individualmente. Em seu romance de estreia, *A chave da casa* (2013), o enredo gira em torno de uma viagem em que a narradora parte para encontrar a porta que pode ser aberta pela chave que herda do avô, tentando narrar o passado de sua família no processo. O vazio se manifesta como esquecimento, traumas e ambiguidades, mas também em forma física nas páginas da obra, pois é vasto o espaço em branco que existe entre os excertos narrativos. A obra se divide em várias linhas narrativas, relatando eventos tanto do presente da personagem quanto do passado da família, e em cada uma dessas linhas o vazio se manifesta, alguma perda ou alguma falta, bem como as dores que o envolvem e sempre surgem com a necessidade de lidar com as lacunas da vida.

Em *Paraíso* (2014), por sua vez, o vazio, o desconhecido e a dificuldade de lidar com o que lhe escapa voltam a se manifestar, causando angústia e frustração à narradora. A obra trata de uma escritora que, após ter relações sexuais com um homem portador de HIV, se isola numa fazenda para escrever um romance enquanto espera completar um mês para que possa fazer o exame definitivo e descobrir se ela contraiu o vírus. Vazio, nesse caso, é não saber, e não ter como saber, qual é seu estado de saúde, e a forma com que ela escolhe lidar com isso é através da escrita, da criação de uma narrativa.

A relação tão íntima que essas narrativas possuem com o vazio foi o motivo que as escolhemos para este estudo. Vazio este que, por sua vez, encontra sempre algum tipo de aproximação com o ato de narrar, como se as personagens tentassem construir

sentido para suas vidas através de narrativas e histórias que contam para os outros — e para si mesmas. Entretanto, tão importante quanto o estudo da ausência em si, é a análise dos motivos que levam as narradoras a tentar resolvê-la, que parecem estar sempre relacionados com uma necessidade de sentido.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Antes de nos aprofundarmos nos pormenores metodológicos da pesquisa e apresentarmos a base teórica sobre a qual nos sustentaremos, é importante nos debruçarmos sobre estudos prévios a respeito de Tatiana Salem Levy e definirmos um ponto central: a autoficção. Leyla Perrone-Moisés, no texto "A autoficção e os limites do eu", capítulo da obra *Mutações da literatura no século XXI* (2016), elenca os seguintes pressupostos como essenciais[2]: "Identidade explícita do nome do autor com o nome do personagem-narrador; uma escrita visando a verbalização imediata; a reconfiguração do tempo linear, por seleção, fragmentação, inversão cronológica, mistura de época; objetivo expresso, pelo narrador, de narrar fatos reais e de revelar sua verdade interior." (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 207).

Entretanto, a autora defende que é difícil definir autoficção de maneira objetiva, justamente por se tratar de um termo elástico e que pode envolver diversas formas de se fazer literatura. Tentando resumir, Leyla Perrone-Moisés (2016) defende que o ponto crucial é um questionamento do "eu". Relacionando essas características com as representações da memória, podemos começar abordando o trabalho de Jessica Sabrina de Oliveira Menezes (2013), que trata desses aspectos em conjunto com a fragmentação textual que estrutura a obra *A chave da casa* (2013): "a narração em primeira pessoa e a estrutura fragmentada da obra composta por recortes de memória reforçam uma espécie de incerteza a respeito da natureza do texto." (MENEZES, 2013,

[2] Esses pressupostos surgem a partir de um diálogo com o autor Philippe Gasparini.

p. 69). A autora defende, a partir disso, que o estilo fragmentário do romance de Tatiana Salem Levy força uma aproximação com o leitor a partir do compartilhamento de incertezas: ela utiliza a própria forma do texto para que o leitor não consiga ter acesso a memórias que a própria narradora não tem; narradora e leitor, portanto, comungam de uma mesma frustração em relação ao que lhes escapa. Menezes (2013), entretanto, também vê no estilo fragmentário de Tatiana Salem Levy muito mais que um recurso para representação mnemônica; ela vê um campo de experimentação para a autoficção. Para a pesquisadora

> a autora defende o conceito de autoficção como uma estratégia por meio da qual é possível "borrar" as fronteiras entre realidade e ficção. [...] Contudo, o que percebemos por hora é que tal modo de pensar procura prescindir da existência de "pacto" para compreender uma obra como documental ou ficcional, mas termina por instaurar a necessidade de um novo pacto que orienta o leitor a analisar a obra segundo o projeto do autor (que consiste em provocar certa opacidade em relação aos conceitos de realidade e ficção, a fim de trabalhar instaurando a dúvida). (MENEZES, 2013, p. 70-71).

A chave da casa (2013), portanto, oferece um horizonte turvo no ponto de encontro entre realidade e ficção, dificultando a plena distinção entre as duas. O essencial, aqui, é pensarmos na autoficção como modalidade narrativa que visa confundir as fronteiras entre o real e o ficcional, despertando a dúvida sobre a veracidade do que está sendo proposto ao mesmo tempo em que dificulta tal resolução.

Paula Queiroz Dutra (2016), por sua vez, estuda as representações do tempo e da violência em *Paraíso* (2014). Para a autora, o terceiro romance de Tatiana Salem Levy busca um tipo de reformulação temporal através do ato narrativo, ou seja, se trata de criar um romance para dar sentido aos movimentos do tempo. A autora teoriza que, por se tratar de uma obra que se desenvolve, essencialmente, em duas camadas centrais, uma referente aos conflitos da narradora e seu medo de ter contraído HIV e outra centrada no romance que ela escreve para esperar o tempo

passar, trata-se de incorporar o ato criativo para que a partir dele o tempo possa existir: o ato de narrar é, antes de tudo, uma forma de tornar compreensível o mundo. Como a autora argumenta:

> Esse deslocamento entre futuro (expectativas) e passado (memória) compõe a ideia de triplo presente ou presente distendido, um presente que se recompõe a partir de uma memória que se refaz. [...] São as obras de linguagem, no caso a narrativa escrita por Ana no romance metaficcional, que mediam um ponto de partida e um ponto de chegada, uma configuração de mundo e outra. (DUTRA, 2016, p. 213).

A narrativa, portanto, une dois instantes aparentemente dissociados no tempo, retomando eventos passados e aparentemente esquecidos pela narradora; o ato narrativo preenche as lacunas da memória.

Tendo em vista esses elementos tão recorrentes na ficção de Tatiana Salem Levy, como a fragmentação e a necessidade de narrar, torna-se necessário estudar o aspecto que viabiliza, de uma forma ou outra, que esses elementos tomem forma: o vazio que os cerca. Para entendermos isso, partiremos do que foi proposto por Maurice Blanchot na obra *O espaço literário* (2011a), em que o autor afirma que são dos silêncios de uma obra literária que seu sentido último se manifesta, pois são neles que o leitor se posiciona e constrói o sentido da obra a partir da junção entre unidades inicialmente dissociadas. Basicamente, os componentes textuais de qualquer tipo de manifestação literária precisam ser capazes de se relacionar entre si, assim como se relacionar com o leitor, é necessário que haja um espaço que viabilize esse duplo diálogo, e esse espaço, para Blanchot (2011a), é o vazio: o vazio entre as palavras as separa, mas também permite que sejam unidas numa sequência pelo ato de leitura, por exemplo. O autor chega a argumentar que, por permitir a relação entre texto e autor, é o vazio que transforma um livro em uma obra, possibilitando forma e coerência. Além disso, Blanchot dá continuidade a essa argumentação em *A linguagem da ficção* (2011b), explicando que o aspecto elementar de um texto literário é uma

espécie de "pacto de ignorância" que a obra estabelece com o leitor: ao abrirmos um romance, aceitamos o fato de que muita coisa a respeito dele nos escapa, que jamais seremos capazes de captar todos os seus pormenores lógicos, de desfrutar absolutamente de tudo que ele oferece; aceitamos as faltas dos textos, as informações omitidas, pois sabemos que elas fazem parte do jogo literário. Afinal, ao ler uma obra

> não sou apenas infinitamente ignorante de tudo que acontece no mundo que me mostram, mas também essa ignorância faz parte da natureza desse mundo, desde o momento em que, como objeto da narrativa, ele se apresenta como um mundo irreal, com o qual entro em contato pela leitura e não por meu poder de viver. (BLANCHOT, 2011b, p. 83).

O vazio segundo Blanchot (2011a), portanto, seja entre elementos do texto ou entre a narrativa e o leitor, opera como matéria-prima fundamental da literatura, a qual exige, em última instância, aceitação; é preciso aceitar o vazio, não tentar preenchê-lo, pois isso, segundo Blanchot (2011b), seria equivalente a anular a obra.

Wolfgang Iser, no texto "A interação do texto com o leitor", presente na obra *A literatura e o leitor* (1979), se aproxima dos argumentos propostos por Blanchot (2011a) em vários sentidos, mas concentra sua ênfase na forma com que o leitor se posiciona em relação ao vazio: para o autor, é isso que distingue um texto literário de um texto não literário. Ao abrir um romance ou um conto, o leitor tem noção de que terá que lidar com ausências, com informações suprimidas, seja na descrição física de um espaço ou um personagem, ou mesmo em algum evento essencial (como é o caso da famosa dúvida de *Dom Casmurro* quanto à possibilidade de traição por parte de Capitu); numa obra literária é o vazio que viabiliza a própria existência da narrativa.

Segundo Iser (1979), o vazio é o campo em que o leitor se posiciona no texto, através da criação de projeções, tornando-o uma espécie de campo articulador da obra literária, pois é ele que une elementos dissociados ao mesmo tempo em que impede esse campo de ser preenchido de forma definitiva; logo, não existe preenchimento

definitivo das lacunas de uma obra, pois nenhuma projeção será capaz de resolver o vazio por completo. É o vazio, portanto, que permite que múltiplas interpretações sejam possíveis, pois cada leitor se posicionará no vazio de uma forma diferente, cada leitor imaginará a cena de uma forma distinta, encarará certas situações de diversas formas, mas, mais do que isso, irá combinar diferentes estruturas textuais de maneiras diversas. O vazio não equivale simplesmente à ausência de uma informação, sendo, na verdade, o potencial desta, pois será o leitor aquele que irá criar suas próprias projeções, viabilizando a obra literária e proporcionando sentido a ela.

Apesar da importância textual do vazio, ele também é dotado de um valor existencial profundo, diretamente ligado à maneira com que a humanidade encara a vida. A respeito disso, Giorgio Agamben, em "O último capítulo da história do mundo", ensaio presente na obra *Nudez* (2014), explica que o indivíduo só é capaz de alcançar algum tipo de harmonia em sua vida caso ele aceite aquilo que lhe escapa, que não encare as faltas de sua vida, sejam elas intelectivas ou memorialísticas, como um defeito a ser superado, algo a ser preenchido. Trata-se de articular o que o autor chama de "zona de não conhecimento" e de aceitar sua existência, convivendo com ela de forma plena. O autor define esse conceito da seguinte forma:

> Articular uma zona de não conhecimento não significa, de fato, simplesmente não saber, não se trata somente de uma falta ou de um defeito. Significa, pelo contrário, mantermo-nos na exata relação com uma ignorância, deixar que um desconhecimento guie e acompanhe nossos gestos, que um mutismo responda limpidamente pelas nossas palavras. A arte de viver é, nesse sentido, a capacidade de nos mantermos em relação harmônica com o que nos escapa. (AGAMBEN, 2014, p. 166).

Partindo dos autores mencionados, portanto, podemos observar que o vazio, em suas mais variadas manifestações dentro do texto literário, não é um problema a ser contornado ou ignorado, mas sim um campo dotado de amplo polo gravitacional, organizando tudo o que ocorre ao redor.

3. ANÁLISE DAS OBRAS

O núcleo narrativo de *A chave da casa* (2013) é uma chave que a narradora herda de seu avô e que, supostamente, serviria para abrir a porta da casa em que ele teria vivido na infância; núcleo narrativo por ser ao redor dele que o restante da narrativa orbita. Uma ausência que coloca em movimento os outros pontos importantes da obra, criando um campo de convergência de crises: a viagem na qual a narradora parte, após os traumas de um relacionamento abusivo e a necessidade de criar um passado para si e para sua família, toma forma a partir do recebimento da chave.

Há, na verdade, duas angústias centrais que descansam sob a superfície da narrativa e que envolvem diretamente a chave: a primeira diz respeito a um reencontro com as raízes perdidas da hereditariedade (a chave funciona como um ponto de ligação entre a narradora e os antepassados que ela nunca conheceu), e a segunda, opondo-se e, ao mesmo tempo, complementando a primeira, envolve a criação de uma narrativa que dê conta de seu passado (a chave, por si só, nada significa, é necessário que a narradora construa algum sentido a partir da elaboração de uma narrativa que resolva essa lacuna). Ambas as angústias se encontram ilustradas pela primeira menção à chave:

> Sem me levantar, pego a caixinha na mesa de cabeceira. Dentro dela, em meio a pó, bilhetes velhos, moedas e brincos, descansa a chave que ganhei do meu avô. Tome, ele disse, esse é a chave da casa onde morei na Turquia. [...] As pessoas vão ficando velhas e, com medo da morte, passam aos outros aquilo que deveriam ter feito, mas, por motivos diversos, não fizeram. E agora cabe a mim inventar que destino dar a essa chave, se não quiser passá-la adiante. (LEVY, 2013, p. 13).

A chave, portanto, não é apenas uma herança, mas um objeto marcado pela falta de uma significação definida; ela precisa inventar um destino para o objeto. Esse ato

de inventar é significativo para a análise aqui proposta, operando como uma resposta direta ao choque entre a narradora e o vazio: ao se confrontar com a falta de sentido, com o não saber o que fazer com a chave, seu instinto primário é de preencher essa lacuna com uma narrativa, a qual acaba se ramificando em várias narrativas diferentes, que dialogam e se complementam, mas que são, em última instância, produtos de um processo ficcional. É como se a narradora apresentasse uma dificuldade de criar, como Agamben (2014) defende, uma zona de não conhecimento. Se criar um espaço de incertezas é essencial para o desenvolvimento humano, a angústia da narradora parece surgir do fato de que, ao se ver frente a frente com esse espaço na forma de uma chave, sua reação é de fuga, não de aceitação.

Esse espaço, entretanto, não é pleno e sólido. Como argumenta Blanchot (2011b), o vazio é elemento constitutivo fundamental de qualquer tipo de criação literária, possibilitando a existência da obra. O conflito central de *A chave da casa* (2013), portanto, está diretamente relacionado à natureza mais íntima da linguagem literária: a narradora quer resolver suas lacunas, bem como as de sua família, escrevendo um passado, mas ao escrever ela se submete às leis de uma forma de expressão marcadamente fragmentada. Isso resulta em novas formas de angústia, visto que os vazios não são resolvidos, apenas substituídos por novas ausências.

Desse choque, entretanto, uma nova percepção de si começa a emergir das palavras da narradora: na segunda metade da obra, o inegável transparece e ela começa a admitir que muito do que ela afirmou até então talvez não seja verdade, que tudo aquilo foi apenas criado:

> Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história de imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós dois (só nós dois) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à minha imobilidade, para dar alguma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós dois (só nós dois) conhecemos a verdade. [...] Fui perdendo a mobilidade depois que o conheci. (LEVY, 2013, p. 125).

Não se trata de plena aceitação do que está sendo inventado, mas de rachaduras no texto que, aos poucos, permitem entrever o verdadeiro estado emocional da narradora, seu real ímpeto ao criar as narrativas, ao buscar algo de si no objeto herdado de seu avô. A busca por um sentido para a chave, para o passado de si e de sua família, é, cada vez mais, um sentido para o trauma pelo qual passou, uma forma de lidar com as agressões físicas e mentais que sofreu num relacionamento passado. O excesso de lacunas, primeiro na forma da chave e depois nas próprias narrativas que cria, parecem tornar-se insustentáveis, exigindo da narradora uma nova postura frente a si e ao que conta. Isso resulta em mudanças que a tornam cada vez mais sincera e aberta sobre o caráter ficcional daquilo que tenta comunicar: "Nenhuma palavra dói mais do que a ausência de palavra. [...] Você me impunha um silêncio devastador." (LEVY, 2013, p. 130). Isso ilustra a postura da narradora frente à sua necessidade de narrar: a falta de palavra a assusta, forçando-a a escrever, a tentar resolver essa ausência, mas acaba se deparando com o fato de que a própria palavra é marcada por faltas, por vazios e ausências, e que criar narrativas não criará respostas. Entretanto, é essencial não perdermos de vista que a narrativa não toma uma postura definida em nenhum dos dois sentidos, criando um espaço de ambiguidades: há indicações de que toda a viagem da narradora em busca de seu passado e o passado da chave sejam inventados, mas há vários pontos em que isso também é questionado, colocando como verdade — ou pelo menos com validade — tudo que está sendo contado.

Essa ambiguidade exerce um papel de destaque no romance, operando como ponto de encontro entre a narrativa e o leitor. Segundo Iser (1979), o responsável por elaborar os sentidos de uma obra literária é o leitor. Isso acontece através da ausência, pois é a partir das lacunas de um texto que o leitor se posicionará e criará suas interpretações. Em *A chave da casa* (2013), o vazio criado pela incerteza quanto à

natureza do que está sendo narrado é um dos espaços em que o leitor interage de forma direta com o romance, decidindo por si a resposta final. Todavia, para Iser (1979), a interpretação do leitor jamais resolve os vazios de maneira absoluta: trata-se de projeções que preenchem os apagamentos momentaneamente para logo em seguida voltarem a desaparecer. Dessa forma, podemos observar uma instância de simultaneidade entre a narradora e o leitor: assim como ela desconhece a real natureza da chave e do seu passado e é forçada a elaborar uma narrativa que dê conta de criar respostas, as quais são incertas e insuficientes, nada mais que projeções, o leitor também cria uma solução para as ambiguidades do texto a partir de suas próprias interpretações; as lacunas da narradora são também do leitor, e ambas são igualmente incertas. Menezes (2013) argumenta que essa relação entre leitor e obra, no contexto de *A chave da casa* (2013), também se dá através das representações da memória em si: ao ilustrar memórias fragmentadas através de uma estrutura narrativa fragmentada, Tatiana Salem Levy força uma interação do leitor não apenas com a memória em si, mas com o próprio processo de recordar, com as definições de um "eu".

As insatisfações da narradora com o que lhe escapa atingem o ponto de ebulição quando ela afirma: "Com raiva, com ódio, jogo a máquina de escrever no chão e rasgo todas as folhas escritas. [...] Percebo o quão inútil é escrever essa viagem de volta às origens. Não quero escrever nem mais uma vírgula, quero destruir o que foi escrito. Essa viagem não tem por que existir, nem de verdade nem no papel." (LEVY, 2013, p. 149).

Novamente, sua relação com o vazio resulta em frustração, a qual, por sua vez, culmina numa tentativa de se afastar definitivamente do ato de escrever. Se a linguagem literária, segundo Blanchot (2011a), é caracterizada pelo silêncio, as frustrações da narradora parecem estar relacionadas com uma frustração com o

próprio cerne da literatura: narrar não é suficiente porque o ato narrativo é definido pela insuficiência.

Essas reflexões a respeito das diferentes manifestações de lacunas no corpo da narrativa assumem um novo tom ao pensarmos nelas pelo prisma da autoficção, categoria literária a que *A chave da casa* (2013) costuma ser atribuída. Muitos dos fatos apresentados pela obra convergem com elementos da vida da própria autora, mas nunca há plena certeza quanto à relação entre ambas. Se, como Menezes (2013) argumenta, o uso da autoficção opera como uma maneira de distorcer as linhas que delimitam realidade de ficção, essa distorção resulta em ainda mais apagamentos, ainda mais vazios com que o leitor precisa lidar: por não saber indicar os pontos em que realidade e ficção se encontram, o ato de leitura é envolto pela incerteza de como abordar o texto. Como explica Perrone-Moisés (2016), o leitor pode inferir sobre a natureza do texto autoficcional, mas jamais poderá separar com absoluta certeza o que é autobiográfico e o que é ficção; pode projetar respostas sobre esse vazio que compõe o próprio cerne da obra, mas não pode preenchê-lo por completo. Desconhecemos as fronteiras do texto assim como a própria narradora desconhece as fronteiras de si com seu passado e seus traumas, eternamente cercada por ausências que jamais resolverá plenamente.

O conflito com a ausência em *A chave da casa* (2013), portanto, ilustra um ponto elementar da narradora como personagem: a busca por um sentido que, aos poucos, descobre-se ser impossível. A obra inicia com a narradora recebendo uma chave e então criando uma narrativa que atribua sentido a esse objeto, tornando incerto o que é verdade a respeito da viagem na qual ela parte e o que não é, mas as limitações do próprio formato narrativo, o fato de que toda obra literária é constituída por vazios, tornam evidente que a narradora percorre um caminho rarefeito para tentar solucionar suas lacunas, fazendo com que, no decorrer da narrativa, sejam cada vez mais evidentes as limitações dessa empreitada. A obra não fornece uma resposta final

conclusiva a respeito da narradora, deixando em aberto não apenas a veracidade dos eventos narrados, mas também o resultado de seus conflitos com o vazio; entretanto, há um relance de desenlace quando, na última página da obra, a narradora conta: "Pego a chave, assopro a poeira em que está mergulhada e, esticando o braço, seguro a mão do meu avô. Seguro-a com força, e permanecemos com as mãos coladas, a chave entre nosso suor, selando e separando nossas histórias." (LEVY, 2013, p. 189). Ela parece estar em comunhão com seu passado, com suas raízes, mas os traumas permanecem e as ambiguidades sobre o que foi narrado também: seguram juntos uma chave de significado incerto, se é que há significado algum.

No romance *Paraíso* (2014), por sua vez, somos apresentados a uma propensão inicial à narrativa que converge com os preceitos básicos de *A chave da casa* (2013), pelo menos no que concerne à relação entre o vazio e o ato narrativo. Em *Paraíso* (2014), o enredo gira em torno de Ana, que depois de ter relações sexuais desprotegidas com um homem portador de HIV decide se refugiar numa casa de campo enquanto aguarda os vinte e quatro dias necessários para realizar o último exame e verificar se também contraiu o vírus. Nessa casa, ela decide escrever a narrativa de uma antepassada sua como uma maneira de afastar as ansiedades e lidar com a passagem do tempo. Trata-se, portanto, de uma busca por isolamento que parte de uma incerteza e, nesse isolamento, o único alento que encontra é no processo de escrita. Novamente, a necessidade de criar uma narrativa se encontra atrelada a uma falta, a um espaço em que as respostas não existem; mesmo que ela passe horas pensando na possibilidade de ter contraído ou não HIV, revendo o ato na sua cabeça, tentando se convencer de que tudo ficará bem, ela não consegue resolver aquele apagamento. A personagem tem dificuldade de estabelecer uma relação de aceitação com aquilo que não sabe e que não tem como saber, relação essa que, para Agamben (2014), é tão essencial nas ligações que o indivíduo cria com o meio. Ela escreve, incapaz de lidar com essa ausência, e sobre o processo de escrita afirma:

> O medo de Ana não era apenas estar doente. Era também o medo do passado. Havia escrito três romances acreditando que se livraria de um peso, como se a dor pudesse simplesmente se deslocar do corpo para o papel, mas logo descobrira que bastava um detalhe sair do lugar, uma pequena angústia, para voltar a sofrer. Vivia fugindo da memória, certa de que a felicidade exigia o esquecimento. (LEVY, 2014, p. 11-12).

Dessa passagem, duas informações são centrais: a relação escrita–memória e a necessidade de esquecimento. Essa dicotomia é central para o desenvolvimento do romance, não apenas porque define um ponto crucial da personagem (sua motivação para escrever), mas também porque são pontos que se afastam e se complementam em igual medida. A narrativa que ela cria em seu período em isolamento é a narrativa de uma antepassada, uma busca pela memória familiar, mas o alento que tenta encontrar no ato de escrita provém do esquecimento; se por um lado escreve sobre memória, por outro, busca esquecer-se de si. Todo texto, segundo Blanchot (2011a), é envolto por uma camada de silêncio que organiza e sedimenta a narrativa, um nível de apagamento e desconhecimento com o qual o leitor interage antes de tudo e a partir do qual criará suas interpretações. A produção que Ana busca no momento em que escreve é dotada desses dois aspectos, ou seja, de narrativa e apagamento, mas eles estão em desarmonia: não se trata de uma escrita que tenta utilizar o esquecimento e a ausência em conjunto com o que escreve, mas sim de uma escrita realizada para chegar ao esquecimento. Ao se isolar para escrever, ela tenta resolver sua incerteza a partir de algo que a permita esquecer que sequer há uma incerteza; busca num vazio a solução para outro.

O conflito, todavia, não está apenas relacionado às suas ansiedades pelo resultado do último exame, mas, conforme a narrativa progride, também demonstra estar atrelado à dificuldade em lidar com traumas de infância; especificamente, sobre sua relação com seu padrasto, de quem foi vítima de abusos e assédios. Essa aproximação de diferentes medos e traumas, da necessidade de escrever e, ao mesmo

tempo, de esquecer, resulta numa obra caracterizada por um novo entendimento da própria ideia de tempo, como explica Paula Queiroz Dutra (2016). Basicamente, a autora argumenta que o desenvolvimento da narrativa em diferentes eixos (o isolamento da personagem no campo, a narrativa sobre sua antepassada e as recordações de sua infância e adolescência) aproxima a tessitura textual das elaborações de alguém tentando fazer sentido de seus traumas (traumas decorrentes de violências das quais mulheres são vítimas, especificamente); uma percepção fragmentada que resulta numa temporalidade fragmentada. Podemos aproximar nossas reflexões acerca do vazio às propostas de Dutra (2016) ao entender que existe um campo de ausências entre as segmentações do tempo: não temos acesso a todas as informações a respeito dos momentos traumáticos que ela vivenciou, apenas retalhos esparsos, pequenas ilhas textuais em meio ao vazio.

A narrativa que tenta escrever para afastar-se dos inúmeros apagamentos que a cercam, em última instância, não é o que a ajuda a lidar com a possibilidade de ter contraído HIV, ou mesmo com os traumas de seu passado, mas sim as conexões humanas e diretas que ela estabelece com as pessoas que moram no sítio no qual ela se refugia. Essas conexões não a ajudam a preencher as lacunas de sua vida, mas a ajudam a melhor aceitá-las:

> Sentia a contradição do tempo que passava. Por um lado, estava mais próxima do exame definitivo. Enfim saberia se havia sido contaminada. Por outro, quando tivesse que partir, perderia o que conquistara ali no sítio, a intimidade com o lugar, com a paisagem, a rotina simples, parada, mas que resumia aquilo que mais gostava na vida: a lentidão das horas, disponíveis como um objeto quase sólido, palpável. Escrevia por cima do tempo, como se ele fosse a tela do computador ou seu caderno de anotações. (LEVY, 2014, p. 120).

Ela já não se encontra mais angustiada pela aparente inércia do tempo, tornando-se capaz de desfrutar do instante em si; as ausências estão ali, o medo não desapareceu, mas houve uma mudança em como ela se relaciona com o que lhe

escapa, ela agora escreve sobre o tempo, mas não para se esquecer dele. Ana conclui a narrativa que escrevia não mais porque ela é um mecanismo de fuga, mas porque ela entende melhor a natureza da criação literária. Ao fim de *Paraíso* (2014), Ana parte do sítio para realizar o último exame, mas nunca é revelado o seu resultado; se, como Iser (1979) argumenta, é nos vazios que o leitor projeta suas interpretações, cabe a nós tentar preencher esse apagamento ou fazer como Ana e aceitar o que nos escapa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A chave da casa* (2013) e *Paraíso* (2014) observamos uma relação muito semelhante à relação das protagonistas com os vazios que as causam tanta angústia: uma simultaneidade de aproximação e distanciamento. Em ambas as obras acompanhamos protagonistas que se veem impelidas ao ato narrativo ao serem confrontadas com alguma falta primordial: a falta de uma história para uma chave herdada, a falta de resultado para um exame tão aguardado. Esse espaço em branco, de início, é visto com repúdio, algo a ser preenchido com a criação de uma narrativa que envolve o passado familiar, algum antepassado que não teve sua história contada. Entretanto, o que diferencia as duas obras é a maneira com que as protagonistas se relacionam com esse vazio, bem como aquilo que elas buscam ao criar uma narrativa: em *A chave da casa* (2013) a necessidade de escrever surge de um ímpeto de preencher uma lacuna em sua vida, de criar para si um passado que, talvez, não exista. Essa busca não chega a ser concretizada plenamente, pois a narradora se depara com as limitações de seu próprio projeto: a linguagem literária é composta por campos turvos, impossibilitada por sua própria natureza de atingir o que a personagem almeja. Em *Paraíso* (2014), por sua vez, a personagem decide escrever como uma forma de se afastar de suas ansiedades, de esquecer um medo; o processo de escrita, portanto, não é visto aqui como uma possibilidade de preenchimento do vazio, mas

como algo que a permitiria se esquecer dele, ou seja, o ato de escrever visto como um apagamento em si. Todavia, aqui há uma diferença significativa em relação à obra *A chave da casa* (2013): a personagem, no decorrer do romance, muda sua relação com o que lhe falta, ela deixa de pensar no vazio como algo a ser preenchido ou resolvido, mas como algo que só pode aceitar e conviver. Por conta disso, a maneira com que se relaciona com a narrativa também muda, pois deixa de ser vista como uma solução e passa a ser encarada como mais um mecanismo de aceitação da vida, de apreciação do passado e de si. Se em *A chave da casa* (2013) encontramos uma narradora angustiada pela impossibilidade de preenchimento dos vazios de sua vida, em *Paraíso* (2014) somos apresentados a uma protagonista que, aos poucos, descobre que uma vida repleta de preenchimentos não é o que ela busca.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. "O último capítulo da história do mundo." In _____. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, pp. 163–167.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. "A linguagem da ficção." In _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b. p. .

DUTRA, Paula Queiroz. "O paraíso não é aqui: a violência contra a mulher em Tatiana Salem Levy." In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 48, p. 209–228, 2016.

ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor." Trad. Luiz Costa Lima. In LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 83 – 132.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave da casa.* Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

_____. *Paraíso*. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

MENEZES, Jessica Sabrina de Oliveira. *A chave da casa, de Tatiana Salem Levy, e Diário de Queda, de Michel Laub:* notas de inscrição do Judaísmo na literatura brasileira contemporânea. 2013. 146 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "A autoficção e os limites do eu." In _____. *Mutações da literatura no século XXI***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 204–219.

Recebido em: 19/08/2020
Aceito em: 04/10/2020

UMA REGIÃO DA MEMÓRIA: ESPAÇO E IDENTIDADE NA TRILOGIA DO JUNCO, DE ANTÔNIO TORRES[1]

A REGION OF THE MEMORY: SPACE AND IDENTITY IN THE JUNCO TRILOGY, BY ANTÔNIO TORRES

Lucas Mateus Mariz de Andrade[2]

André Tessaro Pelinser[3]

RESUMO: Este artigo analisa os romances *Essa terra*, *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*, de Antônio Torres, buscando compreender como essas obras dialogam com o Regionalismo literário brasileiro. Argumenta-se que os romances de Torres oferecem transformações à tradição regionalista, à medida que nela inserem questões próprias à contemporaneidade, como a migração e a fragmentação identitária do sujeito. Conclui-se que a vertente regionalista tem sido capaz de se reformular e encenar as transformações sociais ocorridas no Brasil no século XX.
Palavras-chave: espaço; memória; identidade.
ABSTRACT: This article analyzes the novels *Essa terra*, *O cachorro e lobo*, and *Pelo fundo da agulha*, by Antônio Torres, seeking to understand how these works dialogue with Brazilian literary Regionalism. It is argued that Torres' novels offer transformations to the regionalist tradition, as they address contemporary problems, such as migration and the fragmentation of identities. It can be concluded that the regionalist strand has been able to reformulate itself and stage the social transformations that occurred in Brazil in the 20th century.
Keywords: space; memory; identity.

---

[1] Este trabalho tem origem em uma pesquisa desenvolvida no PIBIC/UFRN.
[2] Graduado, UFRN.
[3] UFRN.

1. INTRODUÇÃO

A literatura de Antônio Torres tem sido vinculada com certa frequência à tradição literária do Regionalismo. No entanto, ao longo do tempo, renomados críticos e historiadores da literatura têm compreendido essa corrente literária de maneira problemática, associando-a a símbolo de passadismo, de obra que está limitada a fronteiras, jamais digna de pertencer ao rol dos cânones literários. Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 175), por exemplo, compreende o Regionalismo como "simples fixação de tipos, linguagens e costumes", isto é, mero documento sem teor estético. Mario de Andrade (2008, p. 553), por sua vez, concebe a corrente como "pobreza sem humildade. [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco". Já Antonio Candido, em "Literatura e Subdesenvolvimento", entende o Regionalismo como fruto de um problema social, o subdesenvolvimento, sem o qual deduz-se que não haveria Regionalismo.

Antônio Torres, por seu turno, em entrevistas concedidas ao *Jornal A Tarde* que abordam direta ou indiretamente a presença do regional em suas obras, publicadas nos anos de 2001 e 2010, apresenta respostas contraditórias. Para o autor, na primeira entrevista, sua obra *Essa terra* "não é regional, no pé da letra. Por isso, talvez, ele [o livro] seja cada vez mais apreciado no exterior" (TORRES, 2001, s/p.). Na segunda, sobre ser regionalista, afirma que a ideia faz sentido até certo ponto e que "quem leu só o *Essa terra* ou a trilogia pode ficar com essa impressão" (TORRES, 2010, s/p.). Contrapondo essas entrevistas com os pensamentos da crítica literária, com efeito, compreende-se perfeitamente o posicionamento do autor.[4] Afinal, nenhum escritor que visa o reconhecimento estético das suas obras as quer associadas a uma corrente literária tão problemática como a do Regionalismo literário.

[4] A este respeito, veja-se ANDRADE; PELINSER, 2019.

A despeito disso, para Vânia Pinheiro Chaves, a obra de Antônio Torres bebe da fonte da tradição regionalista, apesar de o fazer a partir de questões contemporâneas. Para Chaves (2008), *Essa terra* representa essencial e tragicamente a condição humana, e seus personagens nitidamente regionalizados não são meras representações prototípicas do indivíduo da região retratada, isto é, o Junco, pequeno povoado no interior da Bahia. Com efeito, *Essa terra*, originalmente publicado em 1976, *O cachorro e o lobo*, de 1997, e *Pelo fundo da agulha*, de 2006, compõem um painel que poderia ser denominado *Trilogia do Junco*, uma vez que se debruçam sobre os resultados dos processos migratórios que condenam essa localidade no sertão a ver seus habitantes partirem.

Os romances narram os conflitos entre identidade e migração, revelam como essa mesma migração está associada com os espaços, os processos de desterritorialização e reterritorialização pelos personagens e como as suas respectivas vidas são afetadas por isso. Com a migração, há, inevitavelmente, o abandono de um território dotado de cultura, técnicas e costumes próprios, conhecidos e experimentados por aqueles que nele vivem. Os indivíduos migrantes experimentam o que Milton Santos (2006) compreende como desterritorialização ou desculturização. Isto é, aqueles que migram e saem do seu território estão, também, se defrontando com um território novo, com cultura e costumes novos, em espaços que não ajudaram a criar, cuja história desconhecem e cuja memória lhes é estranha, o que desencadeia formas de aprendizado que podem resultar na construção de novas identidades. Nelo, Totonhim e sua mãe são exemplos desses sujeitos.

2. NELO: O PRINCÍPIO

Nelo é aquele que, nas palavras do narrador Totonhim, no início de *Essa terra,* deu certo na vida. Morador do pequeno povoado do Junco, no interior da Bahia, filho

de um casal de pequenos agricultores da região, aos 20 anos decidiu migrar para São Paulo e se tornou referência para quem quisesse se aventurar a partir daquele momento mundo afora, para quem quisesse migrar em busca de melhores condições: "Foi contigo que as mudanças começaram, porque foste o primeiro a descobrir a estrada [...] O brilho de tua estrela iluminava as nossas noites mortas" (TORRES, 1991, p. 102). Esse processo migratório entre as duas regiões é iniciado em *Essa terra*, estende-se por toda a trilogia e reflete-se nas ações e nas relações de outros personagens com os lugares em que se inserem.

Nelo constitui outra família, depara-se com costumes e cultura diferentes, adquire hábitos e rotina distintos daqueles que possuía na pequena cidade em que nasceu e viveu parte de sua vida, consegue empregar-se durante os mais de vinte anos que passa em São Paulo. Todavia, a cidade não se revela para ele aquele paraíso imaginado no dia em que viu os homens do jipe chegando com grandes promessas de prosperidade no seu povoado: "Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe" e "iria passar mais três anos para se despregar do cós das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários" (TORRES, 1991, p. 18).

Algumas situações problemáticas emergem no decorrer da narrativa. Uma delas diz respeito ao sofrimento do personagem ao ser brutalmente espancado no meio da avenida deserta da maior e mais populosa cidade do país. Na rua escura, no meio da noite, ninguém além de seus agressores e ele próprio. Nos prédios ao seu redor, luzes se acendem, pessoas abrem e aparecem nas janelas de suas casas, a procurarem aquilo que lhes perturba o sossego: os berros de um desconhecido no meio da calçada. São Paulo é indiferente à sua dor.

São Paulo deixa marcas em Nelo. A sua relação com o espaço é construída por muita desilusão, diferentemente daquela estabelecida no Junco. A rotina na grande capital não permite que o indivíduo inserido nela conheça intimamente muitas

pessoas, não permite a criação de vínculos duradouros. Ele é mais um na multidão de desconhecidos. A imagem de uma cidade grande, populosa e mesmo assim deserta é metafórica nesse sentido e aparece ao longo da narrativa como confirmação dessa ideia. Aos 17 anos, antes de migrar, Nelo não sabe disso. A ideia também é fundamentada pela análise das cartas escritas posteriormente para o pai, nas quais Nelo tenta a todo custo convencê-lo a não migrar para São Paulo, como sustenta Chaves:

> Aí também eles não conseguem, em geral, uma boa situação econômica e acabam por desiludir-se. Tal desilusão, indicada no profundo sentimento de solidão consubstanciado na afirmação de que "*São Paulo é uma cidade deserta*", está expressa mais abertamente nas cartas em que *Nelo, procurando convencer o pai a não seguir para o sul, avisa que "São Paulo não é o que se pensa no Junco."* (CHAVES, 2008, p. 147, grifos nossos).

O Nelo que no imaginário daqueles que vivem no pequeno povoado deu certo na vida, vinte anos depois, sem dinheiro, sem esposa, longe dos filhos, com suas raízes fragmentadas, marcado por tudo o que experimentou em São Paulo, regressa ao Junco "doente, desiludido e frustrado por não atender às expectativas da família. Acaba suicidando-se por não se reencontrar mais com sua cidade" (ALBARELLO, 2010, p. 138). Os dois espaços, tanto o Junco quanto a cidade de São Paulo, estão diretamente relacionados a todas as transformações identitárias do personagem, isto é, tudo o que ele vive ali o modifica de alguma forma. A migração inicial é instigada por uma ânsia pessoal por novas vivências. Não foi como imaginava. O retorno corresponde a uma última esperança frustrada de reaver suas raízes, sua identidade. O suicídio, à confirmação do seu fracasso, do seu estado completo de fragmentação.

3. TOTONHIM: A SOMBRA

A princípio, Totonhim, o filho mais novo do casal de moradores do pequeno povoado do Junco, possui em *Essa terra* identidade muito menos fragmentada que a do seu irmão Nelo. Aos vinte anos, sofre igualmente influências do espaço em que está inserido, ainda que de maneira distinta, isto é, o Junco faz parte da sua identidade, e ele não possui desejo de migrar como o primogênito. Possui emprego fixo, cultua um círculo de amizades que lhe é natural e suficiente, não apresenta sinais de descontentamento com a sua vida de morador de um povoado esquecido no interior da Bahia. O indivíduo se relaciona com aquele lugar e se constrói enquanto sujeito.

A sua identidade, embora ainda não fragmentada, está em constante construção. Identidade é "algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada'" (HALL, 2006, p. 38). Michael Pollak (1992, p. 204) compactua com o que foi postulado por Stuart Hall, ao afirmar que, em seu sentido mais simples, a identidade é "a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria". Antes do retorno de seu irmão ao povoado, Totonhim poderia encaixar-se no que Hall classifica ainda como um *sujeito sociológico.* O indivíduo tem um núcleo interior que ainda é seu, mas sua identidade é construída "na 'interação' entre o eu e a sociedade" (HALL, 2006, p. 11). Após o retorno, observa-se um marco na sua desconstrução enquanto sujeito: tem início a fragmentação da sua identidade e o reconhecimento de um novo perfil, aquele que é fruto da pós-modernidade em que está inserido e que Hall (2006, p. 12) conceitua como *sujeito pós-moderno*, que "está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas".

Sobre o sujeito pós-moderno, compactuando com o pensamento de Hall, Antônio Torres, após o lançamento de *Pelo fundo da agulha* (2006), em entrevista concedida à *Revista Previ,* afirma ter buscado "fazer uma reflexão sobre este crepúsculo do mundo em que vivemos. *Um mundo pós-utópico, pós-modernista, pós-tudo*" (E AGORA, 2006, s/p., grifos nossos). Seguindo, ainda, pelo mesmo caminho de observação, na entrevista intitulada "As 'pessoas' na obra de Antônio Torres", publicada na revista *Navegações* em 2010, Torres retoma essa ideia de sujeito pós-moderno, ao ser questionado sobre a presença da gente do Junco no centro nervoso de sua narrativa. Segundo o escritor, os sujeitos e os espaços inseridos na pós-modernidade sofrem transformações:

> Sempre que recorro a um contra-campo para São Paulo ou Rio de Janeiro, fica mais fácil evocar o meio rural em torno do povoado da minha infância, *que afinal hoje já não é mais o mesmo, como se pode ver em O cachorro e o lobo.* Vai ver você já conhece essa ambientação física e humana melhor do que eu, que já não me lembrava que ela também está presente em *Um táxi para Viena d'Áustria, um romance urbaníssimo, pós-moderno etc. e tal.* (VENTURA, 2010, p. 165, grifos nossos).

Totonhim nasce e mora no Junco até seus 20 anos, cresce, trabalha, adquire vivências, hábitos, cultura e costumes das pessoas que moram naquele mesmo espaço. A vida no povoado é rotineira e a relação com o lugar não é de estranhamento ou distanciamento, tal como acontecera com Nelo. Ao longo de *Essa terra*, percebe-se uma identidade bem definida e sem marcas de ruptura na construção desse personagem. Totonhim migra em determinado momento para Feira de Santana, com o olhar voltado aos estudos, mas isso não o fragmenta enquanto indivíduo. Nenhum momento da narrativa revela que o seu retorno para o Junco se dá nas mesmas circunstâncias que o do seu irmão mais velho, isto é, não aparenta ser o regresso de uma migração por força de um possível esfacelamento de sua identidade — ainda não.

A volta do primogênito marca o início desse esfacelamento. O indivíduo que sempre vivera à sombra do irmão descobre, de repente, que o Nelo bem-sucedido, idealizado por todos, inclusive pela sua própria mãe, e que lhe servira de referência por muito tempo não existe, é mera ilusão. Aquele que retorna não possui nada a lhe oferecer, a não ser dívidas, o que muda a sua rotina e o desestrutura. O suicídio do irmão mais velho marca a percepção de que as coisas mudaram na vida de Totonhim, desencadeando o sentimento de culpa que a mãe lhe atribui pela morte de Nelo. Surge, então, um indivíduo deslocado no espaço, fragmentado. O Junco não faz mais sentido. A sua relação com o lugar não é mais a mesma de outrora, sua mãe está louca, seu pai está aquém de tudo. Como espécie de sombra de Nelo, Totonhim precisa se recompor, encontrar-se consigo mesmo, precisa migrar. Necessita mostrar, inclusive, que seu processo migratório não terá o mesmo fim, isto é, a morte.

> Foi então que comecei a me sentir perdido, desamparado, sozinho. Tudo o que me restava era um imenso absurdo. Mamãe Absurdo. Papai Absurdo. Eu Absurdo.
> [...]
> — *Saiba de uma coisa, papai. Eu vou embora.*
> — Para onde?
> — O dinheiro que eu receber da Prefeitura, no fim do mês, é para comprar uma passagem.
> Ele insistia:
> — Para onde?
> — É pouco, mas acho que dá para chegar lá.
> [...]
> — Mas para onde você vai?
> — *Para São Paulo.* (TORRES, 1991, p. 107-108, grifos nossos).

Em *O cachorro e o lobo*, Totonhim regressa ao Junco. Seu retorno se dá de maneira distinta ao do seu irmão mais velho. Nelo regressara numa tentativa frustrada de reconstrução da própria identidade. Totonhim regressa na tentativa de atender tão somente a um pedido de uma de suas irmãs: seu pai, aparentemente, estava doente. A migração do Junco para São Paulo modifica sua identidade e a sua relação com o lugar em que nasceu. Agora, o Junco, as pessoas e a cultura daquela terra lhe são

parcialmente estranhas. Totonhim se coloca como um indivíduo diferente daqueles que habitam o povoado esquecido no interior do estado, pois está de passagem.

Tomaz Silva (2000, p. 82) postula que identidade e diferença são codependentes, isto é, que uma existe a partir da outra, e que a primeira "está sempre ligada a uma forte separação entre o 'nós' e o 'eles'", demarcando fronteiras, supondo e afirmando inúmeras relações de poder. Totonhim, como narrador, por exemplo, afirma e reafirma a sua identidade por meio de um elemento textual em diversos momentos da narrativa: o uso da terceira pessoa. Esse elemento, por sua vez, permite observarmos um distanciamento que marca a diferença entre ele e o povo do Junco: "Daqui pra frente preciso controlar a minha impaciência diante da fala arrastada *desse povo, da sua prosa demorada, comprida, interminável.* [...] *O problema é que acabo não tendo saco para tanta falta de pressa."* (TORRES, 1998, p. 152, grifos nossos). Atraído pela sua pressa, anseia voltar para São Paulo o quanto antes:

> São dez e meia da manhã. Isto quer dizer que estou aqui há apenas trinta minutos. E já parece um bocado de tempo. *Acho que já vi tudo que tinha que ver, já sei que o meu pai está vivo* e ainda aqui, inteirão e... sóbrio! [...] *Quer dizer, já posso voltar.* (TORRES, 1998, p. 42, grifos nossos).

O processo de desenraizamento do personagem pode ser lido a partir das noções de desterritorialização e desculturização de Milton Santos (2006, p. 222-223) e à luz das concepções de Fernando Ortiz. Ao migrar para São Paulo, Totonhim passa por um processo de adaptação aos novos fenômenos culturais que estão intrinsecamente relacionados à sua identidade. Nesse caso, migrar significa não somente adquirir uma nova cultura, mas perder, cortar os laços com a anterior. Ortiz argumenta:

> [...] a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura para outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a ideia anglo-americana

> *aculturation*, mas o processo também implica necessariamente a perda ou o desenraizamento de uma cultura anterior, que poderia ser considerada uma desculturação parcial, e também significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de *neoculturação*. (1983, p. 90, grifos do autor, tradução nossa).[5]

A ideia de ruptura e distanciamento com a sua antiga cultura, com o seu outro mundo é verificável em diversas partes da narrativa. Totonhim é um personagem que habita dois universos completamente distintos: Junco e São Paulo. Depois que migra e constitui nova família, o primeiro passa a ocupar em sua vida apenas um lugar de memória, não de regresso. Aquilo que servira de base para a construção da sua identidade enquanto sujeito inserido em um espaço no mundo parece ter sido descartado.

Em seu retorno provisório para o Junco, nota-se, em diversos momentos da narrativa, que aquele lugar esquecido no interior da Bahia não poderia jamais coexistir com aquele ao qual agora ele julgava pertencer, São Paulo. Sem maiores questionamentos, Totonhim nunca desejou que seus filhos e sua esposa visitassem o sertão. O contato feito entre as duas famílias unicamente por telefone e tão somente naquela ocasião em que Totonhim se encontrava no Junco com o seu pai parece bastar para, enfim, dirimir os anos de distanciamento. Não precisava que o seu pai fosse até sua casa em São Paulo ou que seus outros familiares fizessem o caminho contrário. Esse distanciamento também pode ser lido a partir das ideias de identidade e diferença de Silva (2000, p. 75), na medida em que há uma notável vontade de afirmação da nova identidade em detrimento da antiga: "a afirmação 'sou brasileiro', na verdade, é parte de uma cadeia de 'negações', de expressões negativas de

[5] No original: "[...] el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturacíon*.". (ORTIZ, 1983, p. 90, grifos do autor).

identidade, de diferenças", isto é, afirma-se uma nova identidade vinculada a São Paulo, ao passo em que se nega o vínculo ao Junco.

Já em *Pelo fundo da agulha* (2006), observa-se em Totonhim um sujeito fragmentado, rememorando, sozinho, com idade avançada, aposentado, sem filhos e sem esposa, toda a sua vida em um quarto de hotel da maior cidade do país. O indivíduo que é apresentado rememora o Junco, o seu lugar de origem, com saudade. Porém, se o espaço também está presente na sua memória, o regresso para ele se revela inviável. Nesta obra, o desejo do personagem de voltar para sua terra é latente e se configura como uma das linhas que conduzem a narração. A partir de uma metáfora, o narrador observa a sua trajetória de vida pelo mesmo ângulo em que sua mãe, idosa, passa a linha pelo fundo de uma agulha.

O enredo é conduzido por meio da memória de Totonhim, a partir da qual os detalhes de sua vida são explicitados. A sua infância no Junco, o peso da morte de Nelo, a chegada até São Paulo, o seu primeiro emprego na capital, as dificuldades, a construção de uma nova família, as viagens ao exterior, o fim do casamento, a saudade do Junco. Memória e espaço estão intimamente ligados, este último sendo construído, reconstruído e rememorado a partir da primeira. Por causa dessa relação, o tempo narrativo não se comporta de maneira cronológica, isto é, há constantes movimentos de avanço e recuo dos fatos relatados, fazendo com que presente, passado e delírio se misturem e sejam elementos que constituem a metáfora da linha que está a passar pelo fundo da agulha. A memória do indivíduo funciona como um ponto de partida, um impulso à reconstrução dos espaços em que vivera. Momentos de devaneio em que Totonhim julga estar no Junco com a sua mãe e demais familiares, recriando cenas e misturando situações reais a outras nunca vivenciadas, são comuns e refletem a fragmentação do eu. Há um sujeito que se desenha como aquele que sofre um processo de fragmentação identitária e que se agarra aos excertos da sua memória na tentativa de se reconstruir.

Na narrativa, memória, espaço e tempo se apresentam como indissociáveis e apontam para um processo de perda e tentativa de recuperação da identidade: "É humanamente impossível fugir do tempo que está dentro dele, com todo um insatisfatório acúmulo de vivências —desejos e esperanças [...] perdas e ganhos, prazer e dor [...] E tudo isso guardado no fundo da alma como grãos num paiol" (TORRES, 2006, p. 203). Segundo Adriana Albarello (2010, p. 139), Pollak afirma que "a caracterização da relação entre memória e identidade revela a memória como um fenômeno construído consciente ou não, como resultado do trabalho de organização individual ou social". Em "Memória, esquecimento e silêncio", Pollak argumenta que existem pontos de referência entre a nossa memória e a coletiva, pontos esses marcados por indicadores empíricos, lugares de memória como "patrimônio arquitetônico e seu estilo, [...] as paisagens, as datas e personagens históricas, [...] as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música e, por que não, as tradições culinárias" (POLLAK, 1989, p. 03).

Em *Pelo fundo da agulha,* o narrador aponta diversos momentos que podem ser lidos tendo por base a ideia de lugares de memória abordados por Pollak. Um deles é aquele que marca a data em que Totonhim conhece a família da sua futura esposa, então namorada, e o diálogo com a futura sogra constrói-se por meio de uma aura de saudosismo que remete à culinária, aos costumes, à cultura dos seus respectivos lugares de origem —Junco para ele, Ceará para ela: "Começou por dizer à saudosa senhora que todas aquelas boas lembranças o faziam recordar-se da sua mãe, dos seus beijus de tapioca, do seu cuscuz de milho, mungunzá, canjica, umbuzada, doces de leite, de goiaba, de mamão verde" (TORRES, 2006, p. 151-152).

O fator música como elemento de lugar de memória também pode ser observado a partir da perspectiva de Pollak, na medida em que, em determinado momento da narrativa, o personagem se lembra com grande carga emocional da sua terra-natal, ao ouvir uma canção. Revisitando um lugar distante do Junco, um subúrbio pobre de São

Paulo que estava habitado, em sua maioria, por pessoas conterrâneas suas, Totonhim lembra do seu povoado, ao ouvir uma música que sai do alto-falante da praça próxima a ele: "*Eu penei, mas aqui cheguei...* Eis aí: a voz do mesmo Luiz Gonzaga, o rei do baião, ouvida em todas as praças do sertão. Sentiu-se no Junco. De alguma maneira." (TORRES, 2006, p. 141, grifos do autor). Nesse caso, a sonoridade regional é responsável por desencadear a memória e reativar o sentimento de pertencimento ao seu lugar de origem. Há, pois, um novo desencadeamento da memória por meio dos indicadores empíricos.

Tais indicadores fundamentam e reforçam os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais do indivíduo, ou seja, estão intrinsecamente relacionados à ideia de identidade. Em *Pelo fundo da agulha*, percebe-se um Totonhim que se utiliza do elemento da memória para recuperar a sua relação com o seu lugar de origem. Sozinho no quarto de hotel, revive, divaga, recria com saudade os seus lugares fragmentados. Há, todavia, a necessidade de se fazer uma ressalva: o Junco e as pessoas que lá habitam já não são mais os mesmos de quando partiu, tampouco os de sua infância. O espaço, parte da memória coletiva, sofre modificações e modifica as pessoas.

Em um desses diversos momentos de divagação, Totonhim, entre o sono e a vigília, volta a um tempo e a um lugar que só existem em sua memória, regressa ao passado, à casa em que morava, ao Junco. Entre crianças brincando em um quintal, as árvores do terreiro de sua antiga morada, os animais e a visão dos seus pais lhe esperando, há a fragmentação: "De repente tudo desaparecia. A casa, o cão, as pessoas. [...] Nenhum vestígio de esteio, caibro, ripa, cumeeira, parede, porta, janela, sala, quarto, corredor, cozinha, despensa, paiol, casa de farinha, passos, vozes, resmungos, ralhações, risadas e sonhos." (TORRES, 2006, p. 205). No trecho seguinte da narrativa, mais um lugar de memória se revela. Do domínio do material, do físico, o caco de telha encontrado pelo personagem é o único fragmento de um passado e de um lugar que

não existem mais: "Achou um caco de telha. Pegou-o. E o alisou demoradamente. Eis o que sobrara da olaria do seu pai. Toda a história de uma casa e de um tempo resumia-se a uma vírgula num livro em branco. *Uma relíquia. Que, no entanto, não teria o mágico poder de devolver-lhe o passado*." (TORRES, 2006, p. 205, grifos nossos).

Ao final da narrativa, há a constatação de que essa fragmentação que se revela tanto no espaço quanto no indivíduo, bem como a relação frustrada do último com o primeiro, desemboca, com certa frequência, no suicídio. Essa é uma temática que, como uma sombra, é comum à vida de Totonhim. A exemplo disso, Nelo, que, frustrado e fragmentado, volta para o Junco e se configura como o primeiro do seu ciclo de parentes e amigos próximos a tirar a própria vida; Pedrinho, o primo de Totonhim, sem motivo claro revelado, é o segundo. Gil, seu amigo, e o ex-general, seu sogro, são os outros dois. As relações que os indivíduos possuem com os seus respectivos espaços desembocam, pois, em processos de desconstrução. Acontece com irmão, primo, amigo e sogro, inclusive com Totonhim. O fim para ele, todavia, é diferente. Nos últimos capítulos do livro, em meio a outro devaneio, o personagem sobe um monte acompanhado de sua mãe, sendo embalado pela expectativa de uma revelação que se aproxima. Totonhim rememora o Junco de outrora e trava diálogos que tratam sobre a sua volta para o povoado dez anos atrás. Todos apostavam que o seu regresso tinha um único propósito: o suicídio, tal como o seu irmão. Esse causado, no imaginário dos moradores, pela falência dos objetivos da vida de cada pessoa que saía daquele lugar e tempos depois retornava, pois "É como dizem: quem volta é porque fracassou" (TORRES, 2006, p. 214).

A surpresa prometida pela mãe de Totonhim é revelada aos olhos de quem chega ao topo do monte. O sujeito entra em profundo estado de choque com a visão de dor e sofrimento daqueles que tiraram a própria vida e vagam em uma espécie de limbo eterno, o que o faz recuar e refletir sobre as possibilidades advindas do seu processo de fragmentação identitária. O suicídio seria, pois, solução? Este parece ser o

último dos atos de cuidado de uma mãe para com o seu filho: evitar a sua morte. É também a última vez em que a senhora consegue metaforicamente passar a linha pelo fundo da agulha.

No último capítulo do livro, Totonhim acorda no meio da noite no quarto do hotel, julga ver uma sombra e ouvir uma voz que igualmente o aconselha a não cometer suicídio. A voz pode ser lida como múltipla, isto é, representante da sua mãe, do seu irmão, dos seus filhos, do seu país, como aponta o próprio narrador, e o aconselha a viver, apesar dos problemas, apesar de tudo. Antes de adormecer novamente, Totonhim decide que sim, "Amanhã voltaria ao mundo dos vivos. Sim, amanhã teria que se encontrar com os filhos, para almoçar ou jantar. [...] E assim, com o coração mais leve, se sentirá um *camelo capaz de passar pelo fundo de uma agulha*" (TORRES, 2006, p. 217-218, grifo nosso). Ao final, o sujeito velho e sozinho escapa à sombra do irmão que um dia também migrou do Junco para o sudeste. Apesar das cicatrizes resultantes de processos identitários problemáticos, Totonhim, afinal, compreende que não terá o mesmo destino de Nelo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das três narrativas, a ideia do deslocamento dos personagens está situada, de maneira mais conflituosa, entre dois espaços: Junco e São Paulo. A partir deles, configura-se uma dicotomia entre centro e periferia que serve perfeitamente à construção de processos migratórios múltiplos e criadores de um movimento de idas e vindas. O sujeito do Junco que possui determinada relação com o espaço em que nascera desloca-se para outro lugar, com o qual constrói uma nova relação, ressignificando, ainda que por meio de um processo doloroso, o seu vínculo com o seu local de origem. A fragmentação identitária é apontada como uma das consequências

do processo. Ele está bem definido na figura de Nelo em *Essa terra*, desenvolve-se na vida de Totonhim em *O cachorro e o lobo* e se consubstancia em *Pelo fundo da agulha*.

A visão dos personagens migrantes sobre as suas respectivas relações com os lugares em que passaram parte das suas vidas muda com o tempo. O sujeito que migra do sertão para o centro e posteriormente retorna não enxerga e tampouco encontra o lugar de que saiu da mesma maneira de outrora. Ele, o indivíduo, também não é mais o mesmo. As experiências adquiridas com a migração interferem na maneira como se relaciona com o lugar em que está situado. Todo esse processo, que está presente nas três obras de Torres, dialoga, pois, com o Regionalismo literário, na medida em que há a presença de *topoi* literários bastante caros à tradição regionalista, tais como a linguagem, a migração e o caráter dicotômico e polarizador entre centro e periferia, campo e cidade. Com a trilogia que se inicia em *Essa terra* (1976) e finaliza com *Pelo fundo da agulha* (2006), Torres insere-se na corrente literária do Regionalismo contemporâneo, construindo narrativas representativas de sujeitos que carregam marcas de fragmentação identitária por meio de processos migratórios conflituosos. A primeira obra é o ponto de partida, enquanto a última marca, definitivamente, o fim do círculo.

Metaforicamente, é como se a trilogia representasse o encerramento do ciclo dos sertanejos que migram do sertão para a cidade, do campo para o urbano, abandonando o universo rural característico do Regionalismo e ingressando na ordem cosmopolita. No entanto, ao fazê-lo, a obra não anula seus vínculos com a tradição regionalista, uma vez que esta já não pode mais ser entendida como repositório de obras malfadadas, presas ao exotismo e à visão de turista. Pelo contrário, nas mãos de autores contemporâneos como Torres, que muitas vezes vivenciaram trajetórias similares às de seus personagens, essa vertente tem sido capaz de encenar as próprias transformações sociais pelas quais passou o Brasil nas últimas décadas do século XX. Com efeito, "a inversão do ciclo migratório protagonizada por Nelo não representa um

reencontro com um espaço de pertencimento, uma vez que o sujeito que partiu já não é o mesmo que retorna" (PELINSER; ALVES, 2020, p. 11), mas desencadeia um processo narrativo que se estende ao longo de três obras e passa em exame os fluxos migratórios brasileiros, com especial atenção ao sertão. Tratam-se, portanto, de textos que analisam com um olhar contemporâneo as relações de pertencimento a uma das regiões mais emblemáticas da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ALBARELLO, Adriana Maria Romitti. "A memória na construção identitária em *Essa Terra* e *Pelo Fundo da Agulha*, de Antônio Torres". In *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 4, p. 137-151, nov. 2010. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie04/RevLitAut_art10.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

ANDRADE, Lucas Mateus Mariz de; PELINSER, André Tessaro. "O filho pródigo: migração e identidade em *Essa Terra*, de Antônio Torres". In *Letras Escreve*, Macapá, v. 9, n. 2, p. 201-210, 2019. Disponível em: https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/5653/pdf. Acesso em: 3 ago. 2020.

ANDRADE, Mário de. "Regionalismo". In SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In A educação pela noite e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CHAVES, Vânia Pinheiro. "Um novo sertão na literatura brasileira: *Essa terra*, de Antônio Torres". In TORRES, Antônio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

E AGORA, "Totonhim?". *Revista Previ*, Rio de Janeiro, n. 119, nov. 2006. Perfil. Disponível em: http://www.previ.com.br/noticias/boletins/revista_200611_119/perfil.htm. Acesso em: 14 jul. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Editorial de ciencias sociales, 1983.

PELINSER, André Tessaro; ALVES, Márcio Miranda. "A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea". In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, e593, p. 1-13, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2316-4018593. Acesso em: 21 jul. 2020.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira*: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080. Acesso em 16 jul. 2020.

_____. "Memória, esquecimento e silêncio". In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417. Acesso em 3 ago. 2020.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnicas e tempo, razão e emoção. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*: A perspectiva dos estudos culturais. São Paulo: Editora Vozes, 2000.

TORRES, Antônio. *Essa terra*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

_____. "Não sou sambista de uma nota só" [Entrevista concedida a Diego Damasceno]. In *Jornal A Tarde*, Salvador, 19 set. 2010. Revista Muito, s/p. Disponível em: https://www.antoniotorres.com.br/entrevista-a-diego-damasceno/. Acesso em: 08 jul. 2019.

_____. *O cachorro e o lobo.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Pelo fundo da agulha.* Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. "Sempre me coloquei ao lado dos oprimidos" [Entrevista concedida a Carlos Ribeiro]. In *Jornal A Tarde*, Salvador, 11 jun. 2001. Disponível em: https://www.antoniotorres.com.br/entrevista-a-carlos-ribeiro/ Acesso em: 08 jul. 2020.

VENTURA, Susana Ramos. "As "pessoas" na obra de Antônio Torres". In *Navegações*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 205-208, jul./dez. 2010. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/8443/6028. Acesso em: 10 jul. 2020.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 24/09/2020

"HÁ, CERTAMENTE, NESSA HISTÓRIA UMA MORAL": PAUL MULDOON E OS CONFLITOS NA IRLANDA DO NORTE[1]

"THERE IS, SURELY, IN THIS STORY A MORAL": PAUL MULDOON AND THE NORTHERN IRISH TROUBLES

Guilherme Bernardes[2]

RESUMO: O presente artigo busca apresentar brevemente de que modo a produção do poeta norte-irlandês Paul Muldoon foi afetada pelos acontecimentos políticos que se desenrolaram no país entre 1969 e 1998, período conhecido como *The Troubles*. Após a publicação de três livros que tocavam no assunto apenas de modo bastante elusivo, em *Quoof* o poeta se lança mais abertamente na discussão das consequências do conflito, com poemas mencionando desde ataques a bomba até as greves de fome em 1981.
Palavras-chave: Paul Muldoon; poesia irlandesa; *The Troubles*.
ABSTRACT: The present paper aims at briefly presenting how Northern-Irish poet Paul Muldoon's production was affected by the political instability the country underwent between 1969 and 1998, a period known as The Troubles. After publishing three books that discuss the subject in a very elusive way, on *Quoof* the poet takes a more open risk on talking about the consequences of the conflict, with poems mentioning bomb attacks and the 1981 hunger strikes.
Keywords: Paul Muldoon; Irish poetry; The Troubles.

If we never live to see the day we leap
into our true domain,
lie down with us now and wrap
yourself in the soiled grey blanket of Irish rain
that will, one day, bleach itself white.
Lie down with us and wait.
Paul Muldoon

[1] Parte do texto integra a dissertação "Uma Camisa de Força para Houdini: Paul Muldoon, Forma Fixa e Tradução", defendida em fevereiro de 2020.
[2] Doutorando, UFPR.

Paul Muldoon é um poeta de língua inglesa nascido na Irlanda do Norte em 1951. Passou a infância entre os condados de Armagh e Tyrone, na zona rural. Filho de um agricultor e uma professora, o poeta cresceu *entre* dois mundos, assunto que inclusive é tematizado em sua poesia. Posteriormente, se mudou para a capital Belfast a fim de estudar na Queen's College, em 1969. Lá, conhece o já consagrado poeta, ganhador do Nobel de 1995, Seamus Heaney, responsável por conseguir que, logo no primeiro livro, Muldoon publicasse pela renomada Faber & Faber. O poeta manteve amizade próxima com Heaney até a morte deste, em 2013. *New Weather*[3] foi lançado em 1973 e já demonstrava muitos dos traços distintivos que viriam a caracterizar sua obra ao longo dos anos.

Dentre tais características, pode-se apontar o uso de formas fixas, ainda que de maneira pouco usual, além de outras técnicas de construção poética que também têm seus limites questionados, como a rima e a métrica (KENDALL, 1996, p. 26-27; WILLS, 1998, p. 24-25; HOLDRIDGE, 2008, p. 11-12). Quanto aos temas abordados nos poemas, a maioria se concentra numa representação pastoril da Irlanda do Norte, geralmente baseados em situações vividas pelo próprio poeta ou até mesmo em histórias que circulavam pela região, além de uma forte influência da tradição oral de poesia irlandesa. Alguns poemas, muito tangencialmente, também comentam o contexto político no qual o país se encontrava há aproximadamente quatro anos (e que demorariam mais vinte e cinco para que fossem, de modo geral, resolvidos, graças ao *Good Friday Agreement*, de 1998), por exemplo, ao utilizar a imagem dos indígenas norte-americanos como um símbolo daqueles que, assim como os irlandeses, tiveram suas terras invadidas pelos britânicos.

[3] *Knowing My Place* (1971) e *Spirit of Dawn* (1975) são consideradas *plaquetes* ou livros menores que o autor costuma lançar entre os volumes completos, como se pode verificar pelo próprio site oficial de Muldoon: https://www.paulmuldoonpoetry.com/about-paul-muldoon (última visualização em 21/09/2020).

O período de quase trinta anos que marcou a história do país veio a ser conhecido como *The Troubles*. De modo geral, os conflitos se davam entre, de um lado, nacionalistas católicos que apoiavam a unificação do estado irlandês, ou seja, a anexação da Irlanda do Norte à República da Irlanda; e, do outro, unionistas protestantes que defendiam a permanência da Irlanda do Norte como parte do Reino Unido da Grã-Bretanha. O estopim para o período, em 1969, foi a reação excessiva por parte dos militares britânicos na tentativa de conter um protesto realizado por irlandeses católicos contra a discriminação que sofriam, principalmente, vinda das forças policiais e até mesmo do governo. Soma-se a isso o bastante disseminado sentimento nacionalista de boa parte da população católica irlandesa que já se organizava paramilitarmente desde o início do século. Pode-se citar a Insurreição da Páscoa, de 1916, na qual o Exército Republicano Irlandês (IRA) aproveitou a baixa de soldados em terras irlandesas devido à Primeira Guerra Mundial e tentou conquistar sua independência da Coroa Britânica. O movimento conseguiu resistir por volta de uma semana, até que os rebeldes fossem brutalmente reprimidos pelo exército britânico, com diversas mortes em batalha, além das execuções por fuzilamento a que foram condenados os líderes da insurreição, como Joseph Mary Plunkett.

De todo modo, mesmo que *New Weather* seja um livro tecnicamente excepcional, ainda mais por se tratar de um livro de estreia, a não clareza de manifestação quanto aos acontecimentos nacionais foi encarada por parte da crítica como uma atitude apolítica em tempos em que isso não deveria ser uma opção. Vale lembrar, por exemplo, que no ano anterior à publicação do livro ocorreu um dos mais marcantes eventos vinculados aos *Troubles*: o Domingo Sangrento (*Bloody Sunday*), em 1972. Na ocasião, soldados britânicos abriram fogo contra um grupo de manifestantes desarmados enquanto estes protestavam contra as prisões que vinham sendo feitas pelo exército sem qualquer tipo de julgamento legal. Essa recepção muito provavelmente impactou o poeta, uma vez que, quando lança seu segundo livro, *Mules*,

em 1977, o poema de abertura, intitulado "*Lunch with Pancho Villa*", dramatiza um encontro entre Muldoon e o revolucionário mexicano.

> 'Look, son. Just look around you.
> People are getting themselves killed
> Left, right and centre
> While you do what? Write rondeaux?
> There's more to living in this country
> Than star and horses, pigs and trees,
> Not that you'd guess it from your poems.
> Do you never listen to the news?
> You want to get down to something true,
> Something a little nearer home.'
> (MULDOON, 2001, p. 41).[4]

Podemos ver claramente uma postura um tanto quanto irônica assumida pelo poeta ao colocar justamente essa opinião como palavras de um revolucionário morto desde 1923. Isto é, tratando-se de um poema de Muldoon, ele demonstra que está, sim, a par dos acontecimentos políticos de seu país. Inclusive, quando Pancho Villa pergunta se ele não ouve as notícias é possível acrescentar uma camada extra de ironia uma vez que Muldoon, desde que terminara os estudos na Queen's University, trabalhava na rádio BBC de Belfast. Ele *tinha* que ouvir as notícias. No entanto, o que parece ocorrer é que a proposta de Muldoon para representar ou para simplesmente tocar no assunto dos conflitos norte-irlandeses era outra; não o da poesia panfletária. Quanto a este assunto, Clair Wills propõe a seguinte reflexão sobre o conjunto da obra em *Mules*.

[4] Na tradução: "Olhe, filho. Apenas olhe ao seu redor. / As pessoas estão se matando / esquerda, direita e centro / enquanto você faz o quê? Escreve rondós? / Há mais na vida desse país / do que estrelas e cavalos, porcos e árvores, / não que dê pra saber pelos seus poemas. / Você nunca ouve as notícias? / Você quer chegar em algo verdadeiro, / algo um pouco mais perto de casa." (MULDOON, 2001, p. 41). (Todas as traduções apresentadas neste artigo são de autoria do autor. Algumas delas, no caso de poemas ou de trechos de poemas, buscam repetir os preceitos técnicos de composição poética, principalmente forma e rima. Quando for o caso, será apontado no texto que se trata de uma tradução poética).

> Essa ênfase no país fronteiriço não tem apenas importância autobiográfica; ela também sinaliza a importância das disputas por terra e por posse de terra para os conflitos da Irlanda do Norte. Com efeito, Muldoon está insistindo que a 'revolução' urbana salientada por Pancho Villa não pode ser compreendida se isolada das raízes dos conflitos em disputas sectárias por terra entre colonos protestantes e católicos despossados. Escrever isso, no entanto, pode ser errôneo a ponto de sugerir que *Mules* é um volume com um argumento explícito, e assim negar as ambiguidades de tom e ironia da poesia. Se há algum argumento aqui é o debate de Muldoon consigo mesmo, à medida que ele explora seu próprio passado e os tipos de explicações — para os *Troubles*, violência, morte e amor — que se abrem para ele. (WILLS, 1998, p. 45).[5]

Para Wills, portanto, a opção de Muldoon em manter sua poesia voltada ao campo não procura desvencilhá-la politicamente dos conflitos urbanos. Muito pelo contrário, ao fazê-lo, o poeta, na verdade, chama a atenção para outra faceta do problema que costuma ser menos explorada ou mesmo discutida. Ainda assim, a autora acha importante ressaltar que não se trata, de modo algum, de uma tentativa de direcionar a interpretação dos poemas num único e exclusivo sentido; no entanto, é impossível negar o quanto a ocupação protestante na zona rural da Irlanda do Norte afetou os moradores católicos da região. Como apontam David McKittrick e David McVea em seu *Making Sense of The Troubles: A History of the Northern Ireland Conflict* (2012), a Irlanda do Norte foi estabelecida em 1921 em meio à violência. Após tentativas fracassadas de insurreição, desde 1919, Irlanda e Reino Unido lutaram o que ficou conhecida como a Guerra de Independência Irlandesa. O governo britânico incentivava a migração de cidadãos ingleses, escoceses e galeses para o nordeste da

[5] No original: "This emphasis on the border country is not only of autobiographical significance; it also signals the importance of struggles over land and land ownership to Northern Ireland's conflict. In effect Muldoon is insisting that the urban 'revolution' stressed by Pancho Villa cannot be understood in isolation from the roots of the troubles in sectarian struggles over land between Protestant settles and disposed Catholics. To write this, however, may be erroneously to suggest that *Mules* is a volume with explicit argument, and to deny the tone and wry ambiguities of the poetry. If there is argument here it is Muldoon's debate with himself as he explores his own background and the kinds of explanation — for the Troubles, violence, death and love — which are open to him." (WILLS, 1998, p. 45).

ilha da Irlanda justamente com o objetivo de disseminar uma identidade britânica na região. Tanto que, à época, o que hoje é a Irlanda do Norte contava com uma população de aproximadamente 1,5 milhão de habitantes, sendo aproximadamente 1 milhão de protestantes, que se identificavam como britânicos e por isso queriam continuar fazendo parte do Reino Unido; e aproximadamente meio milhão de católicos, em sua maioria nacionalistas irlandeses, favoráveis à independência e à unificação da Irlanda. Ao fim da Guerra de Independência, o Tratado Anglo-Irlandês estabeleceu oficialmente o território que até hoje pertence à Irlanda do Norte.

Como era de se esperar, muitos republicanos e muitos unionistas não ficaram completamente felizes com o acordo estabelecido. Os republicanos, porque desejavam se ver totalmente livres da influência britânica; os unionistas, por desejarem que toda a província de Ulster fosse considerada território da Coroa. Ulster é uma das quatro províncias que dividem a ilha da Irlanda, sendo as outras três Leinster, a Leste; Munster, ao sul; e Connacht, a Oeste. Cada uma dessas províncias é dividida em diversos condados. Ulster, por exemplo, possui nove, porém apenas seis deles são território norte-irlandês, de modo que os três condados restantes fazem parte da República da Irlanda, sendo dois deles no extremo sul e um no extremo noroeste da ilha. Paul Muldoon passou boa parte da vida entre os condados de Armagh e Tyrone, ambos fazendo fronteira com Monaghan, na República. Essa ambiguidade espacial se faz presente na obra do poeta, como no poema "*The Boundary Commision*", de seu livro de 1980, *Why Brownlee Left*, apresentado aqui em tradução poética para o português:

A COMISSÃO DE FRONTEIRA

Lembra do jeito que a fronteira cortava a rua
Daquela vila, bem no centro,
Açougue num estado, padaria em outro?
Hoje ele lembrou que uma pancada de chuva

> Dividiu a ruazinha Golightly em duas,
> Como se houvesse um muro de vidro
> Ali caído. Ficou lá por eras, como pedra,
> Só pensando em qual delas era a sua. (MULDOON, 2001, p. 80)[6]

Como é possível perceber, nesse poema Muldoon faz referência à arbitrariedade das fronteiras. E sendo os fatores que levaram ao seu estabelecimento impostos por estrangeiros que invadiram e dominaram aquela terra, a arbitrariedade é ainda mais evidente. Chega-se ao limite de que uma única vila consiga ter açougue num estado e padaria em outro, com uma linha imaginária fazendo a divisão entre os estados, embora a unidade da vila não seja exatamente afetada. O poema, além disso, faz um contraponto em que um fenômeno natural, a chuva, é capaz de fazer uma divisão entre dois lados.

Assim, se em *New Weather* Muldoon não se declarava tão abertamente preocupado com o contexto político de seu país e em *Mules* essa preocupação se apresentava como contraponto aos conflitos urbanos, reforçando a ideia do hibridismo (além de mulas, o livro também dedica poemas a centauros e tritões, por exemplo) e da instabilidade também presente na zona rural, em *Why Brownlee Left*, como argumenta Jefferson Holdridge (2008), o desafio de se expressar assombra o texto como um todo. À medida que os conflitos foram se intensificando, a dificuldade de conseguir achar um lugar (não só o da poesia, mas o do próprio indivíduo) também se intensifica.

Em 1980, as tensões políticas na Irlanda do Norte já haviam atingido níveis alarmantes: após pouco mais de uma década, o conflito já somava 2.100 mortes ao todo, entre protestantes, católicos, militares, civis e integrantes de grupos

[6] No original: "The Boundary Commission // *Do you remember that village where the border ran / Down the middle of the street, / With the butcher and baker in different states?* / Today he remarked how a shower of rain // Had stopped so cleanly across Golightly's lane / It might have been a wall of glass / That had toppled over. He stood there, for ages, / To wonder which side, if any, he should be on." (MULDOON, 1980, p. ??).

paramilitares. Neste ano, mais 80 vidas seriam perdidas devido ao conflito (num ano relativamente menos letal se comparado, por exemplo, às 476 mortes de 1972[7]), a maioria fruto dos atentados do IRA. No entanto, pretendo me concentrar nos eventos que se iniciaram em 1980, uma vez que há um paralelo a ser traçado entre as greves de fome realizadas pelos prisioneiros do bloco H do complexo prisional *Maze* e alguns poemas presentes em *Quoof* (1983), quarto livro de Muldoon.

O desenrolar das greves se deu como resultado de uma disputa política quanto ao encarceramento de acusados de envolvimento com instituições paramilitares. Estes exigiam ser tratados de modo diferente daqueles que estavam presos por terem cometido *crime*. McKittrick e McVea usam a seguinte descrição:

> Na ausência de acomodações de cela adequadas, o internamento e o sistema de categoria especial deram lugar, em Long Kesh, ao que em muitos aspectos se assemelhava a um campo de prisioneiros da Segunda Guerra Mundial. Os internos e prisioneiros condenados viviam em barracões Nissen dentro de complexos cercados por arame farpado. A continuação do status de categoria especial era uma afronta lógica à abordagem de criminalização desenvolvida por Rees e posteriormente efetivada por Roy Mason, na qual era tido como óbvio que os presos vindos de grupos paramilitares eram de certo modo presos políticos. (MCKITTRICK; MCVEA, 2012, p. 133).[8]

Rees é Merlyn Rees, secretário de estado da Irlanda do Norte de 1974 a 1976, responsável pela proscrição contra a organização paramilitar unionista *Ulster Volunteer Force* (UVF), e Roy Manson foi seu sucessor no cargo. De todo modo, a tentativa de negar a condição de preso político afetava tanto detidos republicanos

---

[7] Os dados provêm do site-tributo http://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/past/troubles/index.htm (última visualização em 18/08/2020).

[8] No original: "In the absence of adequate cell accommodation, internment and the special category system had given rise at Long Kesh to what in many respects resembled a World War Two prisoner-of-war camp. The internees and convicted prisoners lived in wartime Nissen huts within barbed-wire compounds. The continuation of special category status was a logical affront to the approach of criminalization developed by Rees and later put into effect by Roy Mason, in that it was taken as an affirmation that jailed paramilitary inmates were in a sense political prisoners." (MCKITTRICK; MCVEA, 2012, p. 133).

quanto unionistas. Mantidos em blocos separados, eles não precisavam responder às ordens de carcereiros, não eram forçados a trabalhar, podiam receber visitas e encomendas, além de usar as próprias roupas. Com a chegada de Margaret Thatcher ao posto de Primeira-Ministra, a postura do governo britânico se enrijeceu e todas as consideradas "regalias" dos presos políticos foram extinguidas, levando-os a dar início a uma greve de fome.

Data dessa época, inclusive, uma das mais emblemáticas *rebel songs*, poemas, em sua maioria, de autoria desconhecida, cantados por republicanos narrando os eventos dos *Troubles* e enaltecendo a Irlanda. A canção em questão é atribuída a Francie Brolly e ficou conhecida como "*I'll wear no convict's uniform*", cujo refrão diz:

> So I'll wear no convict's uniform,
> Nor meekly serve my time,
> That England might
> Brand Ireland's fight
> Eight hundred years of crime.[9]

A referência explícita na canção é a recusa dos presos em usar uniforme de condenados, ou seja, a recusa de serem tratados como presos comuns. Essa atitude levou a represálias por parte dos agentes penitenciários, como obrigá-los a ficar nas celas sem roupas, tendo apenas uma coberta, além de pressioná-los a vestir o uniforme ao condicionar a presença de visitas ao fato de eles vestirem os uniformes.

Em 1981, o primeiro republicano a recusar se alimentar foi Bobby Sands, figura simbólica das greves de fome, cuja imagem pode ser vista em diversos murais presentes até hoje em Belfast. A liderança republicana de fora das prisões não era a favor da greve por imaginar que ela com certeza resultaria em mortes. Porém, o

[9] Na tradução: "Então não usarei uniforme de condenado, / nem mansamente cumprirei minha pena, / a Inglaterra pode / rotular a luta da Irlanda, / oitocentos anos de crime." A letra completa pode ser lida em https://alphahistory.com/northernireland/h-block-song-francie-brolly-1976/ (último acesso 02/11/20).

alcance popular foi muito maior do que o esperado. Até mesmo pessoas que não se declaravam a favor do IRA se posicionavam contrariamente ao que viam como uma inflexibilidade do governo britânico. A figura de Bobby Sands se tornou também muito mais palatável, uma vez que sua prisão havia sido decretada por ele estar portando uma arma, enquanto alguns estavam presos por assassinato. Criou-se uma aura em torno de Sands que o associava à ideia do autossacrifício, e sua aparência era a de um homem jovem, bonito, de cabelos longos, o que foi amplamente usado como propaganda pelos republicanos.

Após cinco dias do início da greve de fome de Sands, Frank Maguire, membro do parlamento, morreu repentinamente, de modo que uma eleição extraordinária foi convocada. O irmão de Maguire foi convencido pelos republicanos a deixar que Bobby Sands concorresse ao cargo, tendo sido eleito mesmo ainda preso. Sands morreu em 5 de maio de 1981, após 66 dias de greve.

O número de mortos desse ano também foi superior ao do ano anterior devido às agitações externas causadas pelas greves de fome no presídio e, quanto a isso, *Quoof* realiza comentários mais assertivos, sem, no entanto, deixar de conter traços distintivos da produção poética de Muldoon. Um exemplo é o poema intitulado "*The Frog*".

THE FROG

Comes to mind as another small
upheaval
amongst the rubble.
His eye matches exactly the bubble
in my spirit-level.
I set aside hammer and chisel
and take him on the trowel.

The entire population of Ireland
springs from a pair left to stand
overnight in a pond
in the gardens of Trinity College,

> two bottles of wine left there to chill
> after the Act of Union.
>
> There is, surely, in this story
> a moral. A moral for our times.
> What if I put him to my head
> and squeezed it out of him,
> like the juice of freshly squeezed limes,
> or a lemon sorbet?[10] (MULDOON, 2001, p.120)

Como observa Tim Kendall (1996), Muldoon parte da ideia expressada pelo eclesiástico galês Giraldus Cambrensis, primeiro a descrever a presença de sapos na Ilha da Irlanda, ainda no Século XII. O motivo real para a presença dos animais é incerto, mas, entre as especulações, está justamente o casal de anfíbios deixados no lago da Trinity College. Kendall também chama a atenção para a presença e transformação dos líquidos no poema que se iniciam com a água do prumo [*spirit-level*] que, por sua vez, pela palavra *spirit* já adianta o caráter alcóolico da primeira transformação, em vinho, a ser bebido como forma de relaxamento depois do Ato de União de 1800, que oficialmente estabeleceu o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. Finalmente, sem dizer do que se trata de forma explícita, o poema aponta para uma moral nessa história, o que abre caminho para mais uma transformação: retirar a moral da história ao apertar os sapos, retirando deles um líquido próximo a um suco ou um *sorbet* de limão.

Temos, portanto, uma leitura que faz conexões pouco usuais (a presença de sapos como símbolos da ocupação britânica na ilha) e que, no entanto, são muito comuns na poesia de Muldoon. De todo modo, a interpretação de Kendall vai no sentido de relacionar a presença colonial representada nos sapos e o desejo do poeta

[10] Na tradução: "O Sapo // Vem à mente como pequena /revolta / entre os entulhos. / Seu olho combina exatamente com a bolha / do meu prumo. / Deixo de lado martelo e cinzel / e pego-o com a espátula. // Toda a população da Irlanda / se originou de um par deixado ao léu / por uma noite num lago / nos jardins da Trinity College, / duas garrafas de vinho deixadas lá pra relaxar / depois do Ato da União. // Há, certamente, uma moral / nessa história. Uma moral para nossos tempos. / E se eu o colocasse na cabeça / e o espremesse até que ela saísse, / como o suco de limas recém espremidas, / ou um sorbet de limão?" (MULDOON, ano, p. ??).

de apertá-los, até tirar suco deles e, desse suco, a "moral para nossos tempos", apontando, aparentemente, para uma ideia de destruição para que possa haver uma renovação.

Embora os atentados a bomba pudessem deixar bastantes feridos, principalmente civis, ao mesmo tempo, devido à frequência com que ocorriam, eles passaram a fazer parte do dia a dia da população. Uma certa naturalidade com a frequência dos ocorridos pode ser percebida no poema intitulado "*A Trifle*":

A TRIFLE

I had been meaning to work through lunch
the day before yesterday.
Our office block is the tallest in Belfast;
when the Tannoy sounds

another bomb alert
we take four or five minutes to run down
the thirty-odd flights of steps
to street level.

I had been trying to get past
a woman who held, at arm's length, a tray,
and on the tray the remains of her dessert —

a plate of blue-pink trifle
or jelly sponge,
with a dollop of whipped cream on top.[11] (MULDOON, 2001, p.120-121)

Um *trifle* é uma sobremesa tipicamente britânica feita com pão de ló ensopado em xerez, servido numa taça com camadas de gelatina e frutas frescas, e, além disso, também é usado no sentido figurado como alguma coisa sem importância. Podemos ver essa ambiguidade no poema, uma vez que ele apresenta literalmente um *trifle*

[11] Na tradução: "Um Trifle // Anteontem eu queria trabalhar / durante o almoço. / Nosso complexo de escritórios é o mais alto de Belfast; / quando o Tannoy soa // outro alerta de bomba / levamos quatro ou cinco minutos / para descer os trinta andares / de escada até a rua. // Eu fiquei tentando passar / uma mulher que levava, à altura dos braços, uma bandeja, / e na bandeja as sobras de sua sobremesa — // um prato de trifle rosa-azulado, / ou *jelly-sponge*, / com uma camada de chantili em cima."(MULDOON, ano, p. ??).

sendo equilibrado numa bandeja, enquanto os funcionários do escritório evacuam o prédio após um *outro* alerta de bomba. O poema passa a impressão de que as pessoas já tinham aprendido a lidar quase que naturalmente com esses alertas.

A família de Muldoon faz parte da minoria católica na Irlanda do Norte. Grupos paramilitares unionistas, como a Força Voluntária de Ulster (UVF), conhecidos como *B-Specials*, perseguiam cidadãos católicos. No poema "*The Sightseers*", o poeta relata um caso ocorrido com seu tio, quando ele e sua família iam visitar a nova rotatória. Em tradução poética:

> OS TURISTAS
>
> Meu pai, minha mãe, meu irmão, minha irmã e
> eu, com tio Pat, o mais gentil dos nossos tios,
> saímos de tarde, num domingo de julho,
> no seu Ford aos pedaços
>
> não pra ir no cemitério — um morreu de zóster,
> um foi de febre, outro detonou o joelho —
> mas na rotatória nova em Ballygawley,
> primeira de Mid-Ulster.
>
> Tio Pat contou que os B-Specials, quase manhã,
> mandaram parar perto de Ballygawley
> quebraram a bicicleta e o
>
> fizeram cantar a Sash xingar o Papa.
> Pressionaram a pistola com tanta força
> que em sua testa ainda havia um O, chegando em casa.[12] (MULDOON, 2001, p. 110-111)

[12] No original: "The Sightseers // My father and mother, my brother and sister / and I, with uncle Pat, our dour best-loved uncle, / had set out that Sunday afternoon in July / in his broken-down Ford / not to visit some graveyard — one died of shingles, / one of fever, another's knees turned to jelly — / but the brand-new roundabout at Ballygawley, / the first in mid-Ulster. / Uncle Pat was telling us how the B-Specials / had stopped him one night somewhere near Ballygawley / and smashed his bicycle // and made him sing the Sash and curse the Pope of Rome. / They held a pistol so hard against his forehead / there was still the mark of an O when he got home." (MULDOON, ano, p. ??)

Os paramilitares unionistas, como forma de humilhação de um católico, o fazem xingar o maior representante da igreja e o obrigam a cantar uma canção tradicional irlandesa do tempo das batalhas entre *guilhermitas* e *jacobitas*, ao fim do século XVII. A canção, também conhecida como "*The sash my father wore*", inicialmente era cantada tanto por católicos quanto protestantes. Mas, ao longo do tempo, os protestantes se apropriaram da mesma.

Um último exemplo: *aisling*, em irlandês, significa algo como "sonho", ou "visão", e foi o nome dado a uma composição poética popular entre os séculos XVII e XVIII, na qual um eu, em sonho, encontra a figura de uma mulher que costuma representar a Irlanda. Como é característico de Muldoon, a alusão a este tipo de poema só pode ser feita graças ao título, já que, como veremos, apenas de modo muito sutil, o poema cumpre os requisitos para ser classificado como tal.

AISLING

Tarde da noite eu voltava pra casa
no verão, quando uma enorme
nevasca me fecha.

Seu olhar disse ano de abrunho,
a boca, de espinheiro.

Será que ela era Aurora, ou a deusa Flora,
Artemidora, ou Vênus acesa,
ou Anorexia, e manchou
com limão meu lençol de flanela?

Nem dá pra ver diferença.

Belfast: no Royal Victoria, o hospital,
um rim falso zela
o último dos grevistas-de-fome
que parou com o jejum, o soro
gotejando na salmoura.

É o que tem para hoje. Líquido larval.
Trago a amostra à Doutora Preseiro.

Que retribui, confiante, *Nada Estranho*. [13] (MULDOON, 2001, p. 126-127).

A imagem onírica se apresenta logo ao início do poema quando uma grande nevasca surge no verão. Dali em diante uma figura feminina surge diante do poeta, no entanto, ele não tem certeza de quem se trata. Seria ela a deusa Aurora, deusa do amanhecer, ou seja, do recomeço? Ou talvez a deusa Flora, responsável pelo florescimento? Em seguida é citado o nome Artemidora, no feminino. Artemidoro, no masculino, foi um oniromante que viveu no século II d.C., e escreveu a obra *Oneirokritikon*, conhecida como *Sobre a Interpretação dos Sonhos*. Se associadas às ideias trazidas pelas deusas, talvez possamos falar num sonho premonitório de um possível recomeço, o que se intensifica ao ser trazido o nome de Vênus, deusa do amor. Após anunciar, com os olhos, que o ano seria farto em abrunhos e, com a boca, a fartura em espinheiros, talvez seja possível pensar em um ano de amor. É então que surge Anorexia. Num poema intitulado "*Aisling*", onde espera-se encontrar uma figura onírica feminina que representa a Irlanda, encontramos a imagem da anorexia, da magreza, da doença da fome autoimposta. Ela inclusive, mancha uma flanela com limão, conectando este poema a "*The Frogs*", de modo que a ideia de espremer os sapos é reforçada como símbolo de resistência aos britânicos. O poema então dá um salto (também comum no universo onírico) para um hospital em Belfast onde o último dos grevistas de fome dos *H Blocks* desiste de seu jejum. Mas é mais curioso que a última imagem feminina a integrar o poema não seja Anorexia, mas sim Doutora

[13] No original: "Aisling // I was making my way home late one night / this summer, when I staggered / into a snow drift. / Her eyes spoke of a sloe-year, / her mouth a year of haws. / Was she Aurora, or the goddess Flora, / Artemidora, or Venus bright, / or Anorexia, who left / a lemon stain on my flannel sheet? / It's all much of a muchness. / In Belfast's Royal Victoria Hospital / a kidney machine / supports the latest hunger-striker / to have called off his fast, a saline / drip into his bag of brine. / A lick and a promise. Cuckoo spittle. / I hand my sample to Doctor Maw. / She gives me back a confident *All Clear*.

Preseiro[14], para a qual o poeta entrega uma amostra, ao que ela responde que está tudo bem. Porém, com tanta insegurança e incerteza sendo construídos ao longo do poema, talvez agora seja difícil acreditar que isso seja possível. Para Wills:

> Uma maneira de entender o assunto é como uma defesa à vitalidade da linguagem poética que se posta contra a linguagem pública e oficial normalmente usada para descrever a violência e os eventos trágicos dentro das prisões na Irlanda do Norte. O pressuposto é que a poesia pode ser capaz de oferecer uma representação mais "fiel" de tal horror. Os poemas costumeiramente perversos e perturbadores seriam então uma forma de realismo poético, mas um realismo apropriado à característica arbitrária e cruel da vida que ele descreve. (WILLS, 1998, p. 97).[15]

A partir desse posicionamento, vale a pena trazer à tona o que escreveu Geoffrey Hartman:

> O principal argumento em favor de não limitar a realidade vem simplesmente da própria realidade. (...) Pode-se ainda argumentar que não existe uma forma de evitar o trauma secundário, a não ser que se evite a própria realidade. *Retornar a gêneros altamente estilizados e sofisticados tem a desvantagem de ser admitida pelo fundador da poesia pastoril*. O narrador de Virgílio diz, na nona écloga, "... poemas como os nossos, Lycidas, não têm mais força em tempos de guerra do que pombos quando vêem uma águia". Para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais extremos e da aceitação de um certo grau de dessensibilização, que é o subproduto da mídia realista. (HARTMAN, 2000, p. 218-219, grifo meu).

Além da posição antagônica quanto à potência realista na representação do horror, é interessante notar que Hartman contrapõe a poesia realista à poesia pastoril.

---

[14] Preseiro buscou trazer a ideia de "presa" como descrição da dentição das feras, assim como, em inglês, "maw" também o faz; além de aproveitar a homofonia entre "presa" como dentes e "presa" como a condição, no feminino, daquela que teve sua liberdade cerceada.

[15] No original: "One way of understanding this is as championing the vitality of poetic language against the official, public language normally used to describe the violence and the tragic events inside the prisons in Northern Ireland. The implication is that poetry may be able to offer a more "truthful" representation of such horror. Muldoon's often vicious and disturbing lyrics would then be a form of poetic realism, but a realism adequate to the arbitrary and cruel quality of the life he describes." (WILLS, 1998, p. 97).

Justamente do que Muldoon vinha sendo *acusado* de produzir, ainda que em tempos de morte e conflito, embora posteriormente ele busque fazer com que a própria poesia pastoril seja também essa poesia realista, como em *Mules* e em *Why Brownlee Left*. O argumento de Hartman vai além:

> [Adorno] recusava às artes um papel mesmo na lamentação da destruição, pois elas poderiam estilizar demais ou "fazer com que uma fatalidade impensável parecesse ter algum sentido". No entanto, a arte cria um efeito de irrealidade que *não* é alienador ou dessensibilizador. No melhor dos casos, ela também fornece algo como uma casa segura para a emoção e para a empatia. As lágrimas que derramamos (...) são uma forma de reconhecimento e não um ato de exploração do passado. (HARTMAN, 2000, p. 219-220).

Novamente, o paradigma da obra muldooniana durante os conflitos na Irlanda do Norte se faz paralelo às reflexões de Hartman quanto à arte representacional da *Shoá*. *Quoof* traz, ao mesmo tempo, imagens fortes de corpos que são violados: como as mãos decepadas em "*The Hands*" e que aparecerão ao final do longo poema de encerramento "*The More a Man Has, The More a Man Wants*", poema baseado nas histórias do *trickster* winnebago e que tem como protagonista um guerrilheiro republicano que foge das forças policiais se valendo de sua habilidade de se transformar em animais; assim como no poema ecfrástico "Edward Kienholz: *The State Hospital*", no qual dois corpos deformados dentro de um cubículo dividem um beliche.

Depois de *Quoof*, o próximo livro de Muldoon, *Meeting the British*, será lançado com o poeta já residindo nos Estados Unidos. É interessante notar, no entanto, o papel de *Quoof* como um ponto de inflexão em sua carreira. Após três livros em que o assunto dos conflitos não aparecia tão claramente, o poeta aborda a questão justamente pela via do que temos de mais próximo e imediato: o corpo. Corpos que se alteram psicotropicamente, corpos que se metamorfoseiam, corpos que, por fim,

representam o último recurso a ser usado (ou sacrificado) numa luta em que se acredita profundamente.

REFERÊNCIAS

BERNARDES, Guilherme. *Uma camisa de força para Houdini: Paul Muldoon, Forma fixa e Tradução*. 2020. 188 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

HARTMAN, Geoffrey. "Holocausto, testemunho, arte e trauma." In NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). *Catástrofe e Representação*. Trad. Cláudia Valladão Mattos. São Paulo: Escuta, 2000.

HOLDRIDGE, Jefferson. *The poetry of Paul Muldoon*. Dublin: The Liffey Press, 2008.

KENDALL, Tim. *Paul Muldoon*. Chester Springs: Dufour Editions, 1996.

MCKITTRICK, David; MCVEA, David. *Making sense of The Troubles*: The story of the Northern Irish conflict. London: Penguin, 2012.

MULDOON, Paul. *Poems 1968-1998*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

WILLS, Clair. *Reading Paul Muldoon*. New Castle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1998.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 15/09/2020

AS HISTÓRIAS DA PRÓPRIA HISTÓRIA: AUTOFICÇÃO EM "O CORAÇÃO DO MEU MUNDO OU O PAPAGAIO QUE GOSTAVA DE BOLOS DE ARROZ"

*THE STORIES OF ONE'S OWN HISTORY: AUTOFICTION IN "*O CORAÇÃO DO MEU MUNDO OU O PAPAGAIO QUE GOSTAVA DE BOLOS DE ARROZ*"*

Larissa Fonseca e Silva[1]

Eliana da Conceição Tolentino[2]

RESUMO: Propomos neste artigo, sob os pressupostos teóricos da autoficção, uma leitura do conto "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz" (2017), de Dulce Maria Cardoso. Para tal, tivemos como base os índices autobiográficos na narrativa, as várias passagens que deixam claro que o que se conta nunca pode ser fiel à realidade e os traços da autoficção agrupados por Anna Faedrich (2016) em "Autoficção: um percurso teórico".
Palavras-chave: Dulce Maria Cardoso; autoficção; conto.
ABSTRACT: In this article, under the theoretical assumptions of autofiction, we propose a reading of Dulce Maria Cardoso's short story "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz" (2017). For this, we gathered the autobiographical passages in the narrative, the various parts that make it clear that what is told can never be completely real as well as the aspects of autoficcion grouped by Anna Faedrich (2016) in her text "Autoficção: um percurso teórico."
Keywords: Dulce Maria Cardoso; autofiction; short story.

1. INTRODUÇÃO

"O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz", de Dulce Maria Cardoso, é um conto da coletânea *Tudo são histórias de amor* publicada no

[1] Graduada, UFSJ.
[2] UFSJ.

Brasil em 2017, pela editora Tinta da China, e que leremos, neste artigo, como *autoficcional*. Para isso, será necessário, primeiro, que esbocemos uma breve biografia sobre a autora. A seguir, e antes ainda de chegarmos ao conto, passaremos pela discussão sobre o que se tem chamado de "autoficção".

Nascida em Trás-os-Montes, em Portugal, Dulce Cardoso passou a infância em Luanda, Angola. Com onze anos, devido às guerras de libertação africanas, voltou ao país de origem junto a outros milhares de portugueses e filhos de portugueses que ficaram conhecidos como "retornados". Dessa experiência, Dulce Cardoso fez surgir, anos depois, o livro *O Retorno*, publicado em 2012 e narrado pelo adolescente Rui. Esse romance, além de abordar a questão dos retornados, consolida a posição da escritora enquanto retornada, aspecto por muito tempo estigmatizado.

Aqueles que retornaram das colônias portuguesas na África nos idos de 1970 encontraram, ao chegar em Portugal, resistência e preconceito. Além dos adultos que por muito tempo estiveram na África, também jovens e crianças, que nasceram nas colônias africanas e não conheciam Portugal, deixaram a vida que tinham para trás e aportaram em uma terra que lhes parecia estrangeira. Chegaram com outro *status* econômico, muitos mesmo sem condições de sobrevivência. O adjetivo "retornado" tinha, naquele momento, sentido pejorativo, pois, para a maioria da população, aqueles que vinham das colônias eram "gentes aventureiras", exploradoras de terras africanas e com costumes e comportamentos diferentes da sociedade portuguesa. Além disso, eram vistos como ameaça, pois podiam roubar empregos e direitos dos portugueses. Depoimentos como o da cineasta Margarida Cardoso refletem essa questão:

> Não sou nostálgica, mas o empurrar as coisas, ver as nossas mobílias a ir para os barcos, marca. [Os retornados pensaram] que iam ter um lugar na sociedade [portuguesa], que não tiveram. A História é assim, é má e injusta. Há um trauma interno que é hereditário, que passa de pais para filhos. É uma mágoa que não

> passa, que não está resolvida. [...] Leva a que muitos pensem que isto [Portugal] não é a terra deles, há um desprendimento, ainda que com percepções diversas. Eu, emocionalmente, continuo a ter uma coisa difusa, não era de lá, nem sou daqui.[3] (CARDOSO, 2014, n/p).

Em *O Retorno*, é o personagem Rui quem narra e reflete sobre o sentido traumático do retorno e a má recepção: "Estavam lá [no hotel] retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber (CARDOSO, 2012, p. 86).

A propósito, Dulce Cardoso esclarece, em outro conto de *Tudo são histórias de amor*, "Em busca deu's desconhecidos", que não é o Rui de *O Retorno*. "Nem o Rui, nem o Afonso, nem a Violeta, nem o ex-marido da Eva são eu. Nem eu sou eles. Eu fui eles. Eles e todas as personagens" (CARDOSO, 2017, p. 21). A afirmação se justifica porque ser retornada gera uma grande curiosidade em torno da figura da autora, o que faz com que seja comum que os leitores queiram enxergar traços biográficos seus em suas narrativas ficcionais.

De todo modo, há cinco contos da coletânea que são, de fato, repletos de índices autobiográficos, a saber: "Em busca deu's desconhecidos", "Tudo são histórias de amor", "Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos", "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz" e "Autobiografia ou a história de um crime premeditado". Neles, é possível dizer que a voz da Dulce Autora coincide, implícita ou explicitamente, com a de Dulce Narradora e com a de Dulce Personagem, tal como foi proposto pelo pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2008). Não se tratam, porém, de autobiografias, uma vez que não cumprem todos os quesitos que o teórico aponta em *O pacto autobiográfico*: "[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual,

[3] C. f. http://www.publico.pt/temas/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408. Acesso em 20 fev. 2020.

em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14). Ou seja, ainda que as narrativas cumpram o pacto e estejam escritas em prosa, elas não pretendem contar a história de Dulce Maria Cardoso. O próprio fato de elas serem contos, gênero que por si só pressupõe um recorte (ficcional ou não), as impede de abarcar a totalidade de uma vida. Também a perspectiva desses contos não é retrospectiva, mas apenas reconta alguns eventos passados que se relacionam ao que se está narrando.

Pierre Bourdieu (1998), em "A Ilusão biográfica", acrescenta os movimentos prospectivos à sua definição de autobiografia, mas reforça a necessidade da escrita autobiográfica de atribuir sentido a uma existência através da seleção e análise de certos fatos:

> [...] cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 1998, p. 184).

Nos contos mencionados de Dulce Cardoso, há, na autora-narradora-personagem, a plena consciência de que não pode haver coerência e linearidade em uma existência, uma vez que o próprio "eu" não é unívoco nem inequívoco. Também em "Busca d'eus desconhecidos", Dulce Cardoso afirma: "Não tenho [...] a certeza da existência do eu, da existência de qualquer coisa central e essencial em mim, distinta da correspondente nos outros" (CARDOSO, 2017, p. 21). Afirma, ainda, ter ciência de que a expressão do que escolhemos chamar de "eu" depende de vários subterfúgios literários: "A ficção — certa ficção — talvez seja a forma mais poderosa de exercitar o pensamento, de acelerar a realidade lenta do quotidiano. Escrita ou lida, a ficção escava-nos por dentro, rasga novos canais para o eu. Desacerta-nos com o que éramos. E tanto faz que sejamos nós a escrever ou ler. (CARDOSO, 2017, p. 21).

Essas percepções vão ao encontro do que Philippe Vilain defende ao apontar a impossibilidade autobiográfica em "Entrevista a Annie Pibarot — Dois eus em confronto":

> Em toda escrita autobiográfica [...] há uma ficcionalização involuntária, porque nossa memória é falível, porque, ao escrever, caímos na armadilha das palavras e [...], por vezes, a literatura ganha vida e escolhemos o estilo em detrimento dos fatos e acontecimentos. Uma descrição fiel do vivido me parece impossível (VILAIN *apud* LEJEUNE; VILAIN, 2014, p. 227-228).

A noção dessa impossibilidade já foi muitas vezes apontada por Serge Doubrovsky em seu intricado percurso para discutir autoficção[4] — termo cuja invenção, aliás, lhe é atribuída. Como aponta Jean-Louis Jeannelle (2014) em "A quantas anda a reflexão para a autoficção?", Doubrovsky entendia a autoficção como um estilo narrativo em que não fica clara, para o leitor, a veracidade das informações autobiográficas apresentadas pelo autor-narrador-protagonista. Para ele, toda autobiografia conteria ficção: as autobiografias clássicas seriam romances-de-si, diferenciando-se das autoficções modernas apenas porque, hoje, se teria conhecimento da ignorância de cada um quanto ao seu próprio "eu". Em "O último eu", Doubrovsky (2014) relembra que Freud tornou ilusório o acesso às nossas profundezas. Acabou-se, assim, a crença na linearidade, na cronologia, na possibilidade da lógica interna de uma vida. *Não há* história de uma vida, e sim lapsos, fragmentos e incertezas (DOUBROVSKY, 2014). Não haveria, portanto, oposição entre autobiografia e romance:

> Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso

[4] C. f. KLINGER, 2012.

> hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua "sinceridade", seu desejo de "veracidade", comporta sua parte de ficção. A retrospecção tem lá seus engodos. (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Wander de Melo Miranda (1992) em "A ilusão autobiográfica" assim argumenta:

> A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado (MIRANDA, 1992, p. 30).

E é pela ilusão autobiográfica que, atualmente, muitos textos que se pretendem fiéis a uma existência (ou a uma parte dela) também são lidos como autoficcionais. Uma vez que é complexo, entretanto, definir a autoficção, recorremos, para a leitura do conto "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz", ao apanhado de aspectos que Faedrich (2016) reuniu em "Autofição: um percurso teórico" para discutir o termo:

> [...] uma *prática literária* contemporânea de *ficcionalização de si*, em que o autor estabelece um *pacto ambíguo* com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o *tempo presente* da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela *fragmentação*, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida — e não da vida para a obra, como na autobiografia —, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; *identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista*, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um *gênero híbrido*: a *indecidibilidade* (FAEDRICH, 2016, p. 44-45, grifos da autora).

2. "CONTAM-SE HISTÓRIAS POR TUDO E POR NADA"[5]

Em "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz", é claro para o leitor que a voz da narradora, que fala sobre si mesma, coincide também com a voz da autora, de modo que temos uma aproximação do que é proposto em *O Pacto Autobiográfico* de Lejeune (2008). Não temos o nome "Dulce" mencionado no conto, mas sabemos que se trata de um relato pessoal, íntimo. A afirmação se apoia nos inúmeros indicativos da vida pessoal de Dulce Cardoso ao longo do texto, como a formação em Direito, o gosto pela escrita, a infância passada em Angola, a ida para Portugal, referências a datas e nomes de lugares e a sua vinda ao Rio de Janeiro para a Bienal do Livro em 2005. Apoia-se, também, em uma entrevista concedida à Bruno Mazolini de Barros, na qual ela comenta: "A minha mãe também esteve no Brasil, e escrevi um conto sobre isso, que saiu na *Revista Piauí* ['O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolo de arroz']" (BARROS, 2017, p. 173).

O conto narra situações passadas na infância e no presente da narrativa, delineando a relação da narradora com alguns familiares — principalmente com a mãe, que está prestes a passar por uma cirurgia no coração — e refletindo sobre o processo da escrita como construtor, também, de sua personalidade.

Ao início de "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz", a escritora compartilha com o leitor a notícia que vem atormentando-a há dois meses: a mãe, já idosa, deveria passar por uma cirurgia do coração. Após tentar convencer a si mesma de que não é nada grave, Dulce Cardoso relembra que vivenciara, em sua infância, a mãe passar por algo parecido. Mas a Dulce criança era inocente demais para entender o significado da doença e para temer a morte: *o que seria ficar sem mãe?* Naquela época, essa impossibilidade nem chegava a amedrontar:

[5] CARDOSO, 2017, p. 223.

> A minha mãe estava internada no Hospital Universitário de Luanda e para mim ficar sem mãe era já isso, não podia ser diferente disso. A minha irmã teimava que eu estava enganada, ficar sem mãe era muito diferente, significava que nunca mais poderíamos vê-la, nunca mais poderíamos falar-lhe, nunca mais poderíamos abraçá-la. [...] Se ficássemos sem mãe queria dizer que a mãe tinha ido para o céu e só a voltaríamos a ver quando fôssemos para lá também, o que em geral só acontecia quando se era velho. Continuava sem me assustar muito porque para mim o nunca mais durava minutos. Se me zangava, ameaçava a minha irmã ou outro miúdo, nunca mais falo contigo, e isso apenas queria dizer não falar durante uns minutos ou, se a zanga fosse mesmo feia, durante umas horas. A questão do céu também não me parecia muito problemática porque os aviões andavam no céu, se a mãe fosse para o céu seria apenas necessário apanhar um avião e sair no sítio onde a mãe estivesse, como fazíamos quando apanhávamos o ônibus na rua principal para ir à casa dos tios, que ficava na Baixa, ou ao médico ou tratar de algum assunto. (CARDOSO, 2017, p. 205).

Assim como era complicado entender a morte, era entender a importância dos acenos que o pai pedia que ela lançasse à mãe, do pátio para a janela do hospital. Quando compreendeu, a menina passou a gostar daquela linguagem não verbal: acenando, contava à mãe todas as novidades de sua vida e os pequenos dramas de sua infância. "Se a minha mãe tivesse morrido naquela altura talvez eu não tivesse sabido o que era ficar sem mãe porque também não sabia bem o que era tê-la" (CARDOSO, 2017, p. 209). A conclusão também é acentuação da angústia da narradora que, agora, *sabe*.

Após recordar que, na infância, via a mãe como uma mulher frágil e irritável, puxa duas outras figuras para sua narrativa: a do pai e a do tio. Os irmãos eram bem diferentes entre si e, enquanto este acreditava que habilidades domésticas eram tudo de que a Dulce menina precisava para garantir um bom futuro — idealizado num bom marido —, o pai defendia os estudos e queria ambas as filhas formadas e independentes. "Só quase adulta compreendi quão inteligente e generoso foi o meu pai, quanta coragem teve" (CARDOSO, 2017, p. 210), a narradora reconhece.

Com o que considera como uma forma de gratidão, Dulce Cardoso se graduou em Direito, ainda que tenha atuado como advogada por pouco tempo. E ela afirma que

a morte do pai lhe dói, e é uma dor que não tem nome. "Não, não é saudade, que a saudade pressupõe a possibilidade de um reencontro, o que sinto é outra coisa para que não tenho palavras, ainda não tenho palavras, talvez nunca as tenha, mas está bem que seja assim, há coisas que as palavras só atrapalham" (CARDOSO, 2017, p. 212). A impossibilidade de tradução exata do sentimental para o verbal pode ser vista, aqui, como um primeiro indício da impossibilidade da escrita como correspondente inequívoca do íntimo, da vida. Mesmo porque, em prol do estilo narrativo, da escrita, a fidelidade à reminiscência fica abalada. (MIRANDA, 1992, p. 30).

Pois bem. Já sabendo o que é ficar sem pai e, de certo modo, como é ficar sem mãe, a autora volta a temer o resultado da cirurgia que abrirá o "coração do seu mundo" e poderá deixá-lo imóvel como o Imaculado Coração de Maria. A partir da comparação, a narradora relembra que, na infância, não podia tocar no coração da imagem porque as mãos estavam sempre sujas de procurar tesouros no quintal. Relembra também que era frequente encontrar os tesouros, mas hesita: "[...] a imaginação enganava-me tanto como agora me engana a memória porque me lembro das minhas mãos impecavelmente limpas e de tocar no Imaculado Coração, quando sei que nunca aconteceu nem uma coisa nem outra." (CARDOSO, 2017, p. 212).

A consciência de que as recordações são falhas — e de que mais ainda o são as palavras que tentam traduzi-las — é a consciência, e um segundo indício, de que a verdade narrada é também ficção. Como declara Silviano Santiago em "Meditação sobre o ofício de criar": "Os fatos autobiográficos fabulam [...]" (SANTIAGO, 2008, p. 176).

Nos parágrafos seguintes, a autora aponta o episódio que a fez começar a compreender a passagem do tempo e, em consequência, a morte. Se antes tudo era "uma manhã, uma tarde e uma noite repetidas" (CARDOSO, 2017, p. 214-215), um sem princípio nem fim regido pela curiosidade e pelo tédio, o falecimento de uma colega de

classe pôs a girar dentro da Dulce menina o mesmo relógio que controla a vida e os medos dos adultos:

> A minha mãe já havia regressado a casa há alguns meses, livre de perigo, quando a Isabelinha, minha colega do 3º ano, morreu num desastre de automóvel. A Isabelinha nunca mais voltou à escola. A carteira da Isabelinha nunca mais deixou de estar vazia [...]. Depois da morte da Isabelinha os meus dias começam e acabam, começam e acabam, o tempo deixou de existir parado, passei a avistar o fim, a saber que os corações são órgãos que podem parar de bater [...]. (CARDOSO, 2012, p. 215).

Essa noção da passagem do tempo também a fez perceber que a família já existia antes dela, o que a leva, então, a concluir:

> Às vezes penso que o meu vício de deformar a realidade começou precisamente com a necessidade de ganhar lugar no passado dos meus pais e irmã, que foi o meu desgosto de não existir com os meus pais e irmã desde sempre que me fez torcer o tempo e os acontecimentos para que ao recontar-nos passássemos a ser realmente um corpo de quatro pessoas desde sempre e para sempre. (CARDOSO, 2012, p. 217).

Temos nesse trecho uma terceira razão para não se confiar na veracidade das escritas de si: a mentira consciente. A subjetividade é criadora (SANTIAGO, 2008), e os sujeitos se constroem tanto pelo pouco que recordam quanto por aquilo que, espontaneamente, inventam. É por isso que se faz necessário, na autoficção, o pacto ambíguo entre leitor e narrador suscitado por Faedrich (2016).

Na última parte do conto, Dulce Maria Cardoso narra um pouco sobre a infância e juventude da mãe, intimamente ligada ao Brasil. A autora afirma que, quando criança, não entendia o que era exatamente esse Brasil ao qual a mãe se referia: o que lhe regia a noção de espaço eram os lugares que já conhecia; não podia compreender países se não como bairros.

A mãe fora trazida de Portugal para estas terras pelo tio, que lhe prometera que aqui haveria oportunidades de crescimento. Ela ainda era uma pré-adolescente, mas

seu pai acreditou no irmão e a enviou para um suposto futuro brilhante. Sobre essa passagem, Dulce Cardoso comenta:

> A minha mãe tinha então a mesma idade que eu quando em 1975 entrei pela primeira vez num avião para sair de Luanda. Nos 25 anos que me separam da minha mãe cabem coincidências como esta. Mas, ao contrário da minha mãe, em 1975 eu partia com os meus pais e a minha irmã. Fugíamos da guerra civil, deixávamos tudo, o destino podia ter sido o Brasil, mas foi a Metrópole. Só que isso é outra história. (CARDOSO, 2012, p. 220).

Talvez a atitude de ressaltar a coincidência seja outra forma de se inserir no passado materno, uma forma mais aproximada da verdade. Seja como for, deixa essa "outra história" de lado para voltar à da mãe, que ela diz ter feito uma viagem emocionante demais para terminar em um destino decepcionante: em São Paulo, fora morar na casa do tio, passara a sofrer com as maldades da mulher desse tio e acabara sendo mandada ao trabalho, ao invés de aos prometidos estudos. Só o que a consolava eram as brincadeiras com outros vizinhos imigrantes e os bolos de arroz, destinados ao papagaio da sua carrasca — mas dos quais, de tão bons que os achava, sempre acabava roubando um pedaço.

O papagaio acabou morrendo de uma maneira que Dulce Cardoso diz custar a acreditar, e o passado da sua mãe, como um todo, lhe parece triste demais. "[...] eu quero tanto salvá-la desta história, salvar o papagaio que gostava de bolo de arroz, mas não consigo" (CARDOSO, 2017, p. 23), afirma. Conta, ainda, que a mãe voltou a Portugal, e de lá fugiu com seu pai para outro futuro — em Angola, podemos supor.

"Contam-se histórias por tudo e por nada e eu conto-as muitas vezes para afugentar o medo. Escrevi esta história porque a minha mãe vai ser operada ao coração e eu tenho medo. A minha mãe pode morrer e eu tenho medo. E não sei pensar nisso" (CARDOSO, 2017, p. 23). Assim, Dulce Cardoso encerra seu conto. E nós, leitores, ficamos com uma pergunta em suspenso, mas com a certeza de que, como Sherazade que enfrenta seus medos com narrativas, também a narradora adia o

enfrentamento da possibilidade da dor com histórias que inventa. Escrever torna-se, portanto, uma maneira de existir: pela escrita ela passa a ter identidade naquele corpo familiar do qual sentia não fazer parte, afinal inicia sua escrita pela falta, pela invisibilidade que acredita vivenciar. "Às vezes penso que o meu vício de deformar a realidade começou precisamente com a necessidade de ganhar lugar no passado dos meus pais e irmã." (CARDOSO, 2017, p. 217).

Escrever é tornar-se visível, mas é também sobreviver e resistir ou mesmo fugir da possibilidade da dor da perda. É uma forma de enfrentamento do real pela ficção e também de salvar a mãe: tanto da morte, se a cirurgia não desse certo, quanto do passado, pois com sua escrita poderia reescrever a história dela. Poderia inscrevê-la, como personagem, numa narrativa em que se teria um outro destino. Afinal, se a mãe tivesse ido estudar em Bragança e não tivesse ido trabalhar no Brasil, levada pelo tio Francisco que enganara seu avô Aníbal, seria outra a história de sua vida.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dulce Maria Cardoso, que já se consolidou no cenário literário português, gera muito interesse em torno de si também pela posição de retornada. Isso torna relevantes os seus textos com índices autobiográficos, uma vez que, como aponta Leonor Arfuch em *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea:

> [...] toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais (ARFUCH, 2010, p. 100).

A fama de Dulce Cardoso como escritora, por outro lado, abre portas para a curiosidade que o leitor contemporâneo tem em torno de seus autores favoritos. Tal

como discute Diana Klinger em "Notas sobre a impossibilidade da ficção ou 'a literatura na era da imagem carismática do autor'", a figura do autor voltou a importar, e relatos autobiográficos e autoficcionais têm ganhado a atenção do público.

Entendendo como autoficção toda escrita de si que "[...] é da obra de arte para a vida — e não da vida para a obra, como na autobiografia" (FAEDRICH, 2016, p. 44-45), consideramos "O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz" autoficcional e apoiamos nossa definição tanto nas considerações sobre o termo reunidas por Anna Faedrich (2016) quanto em algumas passagens do próprio texto de Dulce Cardoso. Dentre essas passagens: quando ela comenta a impossibilidade de transformar um sentimento em palavras, quando afirma que a memória lhe é traiçoeira e quando admite que a deformação da realidade é, para ela, um vício.

Além disso, é possível pensar que o próprio fato de a percepção de tempo e de espaço e a compreensão de diversos outros conceitos serem, como se demonstrou no conto, diferentes na infância e na vida adulta, inviabiliza o gesto de contar *o que foi* exatamente *como foi*. O sujeito que escreve no presente não é o mesmo que existiu no passado — logo, narra uma experiência que, de certo modo, não lhe pertence. A fabulação, por outro lado, sendo totalmente sua, e somada a essas "não lembranças" ou "quase lembranças", levam à criação de textos de forte caráter nostálgico e reflexivo que, se não permitem um mergulho completo na vida do autor (oceano inatingível mesmo para ele), permitem "novos canais para o eu" (CARDOSO, 2017, p. 21) daquele que escreve.

No caso de Dulce Cardoso, que afirma que "[...] a imaginação enganava-me [na infância] tanto como agora me engana a memória", (CARDOSO, 2017, p. 212) a escrita reafirma e a libera para reforçar o seu "vício de deformar a realidade" (p. 217).

E se por um lado, no conto de Dulce Maria Cardoso, há marcas autobiográficas que apontam para a pessoa física (a autora do texto), pois dialogam com a sua biografia, por outro, apontam para a fabulação peculiar à escrita de si. Assinalam para

a construção do eu enquanto performance textual e põem em cena a identidade fragmentada do sujeito encenando uma subjetividade em constante reelaboração *na* e *pela* escrita.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico:* dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

BARROS, Bruno Mazolini. "Portugal está lá": entrevista com Dulce Maria Cardoso. *Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v. 9, n.18, p. 167-173, jan./jun. 2017.

BOURDIEU, Pierre. "A Ilusão biográfica". In FERREIRA, Marieta de Morais; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998, p. 183-191.

CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2012.

_____. *Tudo são histórias de amor.* Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

CARDOSO, Margarida. Retornados Uma história de sucesso por contar. *Jornal Público*, 20 abr. 2014. Entrevista concedida a São José Almeida. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/04/20/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408>. Acesso em 20 fev. 2020.

DOUBROVSKY, Serge. "O último eu". In *Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

FAEDRICH, Anna. "Autoficção: um percurso teórico". *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 17 mar. 2018.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: *Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127-162.

KLINGER, Diana. Notas sobre a impossibilidade da ficção ou "a literatura na era da imagem carismática do autor". *Água da palavra* — revista de literatura e teorias, n. 6, mar. 2012.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In *O pacto autobiográfico*; de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 13-47.

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Entrevista a Annie Pibarot — Dois eus em confronto. In: *Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 223-242.

MIRANDA, Wander de Melo. A ilusão autobiográfica. In: *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p. 25-41.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, n.18, jul/dez. 2008, p. 173-178.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 15/09/2020

PERCURSOS DA CORRESPONDÊNCIA ALENCARIANA

PATHS OF THE ALENCARIAN CORRESPONDENCE

Patrícia Regina Cavaleiro Pereira[1]

RESUMO: Quando ouvimos alguma referência a José Martiniano de Alencar (1829-1877), lembramo-nos imediatamente de seus escritos ficcionais; contudo, a trajetória desse célebre cearense não se restringe ao universo literário. Por ter atuado como jornalista, escritor e político, ao nos debruçarmos sobre sua correspondência, deparamo-nos com um conjunto de mais de duzentas missivas de natureza e finalidades distintas. Com este artigo, pretendo trazer, brevemente, alguns apontamentos levantados durante a minha pesquisa de mestrado e apresentar a *persona* epistolar alencariana presente nos diferentes universos percorridos por ele.
Palavras-chave**:** século XIX; José de Alencar; epistolografia.
ABSTRACT: When we heard some reference to José Martiniano de Alencar (1829-1877), we immediately remember his fictional writings; however, the trajectory of this famous writer born in Ceará is not restricted to the literary universe. For having worked as a journalist, a writer and a politician, when looking at his correspondence, we are faced with a set of more than two hundred missives of different nature and purposes. With this article, I intend to briefly bring up some notes raised during my master's research and to present the Alencarian epistolary *persona* in the different universes covered by him.
Keywords**:** XXI century; José de Alencar; epistolography.

UMA VIDA EM CARTAS

É forçoso reconhecer que a correspondência epistolar, nos moldes tradicionais vigentes até o fim do século XX, não está mais tão presente em nossas vidas. A avalanche de mensagens eletrônicas que recebemos cotidianamente, pelos mais diversos meios, não trazem a mesma grata surpresa que sentíamos quando alguém se

[1] Mestre, USP.

lembrava de nós a ponto de nos enviar algumas cuidadosas linhas traçadas de próprio punho.

Aos nossos olhos, sobretudo em decorrência do afastamento temporal, é possível compreendermos a missiva apenas como simples meio de comunicação. Se nos voltarmos a um passado não muito remoto, no entanto, notaremos a imperiosa presença das cartas que, com os seus muitos aspectos e configurações, perpassavam os mais variados contextos da esfera pessoal e da vida pública de anônimos e celebridades.

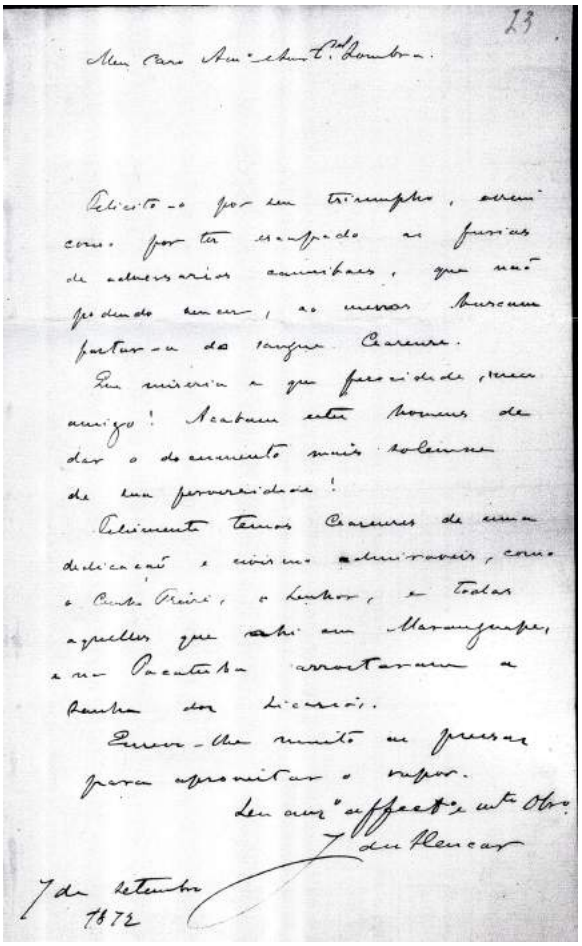
No Brasil, quando nos embrenhamos no epistolário de José de Alencar, um dos grandes nomes do século XIX, acessamos material que contribui não só para o conhecimento das relações mais íntimas, estabelecidas com afetos e desafetos, nas missivas verídicas, ou seja, efetivamente enviadas e recebidas, como também para a análise de seus projetos literários e políticos, revelados em suas cartas-abertas. Os textos em formato epistolar representam, incontestavelmente, parte muito valiosa da trajetória de vida de um dos importantes homens do nosso país, pois foram o espaço escolhido por ele para testemunhar e disseminar a constituição de sua obra.

Para que se conheça um pouco dessa correspondência, trago duas cartas que compõem o epistolário pessoal alencariano. A primeira, de 30 de abril de 1875, é destinada ao irmão Leonel (1832-1921). Nela, Alencar refere-se ao agravamento dos problemas de saúde que o acompanhavam desde a juventude e menciona a angústia que sentia ao pensar no destino da família após sua morte.

> Meu caro Leonel [...] Eu continuo a sofrer minha bronquite já vai para 4 anos e não cede. Tenho tido não só escarros de sangue, como hemoptises. Tive uma o ano passado e outra este. Ainda tenho esperança de que sejam da traqueia ou garganta, mas isso entristece-me muito. Cada vez me firmo mais na ideia de ir à Europa. Já deixei o escritório, e conto partir em abril de 1876. Vou viver pobremente, pois não conto seguros senão oito contos de rendimento sujeitos [à] variação do câmbio e tenho 6 filhos, como v. sabe. Às vezes tremo dessa temeridade, mas a convicção de que o clima do Rio de Janeiro me é nocivo e que preciso retirar-me dele por dois anos, pelo menos, obriga-me a prescindir da

> minha habitual prudência. Seria pra mim uma fortuna que v. pudesse transferir-se para algum canto da Europa, pois embora não pudéssemos residir na mesma cidade, pois sou obrigado a procurar clima temperado, contudo nos veríamos frequentemente. [...] Adeus, meu caro Leonel. Espero eu que em breve possa abraçar-te antes de partir para a Europa. Seu irmão am.º obr.º J. de Alencar. (MENEZES, 1977, p. 61-62).

A segunda é de 1872, quando, já na maturidade, o autor de *Iracema* escreve para um amigo de infância — Joaquim José de Sousa Sombra (1819-1911), militar cearense —, parabenizando-o por conquistas profissionais. "O fac-símile da carta autógrafa foi divulgado no catálogo do 12º Leilão de Livros Raros e Papéis Antigos realizado na cidade de São Paulo, em 03/10/2009." (PEREIRA, 2012, p. 47).



Meu Caro Amigo e Tenente Coronel Sombra.

Felicito-o por seu triunfo, assim como por ter escapado às fúrias de adversários canibais, que não podendo vencer, ao menos buscam fartar-se do sangue Cearense.
Que miséria e que ferocidade, meu amigo! Acabam estes homens de dar o documento mais solene de sua perversidade!
Felizmente temos Cearenses de uma dedicação e civismo admiráveis, como o Cunha Freire, o senhor, e todos aqueles que aí, em Maranguape, e na Pacatuba arrastaram a sanha dos sicários.
Escrevo-lhe muito em pensar para aproveitar o vapor.

Seu amigo afetuoso e muito obrigado.

J. de Alencar.

7 de setembro
1872

Como era de se esperar, devido às diferentes finalidades dos textos da correspondência alencariana, a *persona* desse epistolário apresenta variações significativas de tom. Nas cartas públicas, levadas a lume por periódicos ou em formato de panfleto, temos um Alencar polemista e aguerrido, que investia contra os adversários e estava pronto para a defesa em meio às altercações nas quais se envolvia. O Alencar "público" utilizou-se das missivas como meio que o auxiliou na concretização dos projetos que idealizava: as cartas-abertas foram suas aliadas em diferentes momentos da carreira literária e política. Já nas missivas que concernem à vida privada, encontramos um epistológrafo de personalidade muito reservada, avesso a confidências que o comprometessem, dono de um estilo sempre formal e protocolar, mesmo quando escrevia a amigos ou familiares.

Outro aspecto dessa correspondência que merece ser destacado é o fato de José de Alencar ter se valido com regularidade do recurso epistolar para a difusão de seu projeto de nacionalização da literatura brasileira e, no entanto, não haver vestígios da concepção de sua obra na troca de cartas que manteve com os mais próximos ou com seus pares, escritores. Nas missivas alencarianas, como nas de grande parte dos literatos dos anos 1800, no Brasil, não há referências ao processo de criação de romances, peças de teatro e outros escritos ficcionais. Ou seja, diferentemente do material de gênese literária que existe no epistolário de intelectuais brasileiros do século XX, na correspondência de José de Alencar, ativa e passiva, não temos um "canteiro de obras", um "laboratório da produção literária" (MORAES, 2007, p. 63), não há comentários, questionamentos, considerações que remetam a traços da efetiva construção de seus textos.

Em contrapartida, é válido lembrarmo-nos da abundante presença epistolar em sua ficção. "Portadoras de boas-novas ou de tribulações, as cartas estão entre os elementos narrativos [muito] presentes nas tramas alencarianas. Nelas, a missiva

contribui, via de regra, para o rompimento e restabelecimento do fluxo narrativo, sendo também, na maioria das vezes, peça determinante na criação de afortunados desfechos para os enredos." (PEREIRA, 2016, p. 312).

Como a inserção de cartas em narrativas não foi exclusividade alencariana, pois tratava-se de artifício de muitos autores de romances-folhetins, podemos crer que o emprego do texto epistolar estivesse diretamente relacionado à técnica de escrita folhetinesca em geral, visto que a presença da missiva — costumeiramente no final dos folhetins e, via de regra, muito instigante — fazia com que os leitores permanecessem interessados na história e adquirissem o periódico seguinte; sendo esse, evidentemente, apenas um dos fatores que podem justificar tamanha utilização desse expediente nesse tipo textual. Valorizando mais uma vez o gênero epistolar, portanto, ao lançar mão com frequência da carta como recurso "complicador" de suas tramas ficcionais, José de Alencar deu a elas uma atribuição relevante também na construção de muitas de suas narrativas.

Esses concisos apontamentos já nos fazem refletir acerca das diferentes faces da produção epistolar alencariana — cartas privadas ou públicas, reais ou fictícias — e nos conduzem para um caminho de reflexão sobre o papel da missiva nos diferentes contextos percorridos por ele, levando-nos, inevitavelmente, para os seus grandiosos projetos epistolares.

CARTAS & PROJETOS

Menino franzino e de baixa estatura, aluno dedicado e enfezadinho do professor Januário Ferreira, José Martiniano de Alencar (1829-1877) parece não ter passado por muitas mudanças em seu porte físico ou nos traços marcantes de sua personalidade durante os seus quarenta e oito anos de vida.

Tornou-se, com o decorrer do tempo, um homem obstinado e, por vezes, polêmico nos diferentes projetos que abraçou. Sempre dedicado às letras, utilizou-se vigorosamente da escrita nos ofícios desempenhados em sua breve existência.

Quando jovem, exerceu a advocacia e atuou na imprensa fluminense, mas foi pela literatura e política que enveredou de maneira intensa e definitiva. Foi autor de artigos de teor jurídico e político, crônicas de periódicos, romances-folhetins, peças de teatro e de cartas, muitas e variadas cartas.

Entre os meses de junho e agosto de 1856, ainda jovem redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, José de Alencar marcou sua entrada definitiva no círculo literário fluminense ao redigir e publicar, sob o pseudônimo de Ig.,[2] oito polêmicas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*.[3] Esses textos precederam outros — escritos mais uma vez em formato epistolar — que fizeram parte do projeto literário alencariano composto por outros ensaios muito significativos: *A Comédia Brasileira* ou *Como e por que sou dramaturgo*,[4] *Como e por que escrevi Iracema*[5] e *O Nosso Cancioneiro*.[6]

Nessas cartas-abertas, ele difundia reflexões sobre a estética romântica e a respeito da instituição da literatura nacional, apresentava considerações que iam de aspectos sobre a constituição do que, a seu ver, seriam a verdadeira prosa, poesia e dramaturgia brasileira a apontamentos relacionados à língua portuguesa empregada

---

[2] Alencar (1960, vol. IV, p. 863), na nota que precede as *Cartas*, afirma que o pseudônimo "foi tirado das primeiras letras do nome Iguaçu, heroína do poema".

[3] Poeta da "Confederação dos Tamoios", Gonçalves de Magalhães (1811-1882), que era então o mais célebre vate das letras pátrias, foi alvo de duras críticas do jovem José de Alencar. Segundo Antonio Candido (2007, p. 49), o autor de *Suspiros Poéticos e Saudades* "foi aclamado como fundador da literatura verdadeiramente nacional e reverenciado por um grupo de fervorosos seguidores." Como era de se esperar, a publicação das cartas provocou a manifestação dos "amigos do poeta", personalidades como Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Frei Francisco de Monte Alverne (1784-1858) e o monarca Pedro II (1825-1891).

[4] Missiva publicada como carta-aberta pelo jornal *Correio Mercantil*, em 07/11/1857, e em forma de folhetim, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 14/11/1857.

[5] Trata-se de dois ensaios-epistolares destinados a Domingos José Nogueira Jaguaribe (1820-1890), primo de José de Alencar, publicados em forma de prefácio e posfácio à primeira edição do romance *Iracema* (1865).

[6] Conjunto de cinco missivas publicado no periódico *O Globo* em 1874.

no Brasil;[7] no cerne das missivas publicadas, encontravam-se sempre elementos-base de seu projeto de nacionalização da literatura brasileira.

Nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, critica a composição de Gonçalves de Magalhães e reflete sobre o papel que o genuíno vate brasileiro deveria desempenhar no processo de formação da literatura nacional. Escrevendo para Francisco Otaviano,[8] defende-se de Paula Brito[9] e apresenta os princípios do que acreditava ser o verdadeiro teatro brasileiro, no ensaio epistolar intitulado *A Comédia Brasileira*.

Nas missivas a Domingos Jaguaribe,[10] publicadas como prefácio e posfácio de *Iracema* (1865), o escritor defende-se novamente da crítica e adianta-se no tempo ao expor seu ponto de vista sobre a "língua brasileira";[11] tema que desenvolveu mais uma

---

[7] Sobre esse aspecto, lembra-nos Candido (2002, p. 63) que, para colocar em prática seu projeto literário, José de Alencar "[...] quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal. Com efeito, caberia aos escritores não apenas focalizar a realidade brasileira, privilegiando as diferenças patentes na natureza e na população, mas elaborar a expressão que correspondesse à diferenciação linguística que nos ia distinguindo cada vez mais dos portugueses, numa grande aventura dentro da mesma língua."

[8] Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889), jornalista carioca e grande amigo de José de Alencar, foi o destinatário do missivista em a *Comédia Brasileira*.

[9] Francisco de Paula Brito (1809-1861), redator-chefe d'*A Marmota Fluminense*, redigiu um artigo com críticas à peça *O Demônio Familiar* (1857).

[10] Domingos José Nogueira Jaguaribe (1820-1890), juiz e político cearense, primo de José de Alencar; é o destinatário do escritor nas cartas destinadas aos leitores de *Iracema*.

[11] No tocante ao "abrasileiramento" da língua portuguesa, não devemos nos esquecer que, antes de tornar-se tema defendido pelos modernistas, no século XX, a questão da nacionalidade do idioma foi um dos tópicos presentes nas discussões de românticos; na obra de José de Alencar, em especial. "Apesar de conhecer muito bem o idioma e escrever com perfeita correção, [José de Alencar] flexibilizou a língua e procurou tonalidades diferentes para descrever a natureza e a sociedade" (CANDIDO, 2007, p. 57). José de Alencar é precursor de Mário de Andrade (1893-1945) na questão linguística, pois ambos acreditavam na relevância da pesquisa sobre a língua nacional e em sua competência comunicativa. Retomando as palavras do poeta paulistano, extraídas do rascunho de uma carta a Ronald de Carvalho, encontramos a visão pragmática do autor de *Paulicéia Desvairada* quando ele afirma que a "*língua* foi feita pra servir. E nada mais [...] tem de ser uma máquina pra exprimir *nosso* pensamento." (PINTO, 1990, p. 459).

vez nas cartas a Joaquim Serra,[12] publicadas no conjunto epistolar chamado *O Nosso Cancioneiro*, no qual também faz apontamentos sobre poesia popular regional.

Quanto à vereda política, além da troca efetiva — com amigos e inimigos, dentre eles, o imperador — de muitas cartas e numerosos bilhetes, as vinte e seis *Cartas de Erasmo*,[13] panfletos elaborados entre 1865 e 1868, foram marcantes em sua trajetória. Os textos, que agitaram o cenário político e incomodaram D. Pedro II, também favoreceram o fortalecimento da imagem e a consequente inserção de José de Alencar no mesmo universo a que seu pai pertenceu.[14]

> É possível, portanto, a partir do patriotismo notado, principalmente por meio da valorização da história como matéria-prima privilegiada, compreender a correspondência literária-aberta na qual era nítida a inserção de traços que ratificavam, sempre, os aspectos nacionalistas defendidos por Alencar por meio da presença do elemento pátrio em diferentes campos literários: o teatro, o romance, o texto biográfico, a crítica e até mesmo a língua. (PEREIRA, 2012, p. 85).

Admirado por Machado de Assis e considerado um dos patriarcas da nossa literatura, nas palavras de Antonio Candido, José de Alencar "[...] ocupou o proscênio durante o espaço de uma geração e, apesar de ter morrido relativamente cedo, foi o primeiro escritor que se impôs à opinião pública como figura de eminência equivalente aos governantes, aos militares, aos poderosos." (CANDIDO, 2007, p. 57).

---

[12] Joaquim Serra (1838-1888), poeta e jornalista maranhense, mais um dos destinatários das cartas-abertas alencarianas.

[13] As *Cartas Políticas de Erasmo ao Imperador* e as *Novas Cartas Políticas de Erasmo ao Povo* encontram-se no quarto volume da *Obra Completa* de José de Alencar. A reunião completa das missivas de Erasmo, no entanto, foi feita por José Murilo de Carvalho em 2009. O historiador inseriu em sua organização as *Novas Cartas de Erasmo ao Imperador*, ausentes da obra completa, e trazidas à luz por Tâmis Peixoto Parron em sua dissertação de mestrado "A política da escravidão no império do Brasil: 1826-1865" ou *Cartas a favor da escravidão.* (Ed. Hedra, 2008).

[14] José Martiniano Pereira de Alencar (1794-1860), pai do escritor, foi um político liberal. Participou da Revolução de 1817 e da Confederação do Equador, em 1824. Foi presidente da província do Ceará duas vezes (entre 1834-37 e 1840-41) e se tornou senador pela mesma província em 10/04/1832, cargo que exerceu até o fim da vida.

Esse escritor cearense foi uma das peças-chave na formação da história da literatura do Brasil. Há diferentes registros do debate sobre "cor local" em suas missivas publicadas pela imprensa: tema muito exaltado pelos românticos e desenvolvido com predileção por Alencar nas esferas literárias por que passou. Em "Bênção Paterna", prefácio a *Sonhos d'Ouro* (1872), ensaio importantíssimo de sua obra, no qual apresenta uma de suas definições de nacionalidade literária, Alencar coloca a seguinte questão: "A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?" (ALENCAR, 1960, vol. I, p.495).

No texto mencionado, o autor de *O guarani* apresenta seu grandioso projeto literário: abarcar as diferentes esferas da sociedade brasileira em sua produção ficcional.[15] Era de se esperar, portanto, que tal intento fosse aberto de alguma forma à crítica e ao público leitor, e o gênero epistolar foi o escolhido por ele, muitas vezes, em diferentes momentos de sua carreira, para difundir as diretrizes de seu projeto.

Dada a forte presença de cartas-abertas no cotidiano do público letrado do século XIX, ao escolher o gênero epistolar para a elaboração de seus ensaios e permitir que eles fossem lidos por aqueles que desejassem, Alencar lançava luz sobre suas ideias, estreitava vínculos com o leitor — fosse ele um amigo ou um desafeto —, que podia adentrar em suas propostas, e, fundamentalmente, se projetava nos circuitos a que pertencia.

[15] De acordo com Antonio Candido (2007, p. 57): "Inspirado pelo exemplo da *Comédia humana*, de Balzac, [José de Alencar] tencionou representar os diversos aspectos do país, inclusive em épocas passadas, através de narrativas ficcionais cujo pressuposto formal era a liberdade da expressão brasileira em relação às normas portuguesas." Em outro artigo, o autor de *Formação da literatura brasileira* refere-se ao romancista afirmando que sua obra é "[...] bastante ambiciosa. A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio." (CANDIDO, 2002, p. 63).

Marcos Moraes (2008, p. 09), especialista em epistolografia, nos lembra que "[...] a carta/texto tanto pode ser 'material auxiliar', ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escrita que valoriza a função estética/poética; ou, ainda, 'texto literário' nas paragens do romance epistolar...". Levando em conta que Alencar foi um escritor que optou pela missiva até mesmo quando decidiu elaborar sua autobiografia,[16] podemos apreender a grandiosidade de sua correspondência e de sua criação epistolar, e encontrar espaço para análises da sua produção carteadora, em todos os seus meandros.

Antes de finalizar esta sucinta explanação, gostaria de deixar a indicação de um primoroso documento que registra a singular correspondência entre Alencar e Machado de Assis; trata-se de duas cartas-abertas, publicadas em 1868 pelo *Correio Mercantil*, que tinham como tema a apresentação do poeta Castro Alves à sociedade literária fluminense. Aos que tiverem acesso, os recortes do periódico, "que trazem emendas autógrafas — entregues por Mário de Alencar, [filho do escritor,] em 11/01/1922, a Afrânio Peixoto (1876-1947), então membro da Academia Brasileira de Letras, instituição na qual os documentos são conservados, [precisamente], no Fundo José de Alencar do Arquivo Múcio Leão." (PEREIRA, 2012, p. 122).

A CORRESPONDÊNCIA, UMA PESQUISA

"Testemunho do indivíduo que escreve, testemunho do grupo ao qual pertence ou tenta se integrar, bem como representação contínua de uma ordem social, a carta se encontra 'na encruzilhada' dos caminhos individuais e coletivos." (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 25). Com essa colocação, é possível imaginar a responsabilidade que o manejo de uma correspondência relativamente volumosa e antiga demanda

[16] Trata-se de *Como e por que sou romancista* (1893).

daquele que se propõe a conhecê-la com mais profundidade. Nestas últimas linhas, gostaria de trazer as diretrizes gerais, elementares, da pesquisa sobre a correspondência alencariana, que culminou em uma dissertação de mestrado concluída em 2012.

Primeiramente, no que concerne o conteúdo, saliento que ao menos um volume de cartas e outros documentos, quatro importantes biografias sobre o escritor e dois importantes trabalhos acadêmicos[17] foram consultados, pois tratava-se de publicações nas quais já estava disponível, de maneira difundida, a transcrição de boa parte das missivas. Com o intuito de complementar os estudos já existentes, foram localizados e levados a lume, na dissertação, sessenta e um fac-símiles de missivas que estão resguardadas em diferentes instituições brasileiras. São elas: o Arquivo Histórico/Museu Histórico Nacional (RJ), o Arquivo Histórico/Museu Imperial (RJ), o Arquivo Múcio Leão/Academia Brasileira de Letras (RJ), o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira/Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) e a Seção de Manuscritos/Biblioteca Nacional (RJ).

Acerca dos critérios de disposição do material, é pertinente mencionar que, em decorrência das atividades exercidas por Alencar, os textos epistolares relacionados aos diferentes âmbitos de sua vida (pessoal, jornalístico, literário e político) foram separados de acordo com o tema basilar das cartas, que também estão dispostas em dois grandes grupos: correspondência ativa e passiva; ou seja, missivas de fato enviadas e recebidas, respectivamente. No quadro abaixo, apresento os números exatos de cada um dos conjuntos epistolares.

[17] Trata-se das biografias publicadas por Luís Viana Filho, Oswaldo Orico, Raimundo de Magalhães e Raimundo de Menezes, e das dissertações de mestrado de Kátia Mendes Garmes e Tâmis Parron.

	correspondência ativa	**correspondência passiva**	**correspondência total**
cartas pessoais	27	5	32
cartas jornalísticas	8	3	11
cartas literárias	21	25	46
cartas políticas	116	74	190
número final de cartas			279

PEREIRA, 2012.

Ao final de três anos e nove meses de bastante dedicação à pesquisa, a tarefa de transcrever, anotar, organizar e apresentar os conjuntos epistolares foi concluída. Disponível no repositório virtual de teses e dissertações da Universidade de São Paulo, desde agosto de 2012, e em versão impressa na Biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pertencente àquela instituição, a correspondência reunida de José de Alencar concorre para uma maior "reflexão sobre a singularidade da epistolografia alencariana, podendo servir como fonte para novas pesquisas sobre vida e obra [desse homem de tantas letras], bem como sobre aspectos da literatura e da política do século XIX." (PEREIRA, 2012, p. 19).

Com a apresentação desse breve artigo, espera-se divulgar a existência da correspondência alencariana e atrair o olhar de novos leitores que se interessem não apenas pelos percursos pessoal e profissional de José de Alencar, como também por questões relacionadas ao Brasil, de uma maneira geral. Conhecendo as cartas, trocadas com mais de setenta correspondentes, encontramos instrumento que contribui para uma melhor análise e compreensão dos anos 1800 e, consequentemente, de muito do

que advém desse período, que ainda nos cerca, e permanecerá marcado em nossa história.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Obra Completa*, vols. I e IV. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*, 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1977.

MORAES, Marcos Antonio de. "Sobrescrito". In *Teresa*: revista de literatura brasileira/área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo — Nº 8/9. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. "A epistolografia de Mário de Andrade: memória da criação". *Patrimônio e Memória*: Universidade Estadual Paulista (UNESP). Assis, Nº.1, vol. 3, p. 63-70, 2007.

PARRON, Tâmis Peixoto. *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.

PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. *"Há muito tempo que não te escrevo..."*: reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo — USP, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-31082012-095814/pt-br.php. Acesso em: 03 ago. 2020.

_____. "Cartas e ficção, um capítulo da obra alencariana". In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, Nº 64, p. 310-323, ago. 2016.

PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 14/10/2020

O EMPODERAMENTO DAS PROTAGONISTAS FEMININAS EM *A ODISSEIA DE PENÉLOPE*, DE MARGARET ATWOOD

THE EMPOWERMENT OF THE FEMALE PROTAGONISTS IN MARGARET ATWOOD'S THE PENELOPIAD

Barbara Vitoria Teixeira Ribeiro[1]

Luiz Manoel da Silva Oliveira[2]

RESUMO: *A Odisseia de Penélope* (2005), de Margaret Atwood, configura-se emblemático exemplo de reescrita do cânone literário: a autora apropria-se de episódios seminais de *A Odisseia*, de Homero, e desconstrói conceitos patriarcais, para inscrever a voz e a ação das mulheres, reescrevendo as versões de Penélope e suas servas, sob a égide do realismo mágico e do revisionismo literário. Neste trabalho, intenta-se mostrar a eficácia das estratégias narrativas de desconstrução, analisando-se Penélope e as doze servas como narradoras póstumas empoderadas no século XXI.
Palavras-chave: desconstrução; realismo mágico; reescrita do cânone.
ABSTRACT: Margaret Atwood's *The Penelopiad* (2005) is an emblematic example of the rewriting of the literary canon: the author appropriates seminal episodes from Homer's *Odyssey* and deconstructs patriarchal concepts to inscribe women's voices and actions, rewriting Penelope's and her servants' versions, under the precepts of magic realism and literary revisionism. In this paper, the aim is to show the effectiveness of the deconstructive narrative strategies to acknowledge Penelope and her servants as empowered posthumous female narrators in the XXI century.
Keywords: deconstruction; magic realism; canon rewriting.

[1] Graduanda, UFSJ.
[2] UFSJ.

INTRODUÇÃO

Margaret Atwood é uma escritora canadense contemporânea que possui mais de quarenta livros de ficção, poesia e ensaios críticos publicados. Ativista social, política e ambiental, Atwood imbui suas obras de temáticas referentes a essas outras atividades. Dentre essas obras temos *The Penelopiad: the myth of Penelope and Odysseus*, que foi publicada no Canadá em 2015 e que faz parte da série de livros "Canongate Myth Series", na qual vários autores reescrevem mitos antigos. No Brasil, a obra foi publicada pela Companhia das Letras, também em 2005, com o título *A Odisseia de Penélope: O mito de Penélope e Odisseu*.

Em *A Odisseia*, de Homero, o foco é a jornada do herói grego Odisseu, que passa vinte anos guerreando e tentando retornar para casa, após ter se lançado nas aventuras da Guerra de Tróia. Ele é apresentado como um corajoso herói clássico, enquanto Penélope é retratada como uma esposa fiel, pacientemente aguardando pelo retorno do marido. As escravas praticamente não aparecem na história, com exceção do episódio final, no qual são assassinadas por Odisseu e Telêmaco, por terem mantido relações sexuais com os pretendentes de Penélope, sem a autorização de Odisseu.

Já o romance atwoodiano narrado por Penélope apropria-se de episódios seminais da obra de Homero: dizendo-se morta, Penélope rememora toda a sua vida, passando pela infância, o casamento com Odisseu e os acontecimentos durante o exílio dele. Em paralelo a essa narradora, o coro (formado pelas doze escravas enforcadas por Odisseu em *A Odisseia*) canta (e conta) a versão da história pela perspectiva dessas mulheres subalternizadas. A virada do romance acontece quando Odisseu decide ir para a Guerra de Tróia, após a morte da sogra e a insanidade mental do sogro de Penélope, que então precisa tomar conta dos bens da família, o que lhe confere uma

parcela ínfima de poder. Com a sua eficaz administração, as riquezas de Odisseu aumentam significativamente. Com Odisseu dado como morto, inúmeros pretendentes passam a assediar Penélope, o que faz com que ela decida enganá-los, com a cumplicidade das suas mais fiéis escravas.

A partir dessa cooperação, os laços entre Penélope e suas servas se estreitam e o enredo do romance atwoodiano começa a dar a voz e a visibilidade que nem Penélope e nem as suas servas tinham na obra de Homero. Desse modo, entram em ação as estratégias narrativas de desconstrução da autora ao empoderar as antigas e subalternizadas personagens femininas, retiradas do seu silêncio e da sua objetificação na obra épica de Homero e transpostas para uma atmosfera mais libertária do romance de Atwood, que se passa no século XXI.

Assim, a obra de Atwood, que cometeu a heresia de invadir um dos clássicos fundadores da Literatura Ocidental, socorre-se das condições imponderáveis do realismo mágico, para reconfigurar no século XXI uma Penélope e uma dúzia de servas que, ao mesmo tempo em que parecem ainda ter alguma semelhança etiológica com as tristonhas sombras da Casa de Hades, o lugar dos mortos nos mitos gregos antigos, também podem ser vistas como seres espirituais mais afeitos a concepções religiosas espiritualistas contemporâneas, ou a conceitos da religiosidade popular que admitem a reencarnação. Por esses motivos, diferentemente das sombras do Inferno de Hades, a Penélope e as suas servas concebidas por Atwood são dotadas de mais mobilidade, vontade própria e até da capacidade de se materializarem, como ocorre no episódio do julgamento de Odisseu pelos crimes pretéritos cometidos, em um tribunal de algum país ocidental do presente século.

Isso posto, fica evidente que Margaret Atwood aliena-se de uma tradição realista que dominou a prosa ocidental, como uma estratégia bastante propícia para a representação de condições mais favoráveis para as mulheres na ficção, que raramente existiram para elas pela história ocidental afora, principalmente se

lançarmos um olhar diacrônico e recuarmos nos séculos até cerca de 2.800 anos atrás na Grécia Antiga, mais ou menos a época em que se acredita que *A Odisseia* tenha vindo a lume, da lavra de um improvável Homero, cuja existência nunca se provou.

O realismo mágico, a desestabilização de conceitos culturais androcêntricos e a conquista da agência que diversos grupos de mulheres conseguiram a partir da segunda metade do século XX, principalmente depois da Segunda e da Terceira Ondas Feministas, permitiram a Atwood adotar o caráter hilariante e ousado que marca seu romance, que, na verdade, tem uma configuração que também desafia a estrutura física, conceitual e teórica do romance tradicional, como gênero literário. Assim, não se admira que *A Odisseia de Penélope* tenha se tornado uma obra impactante e permeada por ímpetos desconstrucionistas.

John Cuddon (1999, p. 210) afirma que, com a Desconstrução, Derrida mostra que qualquer texto (literário, filosófico, crítico) pode ser lido como se estivesse transmitindo ideias bem diferentes do que ele parece estar carregando no seu nível mais imediato de significação. Desse modo, é imperioso submeter os textos analisados a um escrutínio problematizador, para que as análises não se detenham somente nos seus sentidos mais primários e reducionistas. Por esse motivo, Barbara Johnson declara que:

> Desconstrução não é sinônimo de "destruição". Na verdade, o sentido de desconstrução está mais ligado ao sentido original da palavra "análise", que, etimologicamente, significa "desfazer" (sentidos fechados), que acabou se tornando um sinônimo de "desconstruir". A desconstrução de um texto não se opera pela mera instauração de dúvidas aleatórias, nem por subversões arbitrárias, mas por uma meticulosa e bem-articulada tensão das forças significativas contraditórias que existem dentro do próprio texto. Se há algo a ser "destruído" em uma leitura desconstrutiva, não é o texto, mas sim a crença na dominação inequívoca de um modo de significação sobre os outros. Assim, uma verdadeira leitura desconstrutiva analisa as especificidades existentes entre as diferenças críticas de um dado texto e ele mesmo. (JOHNSON, Barbara *apud* CUDDON, 1999, p. 210).

Desse modo, intentamos aqui uma possibilidade de leitura de *A Odisseia de Penélope* privilegiadora da análise da representação literária emancipada das personagens femininas e seu potencial de minar as bases androcêntricas e preconceituosas contra as mulheres que o cânone sempre favoreceu, por se concentrar em visões restritivas da atuação das mulheres, em função dos conceitos patriarcais prevalentes em épocas passadas e, não raro, ainda hoje. Com essa perspectiva desconstrutiva, utilizaremos principalmente alguns pressupostos teóricos da crítica feminista que, conforme Thomas Bonnici (2007), teve início a partir da Segunda Onda Feminista e preocupa-se com duas vertentes preponderantes: a escrita de autoria feminina e a releitura da literatura do ponto de vista feminino, rompendo com o padrão de personagens estereotipadas.

DO SILENCIAMENTO À VOZ, DA OBJETIFICAÇÃO À EMANCIPAÇÃO

Por todo o século XX e até a contemporaneidade, escritoras, ativistas e teóricas feministas empreenderam esforços enormes para denunciar a condição de objetificação a que as mulheres foram relegadas na sociedade patriarcal ocidental por milênios, o que sempre se refletiu nos seus papéis sociais reais e nas suas representações subalternizadas na literatura. Além disso, o *status quo* patriarcal também patrocinou a sabotagem de inculcar a noção de que inexistia uma tradição literária feminina, o que tem sido sobejamente negado pelas pesquisas dessas estudiosas. Nesse sentido, podemos eleger o ensaio de 1929 de Virginia Woolf intitulado *Um Teto Todo Seu* (2014 [1929]) (*A Room of One's Own*, em inglês) como um dos marcos teóricos pioneiros na defesa da existência de uma tradição literária feminina na história literária ocidental, mesmo que apagada e invisibilizada pelos "donos" do cânone literário. Woolf (2014 [1929]) defende que, para que as mulheres possam assumir o comando de uma escrita literária livre das amarras patriarcais, elas

têm que conquistar autonomia financeira, para poderem ter um teto, um "cantinho" todo delas. Em função da opressão masculina, Woolf (2014 [1929]) também reconhece que muitas escritoras inglesas do passado tiveram que se acomodar a formas "masculinas" de escrita, porém não sem dotarem sua produção de notáveis ímpetos subversivos.

De alguma forma, seguindo os rastros de Woolf e indo mais além, Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000 [1979]) chegam a afirmar que a caneta (a "pena") no imaginário dos homens assume o *status* de um pênis metafórico (2000, p. 04), para corroborar a "supremacia" masculina na produção literária. Ademais, essas autoras também concordam com Woolf quando reconhecem que as obras de muitas escritoras inglesas vitorianas "são verdadeiros palimpsestos cujas superfícies escondem ou complicam mais os níveis de significado menos acessíveis (ou socialmente menos aceitos)" (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 73), com a intenção de exercerem "a verdadeira autoridade literária feminina", mesmo que estejam ao mesmo tendo "que se conformar aos padrões literários patriarcais" (2000, p. 73).

Da mesma forma, Elaine Showalter (2013 [1977]) reconhece a tradição literária feminina no romance desde os tempos das irmãs Brontë, assim como os persistentes esforços femininos para provarem a existência dessa linhagem, mesmo que muitos vejam as escritoras do passado como "camaleões sociológicos", que se viram obrigadas a absorver para si "a classe social, o estilo de vida e a cultura dos seus parentes homens" (2013, p. 09). Desse modo, o resultado do trabalho de todas essas escritoras e críticas abalou as bases do cânone literário androcêntrico. Dada toda essa complexa situação, a escritora e crítica Adrienne Rich defende o escrutínio revisionista do passado literário ocidental, principalmente no que ele tem a ver tanto com a representação quanto com a produção literária das mulheres. A escritora explica da seguinte forma o que entende por revisão do passado:

> Re-visão — o ato de olhar para trás, de ver com olhos novos, de visitar um texto antigo sob uma nova direção crítica — é para as mulheres muito mais que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência, pois, enquanto nós não entendermos completamente as condições que sempre nos entrincheiraram, não poderemos nos conhecer integralmente. (RICH, 1979, p. 35).

Em vista de tudo isto, a crítica literária feminista questiona os papéis das mulheres nas obras literárias, como personagens e, na vida social e cultural, como leitoras e produtoras de literatura. Em vista disso, um dos seus objetivos é entender a associação das relações de poder entre o homem e a mulher na sociedade que se espelham na literatura, pois, dessa forma, alterando-se essa relação de poder nas obras literárias, poderiam ocorrer também mudanças na sociedade que permitissem reconfigurar para melhor a posição subalterna e de exclusão que quase sempre foi reservada para as mulheres no nosso passado histórico. Um ponto de partida para isso pode começar pela constatação feita por Lúcia Osana Zolin (2009), que afirma que "[e]studos acerca de textos literários canônicos mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder: as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. (ZOLIN, 2009, p. 217).

José Sérgio Custódio (2010) considera o discurso canônico um discurso de poder, afirmando que o cânone é "criado ideologicamente como meio eficaz para mascarar as intenções políticas da instituição literária" (CUSTÓDIO, 2010, p. 06). Em vista disso, muitos escritores e escritoras contemporâneas utilizam-se da reescrita e do revisionismo literário para desmascarar, denunciar e subverter esse arcabouço ideológico, político e cultural que sempre subjazeu às características supostamente "neutras" e meramente beletrísticas de que a cultura da sociedade ocidental por milênios imbuiu a Literatura.

Como consequência das estratégias da reescrita de clássicos literários e da apropriação de episódios e personagens de obras canônicas por parte de autores e

autoras contemporâneas, as possibilidades de se dar voz, subjetividade, visibilidade e empoderamento aos indivíduos e grupos que foram silenciados nos textos originais têm sobremaneira aumentado e ganhado cada vez mais contornos promissores. Ademais, essas estratégias têm sido usadas na literatura pelas escritoras feministas (e aquelas que assim não se reconhecem) para desestabilizar a base patriarcal da obra original (BONNICI, 2007). Em *A Odisseia*, de Homero, a personagem Penélope não tem voz; ela é silenciada pela narrativa e pelo seu próprio filho Telêmaco, quando adulto, como no trecho: "Minha mãe [...] / Agora volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus lavores, ao tear e à roca; e ordena tuas servas que façam seus trabalhos. Pois falar é aos homens que compete [...]. (HOMERO, *Odisseia*, I. 346-49).

Em momento anterior do romance de Atwood, ao se apropriar de alguns episódios emblemáticos de *A Odisseia* e aptamente reescrevê-los, Atwood dá voz à Penélope e tira pleno proveito da ausência dos personagens masculinos, já que Odisseu ainda não retornou da guerra, Telêmaco ainda é um bebê e o seu sogro enlouqueceu, para também se dar autonomia e poder:

> **Agora eu cuidava sozinha da imensa riqueza de Odisseu**. Eu não havia sido preparada para a tarefa, durante a minha vida em Esparta. Afinal, eu era a princesa, o trabalho cabia aos outros [...]. Portanto, no palácio de Ítaca tive que aprender da estaca zero [...]. Conforme os anos iam se passando, aprendi a fazer inventários — onde há escravos costuma haver furto, se a gente não ficar de olho — e a organizar os cardápios e guarda-roupas do palácio [...].**Por meio do despenseiro eu negociava suprimentos, e logo adquiri a reputação de esperteza nos negócios.** (ATWOOD, 2005, p. 77-79, grifo nosso).

Na representação mais empoderada das escravas de Penélope, Atwood apropria-se do gênero musical "coro", para obter um efeito coletivo mais eficaz para os seus propósitos, principalmente porque o romance em que reescreve no século XXI episódios significativos de *A Odisseia* é relativamente curto e se assemelha a uma novela na sua extensão e na aparente simplicidade do enredo. Cumpre esclarecer então que "coro" vem do latim "chorus", que designava o conjunto de pessoas que,

numa função musical, cantam uma mesma peça de modo simultâneo. A esse respeito, Cláudia Andrade (2013) afirma que: "[c]omo um organismo plural constituído por vários corpos, o coro é, por si próprio, uma representação simbólica e teatral do coletivo. Ele invoca o que há de comum, representando um elemento basilar do ponto de vista estético, ético e dramatúrgico" (ANDRADE, 2013, p. 12-13).

Sua relevância para o teatro grego era dar voz ao coletivo, sendo a representação do povo grego que assistia às peças teatrais. Cláudia Andrade ainda frisa que o coro é "[s]ímbolo coletivo e porta-voz da comunidade, o coro representa não apenas uma força cívica e performativa, mas também ritual, política e educativa." (ANDRADE, 2013, p. 16). Corroborando as concepções de Cláudia Andrade (2013) e aprofundando mais um pouco as noções, as funções e a relevância do coro na tragédia grega antiga, Carlos Ceia ressalta o seguinte:

> (Coro é o) Termo que provém do grego *chorós*, que, na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam activamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Na tragédia clássica, o coro é uma personagem colectiva que tem a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem, representa a *polis*, a cidade-estado, ampliando a acção para além do conflito individual. De início, o texto do coro constituía a parte principal do drama, ao qual se interpolavam monólogos e diálogos. É possível encontrar coros também nas odes pindáricas, exactamente com a mesma função. Com o desenvolvimento da tragédia, o coro fixou-se como uma parte secundária do texto dramático, geralmente reservada ao comentário público. Em consequência, o coro torna-se depois uma parte perfeitamente supletiva que apenas serve para fazer uma pausa entre os actos. (CEIA, 2009, s/p).

Como podemos inferir, a escolha de Margaret Atwood de se apropriar das servas de Penélope em *A Odisseia* e realocá-las no coro do romance que concebe em 2005 reveste-se de várias nuances de significação. Primeiramente, Atwood já causa uma pequena revolução na estrutura do gênero "romance", que tradicionalmente não tem coro, não somente porque o coro era um elemento exclusivo do drama clássico, mas também porque assim fazendo ela consegue um efeito de potencialização das vozes

das servas. Vale ainda recordar que ao coro helênico antigo (tido também como um personagem) cabia a narração dos fatos e situações intermediárias entre os intervalos das falas dos atores nos monólogos ou diálogos encenados, para acelerar e aclarar alguns pontos da narrativa, não permitindo a dispersão da atenção da plateia durante esses intervalos. Nesse processo, mesmo os atores principais e os atores do coro contando com a excelente acústica dos anfiteatros gregos, como o de Epidaurus, era fundamental que falassem de forma audível, para que os milhares de espectadores pudessem ouvir, mesmo estando nas últimas fileiras.

O fato de os capítulos de *A Odisseia de Penélope* (2005) em que Penélope é a narradora ficarem intercalados com os capítulos cantados pelas suas escravas não somente parodia a estrutura da tragédia grega, mas também estabelece uma espécie de estratificação social: Penélope assume o papel de protagonista (ela é princesa), enquanto as escravas aparentam assumir um papel secundário. Entretanto, essa construção não é tão simples, pois, conforme afirma Carlos Ceia no trecho em destaque citado, "com o desenvolvimento da tragédia, o coro firmou-se como uma parte secundária da tragédia", com uma função supletiva, que mais servia para preencher pausas entre os atos da tragédia (CEIA, 2009). No entanto, no romance de Atwood composto de estratégias de desconstrução, as escravas componentes do coro não fazem comentários complementares ou suplementares à história exclusiva de Penélope, mas antes narram as suas próprias histórias de dor, sofrimento, abusos sexuais e de outras naturezas, assim como as suas mortes trágicas e injustas, buscando justiça e reparação. Ou seja, enquanto simultaneamente invade a quiçá mais importante obra da literatura canônica ocidental, desafiando seus estatutos de "verdade e validade canônica", Atwood também repete o passado da historiografia ocidental, não para reverenciar a sua suposta autoridade canônica inquebrantável, mas para fazer uma "repetição significativa" desse passado, como afirma Linda Hutcheon (1991), estilhaçando o monolitismo dos seus significados consagrados e

reducionistas, para propor significações outras e mais abrangentes para episódios ficcionais, sociais e culturais dessas obras canônicas e das sociedades que as produziram.

As doze escravas cantam em conjunto os acontecimentos intercalados com o que acontece com Penélope. Contudo, o papel dessas personagens, na nova narrativa, é diferente daquele da esposa de Odisseu, pois elas desejam comprovar que suas mortes foram injustas:

> Não tínhamos voz
> Não tínhamos nome
> Não tínhamos escolha
> Só tínhamos uma face
> Uma mesma face
> Levamos a culpa
> Não foi justo [...]. (ATWOOD, 2005, p. 154).

Apesar de as servas terem voz nessa nova narrativa, ainda existe uma situação de privilégio de Penélope em relação a elas, pois, embora ela seja mulher e, por isso, não tem voz e poder na sociedade, ela pertence à nobreza. Já as servas sofrem a exclusão social de forma dupla: primeiro, por serem mulheres; segundo, de acordo com as regras da Pólis Grega, além de elas não possuírem direitos, elas são totalmente objetificadas, e sua única função é servir (ARISTÓTELES, 1955). Em vista dessa situação desprivilegiada das servas de Penélope, à luz das segregações classistas e de gênero da Pólis Grega Antiga, surge então a questão: "Por que é necessário dar voz para essas minorias?" Acreditamos então que a resposta para tal pergunta atinja o ponto nevrálgico da grande urgência que se percebe na contemporaneidade de se reescrever a história das minorias oprimidas do passado, como a das mulheres, não sem antes escancarar para o público leitor e a sociedade de hoje, como o fazem os escritores e as escritoras revisionistas, que a situação das mulheres e desses outros

grupos oprimidos, objetificados e invisibilizados era de extrema exclusão e de desvantagens superlativas.

Com relação à situação das mulheres, de modo geral, julgamos ser oportuno citar algumas ideias da teórica Gayatri Chakravorty Spivak (2010). Embora as suas considerações digam respeito mais especificamente à situação das mulheres nas várias sociedades coloniais e pós-coloniais do passado e do presente, se levarmos em conta que muitos teóricos e teóricas do pós-colonialismo, tais como Ashcroft *et al.* (2002), concordam que os tipos de opressão que as mulheres sofrem na sociedade patriarcal se assemelham às discriminações de que elas também são objeto naquelas sociedades coloniais e pós-coloniais já referidas, as ideias de Spivak (2010) acabam sendo emblemáticas para a reflexão acerca da situação de Penélope e suas servas no contexto da Grécia Antiga:

> A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão do trabalho, pois, para ambos os casos, há "evidência". É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonial e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação. Se, no contexto da produção colonial, o subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 85).

Em vista da constatação de Spivak (2010), podemos considerar que se Penélope é, além de princesa e rainha, "mulher livre" da Pólis Grega — esposa de um homem livre (príncipe e depois rei) — (BONNICI, 2007), o *status* das suas servas é infinitamente pior, uma vez que os escravos na Grécia Antiga eram tidos praticamente como meros objetos, muitas vezes objetos sexuais mesmo de quem os possuía, fossem eles homens ou mulheres. Além disso, como se não bastasse a subalternização pela questão de classe social, os servos naquela sociedade não tinham direito nem a uma identidade de gênero, conforme Bonnici (2007), de modo que o seu sexo não importava muito: eram simplesmente servos. Toda essa situação de anulação

subjetiva e subalternização irrevogáveis transparecem no trecho do coro das escravas aqui já destacado quando elas cantam que não têm nome, voz, ou escolha, e são apenas faces. Isso posto, por questão de classe social e gênero, Penélope ocupava um lugar mais vantajoso na pirâmide social do que as suas servas.

Atwood, na obra analisada, além de utilizar as estratégias narrativas da reescrita de mitos e do revisionismo histórico e do cânone literário, também faz uso do realismo mágico para tornar-se possível que a personagem Penélope e suas servas sejam empoderadas. Segundo José Hildebrando Dacanal (1970), o realismo mágico é a introdução de elementos fantásticos em uma narrativa realista. Penélope então narra a sua história do mundo dos mortos onde temos um julgamento com deuses como testemunhas, um réu já morto e um juiz e advogado de defesa do século XXI.

Ainda a respeito do realismo mágico, Selma Calazans (2009) frisa que:

> O primeiro de todos os autores a empregar a expressão realismo mágico foi o venezuelano Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Para ele essa nova narrativa viria a incorporar o "mistério" e uma "adivinhação (ou negação) poética da realidade". Dessa maneira procurava corrigir os limites do realismo puro. Daí ele sugerir "o que na falta de outra palavra poderia denominar-se um realismo mágico." (CALAZANS, 2009, s/p).

Desse modo, podemos concluir que Atwood lança mão de alguns recursos do realismo mágico para minar e subverter não somente as desvantagens cruas e hostis às mulheres da Grécia Antiga na ficção e na vida social, como também para poder justificar a presença de Penélope, suas escravas, Odisseu e alguns dos seres mitológicos numa recriação literária situada numa nação ocidental não identificada do século XXI. Com base nisso, torna-se possível que a protagonista Penélope olhe para sua história com a perspectiva feminista, no século XXI, já com as experiências de mais de dois milênios e meio passados e depois das três Ondas Feministas ocorridas no mundo ocidental. Desse modo, infere-se que, após a sua morte, Penélope e as suas servas adquirem mais conhecimento, sabedoria e, de certo modo, algum tipo de

atualização constante sobre tudo o que ocorreu na Terra no decorrer de quase três milênios após a sua "morte".

Fica assim evidente que Atwood também subverte a rotineira atmosfera sombria, triste e sem esperanças e novidades do Inferno Grego antigo, ressituando essas personagens em um lócus indefinido de um provável "mundo espiritual" mais afeito às postulações espiritualistas de algumas religiões contemporâneas. Em seguida, infere-se que todas essas personagens de algum modo "também estão" na sociedade ocidental contemporânea, sem que isso seja muito explicado, já que o realismo mágico não exige isso. Somado a todo esse estado de coisas, Penélope chega a referir que Odisseu e sua prima Helena "desceram" à Terra algumas vezes, numa referência ao conceito espiritualista da reencarnação, que não era parte do repertório religioso dos gregos antigos. Nessas idas e vindas da Terra feitas por essas personagens, Penélope era atualizada acerca da moda prevalente para as mulheres nos períodos específicos em que sua prima Helena "encarnara". Além disso, de algum modo, Penélope observava tudo do seu lugar de privilégio no Além, pois testemunhou algumas das "reencarnações" de Odisseu, como, por exemplo, como Napoleão Bonaparte.

Nesse sentido, é bastante sintomático que Atwood abra a narrativa com uma fala bombástica, desestabilizadora e bastante intrigante de Penélope, que já informa ao leitor que a sua opção é desvincular a sua narrativa dos estreitos liames oferecidos pela narrativa realista tradicional que caracteriza a maior parte dos romances, contos e novelas, em maior ou menor grau, mesmo que essas obras não tenham sido produzidas na época do "Realismo" da segunda metade do século XIX. Assim, Penélope diz:

> **Agora que morri, sei tudo. Era isso que eu esperava que acontecesse**, mas como muitos dos meus desejos deixou de se realizar. **Sei apenas alguns fatos dispersos que antes ignorava**. Desnecessário dizer, trata-se de **um preço alto**

> **demais a pagar pela satisfação da curiosidade.** (ATWOOD, 2005, p. 15, grifo nosso).

Já para as escravas, estarem mortas no século XXI significa poder finalmente levar Odisseu ao tribunal, para que ele responda pela chacina que cometera contra elas. Porém, como um retrato da sociedade atual, Atwood não pode permitir que Odisseu seja decretado culpado, pois, apesar dos milhares de anos que separam *A Odisseia* de Homero de *A Odisseia de Penélope*, da autora supracitada, o machismo ainda está presente. Como podemos comprovar, no seguinte trecho da obra estudada, em que um magistrado contemporâneo sem muito esforço lança mão de alegações machistas e casuísmos oportunistas para justificar o encerramento do caso sem imputação de culpa a Odisseu:

> Juiz: Nem seu cliente, evidentemente. (Ri.) Contudo, a época de seu cliente era diferente da nossa. Os padrões de comportamento então eram outros. Seria uma pena que esse incidente lamentável, mas menor, manchasse uma carreira que, sob todos os outros aspectos, foi notável. E não quero ser acusado de anacronismo. Portanto, devo encerrar o caso. (ATWOOD, 2005, p. 144).

Na citação acima, temos exemplificada a cumplicidade entre os homens (juiz, advogado de defesa e Odisseu), ao excluírem a narrativa das escravas e de Penélope, a fim de favorecer Odisseu; cumplicidade essa que é uma característica culturalmente forjada entre os homens nos discursos e práticas da sociedade patriarcal, para manterem um espírito de corpo, para se protegerem mutuamente. Nessa esteira de considerações ideológicas da dominação masculina, aos homens cabe a união e, segundo bell hooks (1997), às mulheres cabe a rivalidade entre elas; tudo isso como fruto das maquinações patriarcais inculcadas nos indivíduos por milênios, na tentativa de conferir um *status* de "naturalização" a essas características. Outro ponto importante nessa cena é a posição do juiz ao não querer decretar Odisseu como culpado, alegando que os tempos dos fatos ocorridos são distintos da data do

julgamento. Essa alegação nega a necessidade da desconstrução do cânone literário, que propaga uma cultura patriarcal e nega também representações mais justas e de sujeito para as mulheres. Com isso, a autora propositalmente constrói personagens masculinos que são a representação do machismo, que insistem em silenciar as mulheres em diferentes épocas. Além, é claro, da citação reforçar a ideia de que acusações de teor sexual, consideradas pelo juiz um "incidente lamentável, mas menor" (ATWOOD, 2005, p. 144) poderiam manchar a carreira de um homem, e por isso não devem ser realizadas, já que o homem, de acordo com um prisma essencialista é "forte, ativo, racional [...]" (BONNICI, 2007, p. 78-79); sendo assim, seus feitos são maiores e mais importantes que as acusações de violência sexual (estupro) e de homicídio.

Essa perspectiva se faz necessária nas estratégias de Atwood por trazer ainda o ranço da antiga condição da mulher na Grécia antiga. Segundo Aristóteles (1955), a mulher livre é aquela que se torna esposa, sendo assim é propriedade do homem. Tendo isso em vista, a mulher livre está em um mesmo patamar que a mulher serva, pois só possuem significância ao pertencerem a alguém. Não obstante, é justamente a partir desse pertencimento que as personagens Penélope e as escravas conseguem construir uma relação, pois ambas só são vistas pela sociedade ao pertencerem a um homem. Tal relação transforma-se em uma irmandade, como podemos ver no trecho abaixo:

> [...] Contávamos histórias enquanto realizávamos nossa tarefa de desconstrução; contávamos anedotas e decifrávamos charadas. Sob a luz trêmula das tochas nossos rostos diurnos mudavam, tornavam-se mais meigos, assim como os modos. Parecíamos até irmãs. Pela manhã, com os olhos fundos pela falta de sono, trocávamos sorrisos cúmplices e furtivos toques das mãos. As respostas delas, "Sim, senhora" e "Não, senhora", flertavam com o riso, e nem as moças nem eu levávamos o comportamento servil muito a sério. (ATWOOD, 2005, p. 98).

É por meio dessa relação que Atwood vai contra a perspectiva maquiavélica do patriarcado, que naturaliza a competição entre as mulheres, representando-as como "inimigas naturais" (HOOKS, 1997, p. 108). O mesmo não acontece, porém, em relação à Penélope e à Helena, pois a rivalidade feminina entre as personagens, que são primas, demonstra que, apesar de tanta desconstrução, a sororidade ainda é seletiva, mesmo na obra ficcional.

Sendo assim, a autora dá voz às protagonistas femininas de *A Odisseia* e proporciona seu empoderamento. Esse empoderamento, no entanto, não é suficiente para permitir a reparação para as injustiças que sofreram. Entretanto, elas já não estão sujeitas às mesmas condições de outrora; estão mortas, adquiriram sabedoria e mais conhecimento, podem transitar entre os dois mundos e, certamente, infere-se que elas continuarão a buscar justiça, pois são imortais e, graças às concessões do realismo mágico, terão toda a eternidade para perseguirem esse objetivo. Além, é claro, de não serem mais "[...] uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres" (ATWOOD, 2005, p. 16), podendo servir de alerta para as mulheres do século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, podemos concluir que além de *A Odisseia de Penélope* ser uma obra literária de profundo valor estético, ela também se notabiliza pela sua riqueza em estratégias narrativas e valor social, o que certamente suscita questionamentos e profundas reflexões na leitora, no leitor e na sociedade como um todo. A obra tem o potencial de ensejar reflexões sobre a representação das mulheres em obras canônicas do passado e a desconstrução dos aspectos negativos dessa representação na obra ficcional contemporânea.

É importante ressaltar que a escritora só consegue empoderar e emancipar as personagens femininas quando elas estão no mundo dos mortos (ou seja, "já

morreram", depois de terem sido personagens de *A Odisseia*) ou quando a figura masculina está enfraquecida. No caso de Penélope isso ocorre quando Odisseu (marido), Laerte (sogro) e Telêmaco (filho) não estão presentes no palácio. E esse empoderamento visa dar voz às personagens, mas não poder pleno. Por esse motivo, Penélope não tem poder suficiente para fazer justiça às suas servas pela morte injusta e cruel que sofreram.

Apesar de a obra em questão ser ficcional, Atwood mantém certos paradigmas da sociedade atual. Essa escolha da autora é outra maneira de criticar a sociedade patriarcal. No final, Odisseu continua sendo o herói e nunca paga pelos seus crimes, nem mesmo no mundo dos mortos. Contudo, uma mudança acontece, pois, ao dar voz a Penélope e às doze escravas, a autora mostra para os leitores, principalmente às leitoras, que *A Odisseia* tem um outro lado nebuloso. Por isso, foi necessário "invadir" a obra original, atacar a sua sacralidade canônica e apropriar-se de episódios seminais, para preencher as lacunas que o silenciamento das mulheres provocou. Com isso, as narrativas reinscritas dessas mulheres não serão esquecidas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cláudia. *Coro*: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Atena, 1955.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen, (Eds.) *Post-Colonial Studies: the key-concepts*. New York: Routledge, 2002.

ATWOOD, Margaret. *A odisseia de Penélope*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista:* conceitos e tendências. Maringá: EDUEM — Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

CALAZANS, Selma. "Realismo mágico". In CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/realismo-magico/. Acesso em 30 mar. 2020.

CEIA, Carlos. Coro. In CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro/ , acesso em 30/03/2020.

CUDDON, John A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory.* London: Penguin Books, 1999.

CUSTÓDIO, José S. "Para que serve o cânone literário? Aspectos e confrontos do discurso teórico contemporâneo." In X SEL Seminário de Estudos Literários "Cultura e Representação". 2010, Assis. *Anais do X Seminário de Estudos Literários*, 2010.

DACANAL, José Hildebrando. *Realismo Mágico*. Porto Alegre. Editora Movimento, 1970.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven/London: Yale University Press, 2000 [1979].

HOMERO. *Odisseia.* Trad. e prefácio de Frederico Lourenço; Introd. e notas de Bernard Knox. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOOKS, bell. *Sisterhood*: *Political Solidarity between Women*. In McCLINTOCK, Anne et al. (Ed.). Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 396-411.

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

RICH, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence: selected prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own:* from Charlotte Brontë to Doris Lessing. London: Virago Press, 2013 [1977].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. Trad. dos poemas: Glauco Mattoso. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014 [1929].

ZOLIN, Lúcia O. "Crítica feminista." In BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria Literária*: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 04/10/2020

ENTRE O FICCIONAL E O NÃO FICCIONAL: UMA ANÁLISE DO FENÔMENO SOCIAL DOS LINCHAMENTOS

BETWEEN THE FICTIONAL AND THE NON-FICTIONAL: AN ANALYSIS OF THE SOCIAL PHENOMENON OF LYNCHING

Bruno Emanoel Vieira[1]

RESUMO: Neste trabalho buscamos apresentar a prática dos linchamentos como sendo *suplícios coletivos*. Para tal, analisamos dois casos desta violência, um em esfera literária, o ocorrido com a personagem Maria, do conto homônimo de Conceição Evaristo (2018), e outro na esfera não literária, o de Fabiane Maria de Jesus. Para o desenvolvimento do trabalho, fez-se necessário traçar um levantamento histórico e social sobre essa prática para, amparados por Michel Foucault (2014; 1988), entendermos o que foram e como funcionavam os suplícios.
Palavras-chave: Conceição Evaristo; linchamento; Michel Foucault.
ABSTRACT: In this work we aim to present the practice of lynching as a form of *collective torture*. To this end, we analyzed two cases of this type of violence, one in the literary sphere, the one that happens with the character Maria, from the homonymous short story by Conceição Evaristo (2018), and the other in the non-literary sphere, that of Fabiane Maria de Jesus. For the development of the work, it was necessary to draw a historical and social survey on this practice as well as theoretical assumptions by Michel Foucault (2014; 1988), to understand what the tortures were and how they worked.
Keywords: Conceição Evaristo; lynching; Michel Foucault.

1. INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, muitos foram os casos de linchamento noticiados pelos veículos de comunicação no Brasil. Esse preocupante aumento chamou a

[1] Mestrando, UFPR.

atenção de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, que tentam entender como e por que esse tipo de violação se tornou tão comum Brasil afora. Essas práticas públicas de punição coletiva não são uma exclusividade de nosso tempo e país. É notório, porém, que no Brasil, onde o descrédito de parte da população para com as instituições de justiça e segurança pública se mostra cada vez mais evidente, práticas de punição coletivas encontram um solo fértil para germinar e prosperar.

Não existe uma única forma de linchamento, ao tempo em que não existe um único motivo ou situação que levem a ele. São diversas as maneiras de se punir publicamente as mais distintas acusações. Normalmente, são espancamentos praticados por um determinado grupo de indivíduos sobre um ou mais acusados de algum tipo de crime. Nesses casos, o descrédito da população em relação às instituições, citado anteriormente, se soma aos discursos de que o Estado, supostamente, protege criminosos, e de que alguns pressupostos da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) funcionariam como um obstáculo entre e o criminoso e a pena. Sendo assim, os linchamentos surgem como a punição *não permitida* pelo Estado, mas que satisfaz o desejo de alguma justiça daqueles que o operam.

Segundo alguns dados resultantes da pesquisa "Monitoramento das graves violações aos direitos humanos", disponíveis no *Banco de Dados da Imprensa sobre as Graves Violações de Direitos Humanos: Dados por violação — Linchamento* do Núcleo de Estudo da Violência (NEV) da Universidade de São Paulo (USP), o Brasil registrou, entre os anos de 1980 e 2006, 1.179 casos de linchamento, sendo os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia aqueles que ultrapassaram a tétrica marca dos três dígitos nesse período. Quando se trata do estado mais populoso do Brasil, entre 1980 e 2010, foram 506 casos de linchamento, com um total de 605 vítimas fatais. O mesmo levantamento aponta que as principais motivações que levaram aos linchamentos, ou seja, as acusações que recaíram sobre as vítimas dessa violência, foram homicídios e

roubos/sequestros, sendo estes últimos as motivações que levaram aos dois linchamentos que analisamos neste trabalho.

Este trabalho se dispõe a analisar dois casos de linchamentos, um do campo ficcional e outro do não ficcional. Quanto ao primeiro, averiguamos o linchamento da personagem Maria, descrito no conto homônimo da escritora Conceição Evaristo (2018). Neste texto, somos apresentados a uma empregada doméstica, mãe de mais de dois filhos e em seu segundo casamento, que é linchada depois de ser acusada de fazer parte de um assalto ocorrido dentro de um ônibus. A personagem, que nada tinha a ver com o crime, é julgada e sentenciada pelos demais passageiros, sem direito à defesa, sem ao menos ser ouvida. O conto faz parte do livro *Olhos D'água*, publicado originalmente em 2014, em que a autora reúne contos nos quais mulheres negras e pobres ocupam papeis de elevado destaque. Em "Maria", observa-se a presença de uma linguagem coloquial, com escolhas lexicais muito próximas daquelas que ouvimos ou fazemos em nosso cotidiano, utilizada para descrever passagens que igualmente fazem parte do dia a dia da maioria dos brasileiros, como as condições precárias de empregadas domésticas e o valor abusivo dos transportes públicos.

Maria da Conceição Evaristo é uma escritora brasileira, negra, oriunda de uma família humilde da periferia de Belo Horizonte e uma das figuras mais relevantes da cena contemporânea da Literatura Brasileira. Em sua literatura, nota-se a presença de personagens e cenas típicas das periferias brasileiras, com notável destaque à figura da mulher negra que vive nesses locais, com seus dramas e sofrimentos que as acompanham da infância à velhice. Muito do que se vê nos textos de Evaristo tem como pano de fundo situações reais, vividas e/ou presenciadas pela autora ao longo de sua vida. Nessas cenas, a violência é um tema comum, seja ela na forma de *violência doméstica* ou *assédio/abuso sexual*.

Ao lançarmos olhar sobre o conto "Maria", é possível notar logo no nome da personagem um elemento de familiaridade: "Maria" se trata de um dos nomes mais

comuns do nosso país (SAVEGNAGO; VIANNA, 2019), e o fato de ser um nome presente na maioria das famílias ou bairros pode aproximar o leitor, de certo modo, da personagem. Essa aproximação também se dá quando notamos que histórias de empregadas domésticas que enfrentam jornadas desumanas de trabalho por salários baixos — e que muitas vezes ganham sobras de comida como parte do pagamento — e de mães que, ao serem abandonadas pelo companheiro, precisam criar os filhos sozinhas, se fazem presentes no cotidiano brasileiro. O aumento no número de casos de linchamento no Brasil, somado ao histórico de elevada média de violência contra mulheres negras no país, também faz parecer que o fato ocorrido com a personagem nos pareça próximo e nos cause mal-estar: trata-se de um evento *verossímil* partindo de nossas condições histórico-sociais.

Camila Savegnago e Vera Lúcia Vianna (2019, p. 102), dialogando com aquilo que indicamos sobre o protagonismo feminino e a violência fazerem parte da obra de Evaristo, afirmam que a literatura da autora está "[...] escrita [em] um espaço de emergência de vozes subalternas e periféricas". As autoras completam, ainda, que a literatura de Evaristo "vai além da sua função estética, atingindo uma função social e ética" (p. 102), uma vez que os acontecimentos presentes em sua obra denunciam condições verdadeiras: cenas de violência e abuso contra mulheres negras e pobres. A presença desses elementos em sua escrita fez com que Evaristo chamasse de "escrevivência"[2] seu processo de escrever a partir de vivências reais.

O linchamento que analisaremos no campo não ficcional é o de Fabiane Maria de Jesus, uma dona de casa de trinta e três anos, casada e mãe de duas filhas. O caso ocorreu na periferia do Guarujá, em 2014 (CARPANEZ, 2018), e ganhou destaque nacional sobretudo devido ao grau de crueldade do acontecimento. Fabiane foi linchada após ser confundida com uma suposta ladra de crianças, as quais a população

[2] Evaristo conceitua "escrevivência" como uma escrita que parte das vivencias, experiências e lembranças pessoais da autora. Trata-se de um termo que denota "o caráter biográfico de seus escritos" (TAMBOSI, 2019 p. 161).

acreditava que seriam utilizadas em rituais de magia negra. Utilizamo-nos, neste trabalho, de uma reportagem publicada em setembro de 2018, na versão on-line do jornal *Folha de São Paulo*, assinada pela jornalista Juliana Carpanez (2018), intitulada "Veja o passo a passo da notícia falsa que acabou em tragédia no Guarujá", como material textual e documental para análise e comparação.

Em síntese, buscamos neste trabalho comparar os dois casos, preservando e respeitando as singularidades e diferenças existentes entre um texto literário ficcional e um material jornalístico. Na primeira seção deste artigo, fazemos uma contextualização histórica do termo e da prática *linchamento*, exercício que se faz necessário para que entendamos que esses acontecimentos irrompem seguindo determinadas regularidades sociais e discursivas. Em seguida, recorremos ao filósofo Michel Foucault (1926-1984) e suas considerações acerca dos suplícios, e as condições sociais que os cercavam, para tentar entender se seriam os linchamentos uma espécie de *suplícios coletivos* — não no sentido de diversos indivíduos sendo julgados simultaneamente, mas, sim, de que mais de um são os julgadores e carrascos (FOUCAULT, 2014; 1988). Por fim, na terceira seção, analisamos como ocorreram os dois linchamentos, o de Maria, a partir do conto, e o de Fabiane, em que nossa fonte de linguagem foi a reportagem do jornal *Folha de São Paulo*.

2. LINCHAMENTO: CONTEXTUALIZAÇÕES DE TERMO E PRÁTICA

José Arthur Rios (1988) aponta que a origem do termo "linchamento", remonta aos tempos da Revolução Americana,[3] quando Charles Lynch (1736-1796), um fazendeiro do estado da Virgínia, que "dirigia [uma] pequena organização destinada a julgar e punir bandidos e — na época — simpatizantes dos legalistas ingleses" (RIOS, 1988, p. 211), popularizou essa forma de julgamento e de punição. Lynch não *fundou*

[3] A Revolução Americana foi um confronto armado ocorrido entre 1775 e 1783 e resultou na independência dos Estados Unidos.

esta prática, apenas popularizou um método que já havia prosperado "[...] na fronteira americana como forma de justiça sem formalidades, rápida e direta, praticada pelos primeiros colonos contra ladrões de cavalo, caçadores de escalpes indígenas, culpados de dar asilo a escravos fugidos e até mesmo contra funcionários públicos acusados de abuso no exercício do poder." (RIOS, 1988, p. 211-212).

A organização dirigida por Lynch ao mesmo tempo julgava e punia os eventuais culpados através de agressões e torturas coletivas e públicas, que serviam não apenas como sentença, mas também como aviso, como ameaça, como registro daquilo que poderia acontecer com indivíduos que agissem ou pensassem contra os ideais defendidos pelo grupo em questão (RIOS, 1988). Esse procedimento, popularizado naquele momento por Lynch, mas que é anterior a ele, se tornou tão *eficaz* que em várias partes dos Estados Unidos houve registros da prática. O *método de Lynch* logo se tornou também uma ferramenta de punição aos indivíduos que infringissem outras normas sociais:

> Nos séculos XVII e XVIII, em certas regiões americanas, constituíram-se grupos como os Regulares, em Nova York, e os Rangers, na Pensilvânia, cuja finalidade era aplicar punição rápida a ladrões, bandidos, ou, durante a Guerra da Independência, a legalistas. O mesmo tento foi posteriormente aplicado, já em meados do século XX às comissões de vigilância no oeste encarregadas de punir assassinos, ladrões de gado, jogadores e "indivíduos suspeitos" em geral. Tudo isso indica uma situação muito nossa conhecida, em que a ocupação do território e a expansão demográfica caminham à frente das instituições civis. (RIOS, 1988, p. 211-212).

Com efeito, é possível notar o caráter punitivo da prática do linchamento como uma maneira de se levar e se fazer uma urgente *justiça* onde as instituições legais não haviam chegado, ou sequer existiam. O acusado deve ser punido com o máximo rigor e no menor tempo possível, para que o seu crime não caia no esquecimento, para que ele não tenha tempo de escapar e não consiga se defender.

Corroborando com Rios (1988), Ariadne Natal (2012), aponta que das muitas possibilidades de origem tanto para a prática do linchamento quanto para o seu termo, tornou-se consensual a hipótese de "que o termo *lynch law* (posteriormente *lynching*) se tornou corrente nos Estados Unidos no século XVIII, em geral para fazer referência a uma forma de justiçamento sumário executado [...] sem a mediação do Estado" (NATAL, 2012, p. 54). Segundo a autora, o fenômeno dos linchamentos só chamou a atenção de pesquisadores brasileiros a partir de meados da década de 1980, e a pesquisadora acredita que o destaque dado pela imprensa aos casos de linchamento nos anos oitenta foi fundamental para que o interesse de pesquisadoras e pesquisadores acadêmicos sobre o assunto se tornasse efetivo.

José de Souza Martins (1996, p. 11), aponta que os estudos sociológicos que versam sobre os linchamentos os tratam como fenômenos sociais que também podem ser considerados "patológicos". Fenômenos que, apesar de se popularizarem, inicialmente, em contextos rurais, se proliferaram nos centros urbanos ao longo da história. Essa *patologia*, aos olhos do autor, emerge principalmente devido à descrença dos indivíduos em relação às leis e à justiça.

> [...] os linchamentos se baseiam em julgamentos freqüentemente [sic] súbitos, carregados da emoção do ódio ou do medo, em que os acusadores são quase sempre anônimos, que se sentem dispensados da necessidade de apresentação de provas que fundamentem suas suspeitas, em que a vítima não tem nem tempo nem oportunidade de provar sua inocência. Trata-se de julgamento sem a participação de um terceiro, isento e neutro, o juiz, que julga segundo critérios objetivos e impessoais, segundo a razão e não segundo a paixão. Sobretudo, trata-se de julgamento sem possibilidade de apelação. (MARTINS, 1996, p. 11-12).

No Brasil, essa prática, que para a bibliografia tradicional se popularizou em solo estadunidense no século XVIII, já era praticada desde os primeiros anos de ocupação portuguesa, segundo Martins (1996). O autor aponta casos como o de Antônio Tamandaré, indígena, líder de um movimento messiânico, seguido tanto por

índios quanto por europeus, que em 1585, na cidade de Salvador, foi preso e teve o seu templo incendiado por um grupo de indígenas que o seguiam (MARTINS, 1996). Esses índios o espancaram, cortaram sua língua e o estrangularam: "Um comportamento completamente estranho às tradições tribais e claramente referido a uma cultura punitiva branca, católica e inquisitorial, de acordo com a concepção de castigo e os valores da época." (MARTINS, 1996, p. 12).

Notamos, então, que a prática, que só viria a ser batizada no século XVIII, já havia sido registrada no Brasil ainda no século XVI. Esses fatos revelam como nossa sociedade, desde os primeiros anos de invasão europeia, já praticava ações de punição coletiva contra determinados indivíduos. Logo, podemos constatar que, se existe uma *cultura do linchamento*, ou uma regularidade nesses *suplícios coletivos* em nosso país, o início foi há pelo menos quatrocentos anos.

3. SUPLÍCIOS COLETIVOS

Foucault abordou em mais de uma obra o tema do *poder soberano*, um poder que até o século XVIII, aproximadamente, se exercia, sobretudo, pelo "direito de morte" e "poder sobre a vida" que os reis tinham sobre os seus súditos (FOUCAULT, 1988, p. 147). Um *direito-poder* que representou como os monarcas influenciavam diretamente nas condições de *morrer-viver* dos indivíduos. Guerras eram travadas se a segurança do rei estivesse ameaçada. Entretanto, ele tinha o direito de poder escolher estar próximo ou distante da fronte de batalha. Escolha essa que os seus subordinados não tinham, e esses indivíduos deveriam lutar pela vida e segurança do seu suserano, arriscando e oferecendo as suas próprias. Nessas ocasiões, os monarcas exerciam o "direito indireto de vida e morte" (FOUCAULT, 1988, p. 147), pois eram eles quem determinavam quando e quais súditos deveriam partir para uma batalha em defesa do reino, e esses sujeitos poderiam morrer ou não. Os monarcas, em outros casos,

também podiam exercer um "direito direto" de vida e morte, quando decidiam diretamente sobre a vida ou morte de um indivíduo. Esse poder era exercido, principalmente, nos casos em que a justiça era feita a partir de um julgamento em que o rei proferia a sentença. Sua ação, nesse sentido, se pautava em "deixar" viver ou "causar" a morte. (FOUCAULT, 1988, p. 148).

O exercício desse *direito direto* de vida e morte, normalmente, poderia se apresentar através de toda uma *demonstração* e *espetacularização* da força e do poder do monarca para com os demais. Os julgamentos, na maioria das vezes, eram públicos e a sentença proferida pelo rei costumava ser executada por um ou mais carrascos. Essas execuções *teatrais* ficaram conhecidas como *suplícios*: sentenças que representavam mais do funcionamento da lei, mas também serviam como avisos do que acontecia àqueles que infringiam as normas sociais daquela sociedade.

> O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. [...] E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. (FOUCAULT, 2014, p. 37).

Essa prática, segundo Foucault (2014), deixou, oficialmente, de ser usual nas principais sociedades ocidentais em meados do século XIX. A partir desse momento histórico, o filósofo aponta que as punições públicas deram lugar a novos modelos de castigos, que não previam agir diretamente sobre o corpo físico dos sujeitos, mas sim sobre os seus *corpos sociais*. Com efeito, saem de cena os suplícios e entram as prisões, como forma de se salvaguardar a sociedade e reeducar o corpo do indivíduo. Essa nova prática faz parte daquilo que Foucault (2014, p. 135) chama de *poder disciplinar*, um poder que se volta para o controle e vigilância dos corpos e que tenta, em vez de destruí-los, dominá-los, controlá-los.

O ponto ao qual buscamos chegar a partir dessas explanações é a compreensão de que existe um diálogo entre a prática do linchamento e os suplícios, apesar do advento do *poder disciplinar* nas sociedades ocidentais a partir do século XIX. Nesse sentido, entendemos o linchamento como uma espécie de *suplício coletivo*, fenômenos que resguardam resquícios daquelas práticas, e que são ordenados e orquestrados em qualquer lugar e a qualquer momento, por quaisquer indivíduos e pelas mais variadas causas. Os sujeitos que praticam os linchamentos tomam para o si, de certo modo, um *direito direto* sobre a vida e morte de outra pessoa, e agem como monarcas e carrascos ao mesmo tempo, pois julgam, aplicam a sentença de forma *espetacularizada,* e todo o acontecimento funciona como um aviso aos que ousarem burlar alguma norma social. Os suplícios, como aponta Foucault, são mais do que uma punição, se tratam de uma "arte do sofrimento" (FOUCAULT, 2014, p. 27), sofrimento este que deve ser maior conforme a gravidade do crime cometido pelo sentenciado. Coincidentemente ou não, nota-se que quanto maior costuma ser a gravidade do crime, maior tende a ser a violência do linchamento.

Isso se faz notável em alguns casos de linchamento ocorridos no Brasil nos últimos anos, como por exemplo os de Cledinelson da Silva, de 29 anos, e de Eric Carvalho da Conceição, de 24. No caso do primeiro, que aconteceu na periferia da cidade de São Luís, segundo aponta reportagem do jornal *El País* (MARTÍN, 2015), a *acusação* era de assalto a um bar da região. O homem foi espancado até a morte depois de ter sido amarrado sem roupas em um poste. Seu corpo foi exposto aos que ali estavam e até mesmo fotografias foram tiradas. O caso de Eric foi ainda mais grave, correspondendo à absurda gravidade do crime que a ele recaiu: estupro e assassinato de uma idosa. O linchamento ocorreu na periferia de Salvador, e uma reportagem do jornal *Correio* (CORREIO, 2016) afirma que o jovem foi espancado e atingido por golpes de enxada. Depois desses ataques, seus *carrascos-julgadores* ainda carregaram seu corpo, sobre um carrinho de mão pelas ruas do bairro, ostentando a suposta

justiça. Seus restos mortais foram jogados em frente à creche onde teria ocorrido o estupro e o assassinato.

Não encontramos materiais que indicassem a culpa ou a inocência desses sujeitos. Tampouco desenvolvemos este trabalho para acusar ou tentar diminuir a gravidade dos possíveis crimes aos quais esses homens foram acusados. Lançamos um olhar para estes casos apenas para observar que a gravidade do crime costuma ditar o grau de violência do seu linchamento — embora isso não seja uma regra. Sendo assim, essa "arte do sofrimento", indicada por Foucault (2014), se torna perceptível, sobretudo porque quanto maior a comoção, maior costuma ser a raiva e o receio de que a justiça *convencional* não atue de maneira satisfatória.

4. OS LINCHAMENTOS DE MARIA E FABIANE

Os fatos narrados no conto "Maria" (EVARISTO, 2018) se iniciam quando a personagem esperava por um ônibus para voltar para casa depois de um dia de trabalho mais cansativo do que o normal, pois, na noite anterior, havia acontecido uma festa na casa de sua patroa. Esse fato fez com que Maria recebesse uma gorjeta a mais naquele dia, além de ganhar algumas frutas e um pedaço de pernil (que seria jogado fora). Sua mão doía por conta de um corte causado por uma faca-laser, dor que somada ao peso das sacolas e a distância entre o trabalho e sua casa, a obrigaram a ter de tomar um ônibus. Enquanto aguardava, a doméstica divagou sobre o valor da passagem e avaliou voltar para casa a pé, uma circunstância cada vez mais comum em nosso país, onde os serviços de transporte estão cada vez mais caros.

Quando entrou no ônibus, Maria foi surpreendida por um homem que, estranhamente, pagou sua passagem. Tratava-se do seu ex-marido. Pai de seu filho mais velho. Um homem que apesar de ter-lhe abandonado, ainda a cativava. Sentados um ao lado do outro, conversaram, divagaram sobre o destino e as escolhas que

fizeram, até que o homem pede, em sussurros, para que ela entregue "um beijo, um carinho no filho." (EVARISTO, 2018, p. 40). Em seguida, ele se levantou e anunciou um assalto. Outro homem ao fundo do ônibus, o seguiu. Maria ficou com medo, "[...] não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida" (EVARISTO, 2018, p. 41). Maria não queria deixar os filhos que já nem pai tinham mais.

Os assaltantes recolheram os pertences de todos os passageiros. Menos os dela — não que ela tivesse muita coisa para entregar, mas porque o homem que lhe abandonou anos atrás, em sua cabeça, talvez entendesse que esse gesto o absolveria perante a ex-mulher que abandonou. Depois que os assaltantes foram embora, o terror da personagem começou:

> Os assaltantes desceram rápido. Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada conhecia os assaltantes, Maria assustou-se. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. Ouviu uma voz: negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois. (EVARISTO, 2018, p. 41-42).

Maria estava sentenciada. Desse momento em diante, nada mais iria conter a fúria de uma multidão que clamava por justiça, por vingança. A doméstica se tornou uma espécie de prêmio de consolação para aqueles que, ali dentro, perderam seus pertences. Nem mesmo a intervenção do motorista foi suficiente para acalmar a multidão. A personagem acabou linchada por uma multidão em que cada um parecia portar uma "[...] faca-laser que corta até a vida" (EVARISTO, 2018, p. 42). Sem o direito de se defender e provar sua inocência, Maria acabou sentenciada pelo crime de seu antigo cônjuge. Foi *bode expiatório* que aqueles indivíduos precisavam lançar à natureza para que pudessem saciar seus desejos de justiça e vingança: "Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos gostam de melão?" (EVARISTO, 2018, p. 42).

Adélcio Cruz (2009) conceitua a literatura de Evaristo como *literatura ruidosa*: um fenômeno artístico-literário que emergiu na contemporaneidade e engloba da música às artes visuais, tendo raiz nas periferias dos grandes centros urbanos. Produções que dialogam com esse conceito costumam evidenciar personagens e cenas típicas desse meio, oferecendo protagonismo na autoria e nas narrativas a indivíduos historicamente diminuídos ou silenciados pelo cânone literário tradicional (CRUZ, 2009). Com efeito, cenas de violência e abusos, tão presentes na escrita de Evaristo, são frequentes.

> [...] o conceito de literatura ruidosa vem aliar-se àquela denominação literária a partir do silêncio que também a afeta. Desta forma, tais narrativas ora se encontram sob a mira antropológica, ora, sob o escopo regulamentar da teoria literária. A narrativa contemporânea advinda das margens que, apesar do silêncio inicial, sob as mais variadas tentativas de mantê-la na invisibilidade, não poderá mais ser ignorada. Ela, assim como diversas formas de manifestações artísticas, vem abrindo mais um espaço de diálogo, discutindo à sua maneira os aspectos problemáticos da fratria, tanto da letra quanto do corpo social. (CRUZ, 2009, p. 17).

Desse modo, partindo dos pressupostos de Cruz (2009), uma produção não seria *ruidosa* quando denuncia e evidencia personagens e situações pertencentes a essa margem, mas sim quando o autor ou autora dessa manifestação artística ocupa ou ocupou um lugar comum àquilo que escreve. Sendo assim, Evaristo, uma mulher negra, de origem pobre e que ao longo de sua vida presenciou muitas das cenas que descreve em seus textos, faz de sua literatura um *ruído*, um som desagradável aos ouvidos daqueles que não estão acostumados — ou então que desconhecem — aos reais problemas de grande parte da população brasileira. Um som que rompe com o silêncio de décadas de uma parcela significativa da nossa sociedade que até se via na literatura, no cinema ou na televisão, mas na grande maioria sob a ótica do *outro*, de alguém que analisava e representava tudo aquilo de longe.

Evaristo não foi a primeira escritora negra a representar os dramas e situações de mulheres negras e pobres, tampouco seria a primeira representação de literatura ruidosa, mas certamente, na atualidade, é uma das principais autoras que se enquadram nesse conceito:

> Evaristo não se atém apenas em "descrever" o "outro" irrepresentável para a literatura canônica, inscreve-o como suplemento que se torna essencial para a constituição, tanto da literatura brasileira em si, quanto da história dessa mesma literatura. Esse ruído literário irá surpreender o leitor por não permitir a catarse, pois cobrará desse mesmo leitor uma postura sempre crítica e nada impassível diante do enredo apresentado. Também buscará reverter os estereótipos utilizados por textos de autores já consagrados da literatura brasileira *tout-cour*. (CRUZ, 2009, p. 07).

Em se tratando, especificamente, do conto "Maria", e partindo do ponto de vista de Cruz (2009, p. 07), poderíamos descrevê-lo como um texto em que o leitor "será desperto a partir de determinado ponto da história e a percorrerá sedento até à derradeira palavra, que às vezes não lhe reservará qualquer parcela de misericórdia", dado o fim trágico da personagem principal.

Trágico também foi o caso de Fabiane. A reportagem (CARPANEZ, 2018) que tomamos como *corpus* de análise foi publicada no ano de 2018, em um momento em que a democracia brasileira se via atordoada devido ao fenômeno das *fake news*, e tentou demonstrar o quão perigosas elas são, pois o caso do linchamento da dona de casa teve início com uma:

> Tudo começou quando uma página no Facebook chamada "Guarujá Alerta", com 56 mil curtidas, publicou informações sobre "uma mulher que está raptando crianças para realizar magia negra", supostamente na região. Além da frase "se é boato ou não, devemos ficar alerta", o administrador postou imagens: um retrato falado (associado a um crime cometido no Rio [de Janeiro], em 2012) e a foto de uma mulher loira, que tampouco tinha a ver com o caso. (CARPANEZ, 2018, s/p).

Ao traçarmos uma linha do tempo dos fatos que, posteriormente, se tornaram relevantes para que o linchamento acontecesse, observamos que, uma semana antes do caso, ao mesmo tempo em que a página "Guarujá Alerta" começou a alarmar a população sobre a suposta sequestradora de crianças, Fabiane mudou o seu visual: substituiu os longos cabelos compridos por um corte mais curto e os pintou de ruivo, não gostando do resultado. Na véspera do linchamento, sexta-feira, Fabiane passou a noite sozinha. As duas filhas do casal dormiram, naquela noite, na casa da avó paterna, que ficava no mesmo terreno. Seu marido, Jaílson, saiu para trabalhar por volta das 23h00, não sem antes dar a esposa os remédios para transtorno bipolar que ela fazia uso. Em sua última noite de vida, a mulher descoloriu os cabelos, para poder pintá-los de preto.

No sábado, três de maio, Fabiane saiu de casa logo pela manhã para buscar a uma bíblia que havia esquecido na igreja que frequentava. Depois de se desencontrar com o marido, a mulher passou no supermercado em que a irmã trabalhava e comprou bananas e, em seguida, se dirigiu à casa de algumas primas. Não se sabe como e nem quando, mas no meio deste trajeto Fabiane foi abordada, acusada e julgada como sendo a suposta sequestradora de crianças que a página havia denunciado. Receosos, enraivecidos e crentes de que a eles cabia o julgamento, uma multidão a agrediu:

> Na versão que se tornou oficial, sem origem certa, a mulher ofereceu banana para uma criança. Os pais viram a cena e a acharam parecida com a tal "bruxa do Guarujá". Correram para avisar um rapaz de prontidão na biqueira, que já chegou batendo em Fabiane. Todos os depoimentos começam a partir daí, quando testemunhas e acusados se depararam com o linchamento já em curso.
> Cinco homens que participaram do linchamento foram condenados à pena máxima de 30 anos de reclusão cada. [...]
> Cada um à sua maneira, eles se juntaram à horda — de homens, mulheres (grávidas) e até crianças — que atacava Fabiane, incapaz de se defender. O número de participantes certamente soma dezenas: porém se fala em centenas e até milhares, dependendo de quem conta a história. (CARPANEZ, 2018, s/p).

Os homens que foram presos pelo crime, a julgar pelos fragmentos de seus depoimentos presentes da reportagem da *Folha de São Paulo*, refletem como a *histeria coletiva de matar* age sobre alguns indivíduos durante um linchamento. Enquanto um deles, Valmir, deixa bastante claro que sabia o motivo pelo qual o linchamento estava ocorrendo (CARPANEZ, 2018, s/p), alguns acusados, em seus depoimentos, demonstram ter feito parte daquela violência sem saber ao certo os motivos que levaram ao linchamento da mulher, como é o caso de Lucas, que "[...] aproximou-se da confusão com sua bicicleta. Quando viu a mulher deitada no chão, ergueu a roda da frente e bateu com o pneu em sua cabeça. Explicou que foi 'um ato de emoção' e 'não teve a intenção de matar.'" (CARPANEZ, 2018, s/p). Já Carlos chegou ao local quando a população ecoava gritos de "mata, mata" e, ao se aproximar da mulher já gravemente ferida, "puxou os cabelos para ver seu rosto que estava sangrando. Depois bateu com a cabeça dela no chão." (CARPANEZ, 2018, s/p). Com efeito, nota-se como alguns dos indivíduos que fizeram parte do linchamento de Fabiane podem ter agido sem nem ao menos saber o porquê de aquilo estar acontecendo, o que revela um aspecto ainda mais aterrador do fenômeno social dos linchamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os linchamentos de Fabiane Maria de Jesus e da personagem Maria, do conto de Evaristo (2018), se inscrevem enquanto *suplícios coletivos* por apresentarem os perturbadores elementos de um suplício, com base nas considerações feitas por Foucault (2014; 1988). São coletivos, como dissemos, não no sentido de várias serem as vítimas, mas, sim, no de que diversos podem ser os julgadores e carrascos. A espetacularização dos linchamentos também remonta às cenas das *sentenças em praça pública*, tão comuns no período histórico em que os monarcas detinham poder direto sobre a vida e morte dos sujeitos.

A maneira como os familiares de Fabiane souberam do seu linchamento foi quase tão cruel quanto a violência em si. Seu marido, suas filhas e suas sogras, cada um ao seu modo, descobriram o acontecimento através de imagens em telas de computadores e celulares. O julgamento e a sentença da suposta *bruxa* foram filmados e compartilhados, uma nova maneira de avisar a todo e qualquer indivíduo do que pode acontecer com quem infringir alguma lei ou norma social. Como vimos, a espetacularização costumava ser uma constante nos suplícios e assim também é nos linchamentos. Fabiane, uma mulher pobre, doente e, principalmente, inocente, foi vítima de um *direito direto de vida e morte* de algumas dezenas — ou centenas — de sujeitos que se sentiram na posição de detentores de um *poder soberano*, como o apontado por Foucault (1988).

Da mesma forma, Maria, personagem do conto de Evaristo, encontrou seu fim nessa forma tão cruel e peculiar de violência. Não há indícios de que seu linchamento foi filmado, tampouco sabemos se, ou como, seus filhos descobriram sobre a morte de sua mãe. O fato é que o linchamento dessas duas mulheres, embora um deles não seja ficcional, obedecem determinadas regularidades discursivas e sociais, como o fato de terem sido vítimas de uma *histeria coletiva de matar* que tomou conta de um número de indivíduos que se viram em posição de julgar e sentenciar essas mulheres que nem culpadas eram. Maria segue sendo uma das muitas personagens de Evaristo que parecem realmente existir. Fabiane, infelizmente, se tornou mais um número, uma estatística, como aquelas tão importantes levantadas pelo Núcleo de Estudo da Violência da USP que, embora assustadoras, são fundamentais para que estudos científicos e políticas públicas surjam para que se tente evitar que esses fenômenos sociais sejam tão recorrentes. Nenhum crime, nenhuma culpa — ou falta dela —, deve ser justificativa para tamanha atrocidade.

REFERÊNCIAS

CARPANEZ, Juliana. "Veja o passo a passo da notícia falsa que acabou em tragédia em Guarujá". *Folha de São Paulo*. 27 set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/veja-o-passo-a-passo-da-noticia-falsa-que-acabou-em-tragedia-em-guaruja.shtml>. Acesso em: 01 jul. 2020.

CORREIO. "Homem é linchado no arenoso; testemunhas dizem que ele era suspeito de matar idosa em creche". *Jornal Correio*. Salvador, 11, nov. 2016. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/homem-e-linchado-no-arenoso-testemunhas-dizem-que-ele-era-suspeito-de-matar-idosa-em-creche/> Acesso em: 12 jul. 2020.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. 228 p. Tese de Doutorado — Literatura Comparada. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

EVARISTO, Conceição. "Maria". In _____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Palas Mini, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1*: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.

MARTÍN, María. "Brasil tem um linchamento por dia, não é nada excepcional: Homem morto por vizinhos no Maranhão escancara a rotina da violência no Brasil". *El País*. São Paulo, 08, jul. 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/09/politica/1436398636_252670.html>. Acesso em: 12 jul. 2020.

MARTINS, José de Sousa. "Linchamento: o lado sombrio da mente conservadora". *Tempo social*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 11-26, 1996.

NATAL, Ariadne. *30 anos de Linchamentos na Região Metropolitana de São Paulo 1980-2009*. 177f. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade de São Paulo — USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

NEV. Núcleo de estudos da violência. *Banco de dados da imprensa sobre as graves violações de direitos humanos*: dados por violação — Linchamento. São Paulo: Universidade de São Paulo. [SD] Disponível em: <https://nevusp.org/banco-de-dados-da-imprensa-sobre-as-graves-violacoes-de-direitos-humanos-dados-por-violacao-linchamento/>. Acesso em: 09 jan. 2020.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. "Escrevivências": rastros biográficos em Becos da memória, de Conceição Evaristo. *Terra Roxa e Outras Terras*: Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 17, n.2, 2009, 85-94.

RIOS, José Arthur. "Linchamentos: do arcaico ao moderno". In *Revista Ciência & Trópico*, Recife 16(2), p. 207-236, 1988.

SAVEGNAGO, Camila; VIANNA, Vera Lúcia Lenz. "Maria maldita: a falência da civilidade em "Maria", de Conceição Evaristo". In *Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária*, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 101-113, 2019.

TAMBOSI, Michelle Cerqueira César. Carolina Maria de Jesus em O diário de Bitita: memórias em diáspora, sob uma ótica feminista e pós-colonial. *Travessias interativas*, São Cristóvão, v. 9, n. 9, 2019, p. 148–165.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 04/10/2020

A PARÓDIA DO GÊNERO POLICIAL EM *CHANSON DOUCE,* DE LEÏLA SLIMANI

THE PARODY OF DETECTIVE FICTION IN THE PERFECT NANNY*, BY LEÏLA SLIMANI*

Tayla de Souza Silva[1]

RESUMO: O artigo propõe que o romance *Chanson douce* (2016), de Leïla Slimani, joga com as estruturas típicas do gênero policial, misturando-as com elementos paródicos. Para tanto, a obra será analisada a partir do diálogo entre a literatura fundante do gênero, da qual os contos de Edgar Allan Poe condensam uma espécie de arquétipo, e a leitura de Franck Évrard sobre o "neo-polar", um estilo criado na segunda metade do século XX como subversão do formato clássico e instrumento de crítica social.
Palavras-chave: paródia; gênero policial; autoria feminina.
ABSTRACT: This article proposes that Leïla Slimani's novel *The Perfect Nanny* (2018) plays with the typical structures of detective fiction, mixing them with elements of parody. This article will analyze the novel by leveraging the dialogue between the founding literature of the genre, of which Edgar Allan Poe's short stories are a type of archetype, and Franck Évrard's interpretation of the "neo-polar," a literary style created in the second half of the 20th century as a subversion of the classic format and an instrument of social criticism.
Keywords: parody; detective novel; female authorship.

1. INTRODUÇÃO

Leïla Slimani nasceu em Rabat, Marrocos, no ano de 1981, passando a viver em Paris desde que iniciou seus estudos superiores. Com uma obra composta ainda de

[1] Graduanda, UFPR.

poucos textos, seu segundo romance, *Chanson douce,* publicado em 2016, foi prestigiado com o Prêmio Goncourt.

Em entrevistas, a autora relata que a inspiração para a escrita da obra surgiu da ficcionalização de *faits divers.* Um deles foi a história de Yoselyn Ortega, uma babá de origem dominicana que assassinou os dois filhos da família rica para a qual trabalhava na cidade de Nova York (STARACE, 2019). Slimani também afirma ter sido influenciada pela polêmica condenação de uma babá inglesa em 1997, chamada Louise Woodward, que assassinou o bebê de oito meses do qual cuidava (YOUSRA, 2019).

Chanson douce (2016) gira em torno de um acontecimento semelhante às notícias lidas pela autora nas linhas dos jornais: uma babá, aqui branca e francesa, mata os filhos de seus patrões. Não se quebra o suspense do enredo, já que o romance se abre com a frase simples e direta: "Le bébé est mort[2]" (p. 13). O crime e a identidade da assassina estão dados já nas primeiras linhas, floreados por detalhes gráficos sobre as marcas deixadas nos corpos das crianças e o grito gutural da mãe ao encontrá-las. Esse assassinato é a grande moldura que dá o tom da narrativa, e o que se segue é uma jornada de regressão ao passado para investigar as circunstâncias que levaram a esse desfecho trágico.

O narrador reconstitui um panorama dos acontecimentos pregressos, iluminando fragmentos de cenas da vida privada daquela família, memórias e vislumbres de diálogos internos dos personagens. Ao mesmo tempo, muitos aspectos permanecem obscuros; a narração em terceira pessoa tem um tom seco e objetivo e há constantes cortes abruptos nas cenas, o que contribui para a manutenção de um tom nebuloso.

A impressão que temos a partir de um breve levantamento da fortuna crítica é a de que a inclinação dos estudos sobre a obra de Slimani segue para dois polos

[2] Alguns pesquisadores da obra *Chanson Douce* analisam essa frase de abertura como uma intertextualidade com o romance *L'Étranger,* do argelino Albert Camus, o qual também foi inspirado por um *fait divers* e se inicia com frase similar: "Aujourd'hui, maman est morte". Outra semelhança apontada seria o estilo de escrita objetivo e sem sentimentalismos (STARACE, 2019; YOUSRA, 2019).

principais: de um lado, a análise sobre as questões identitárias do imigrante e, de outro, a reflexão sobre a representação da mulher na construção das suas personagens femininas. Essas áreas de foco configuram uma recepção recorrente da obra de escritores de expressão francesa que se encontram fora do "Hexágono"[3] e não ocupam o lugar-comum do escritor homem e branco. Optamos por percorrer um caminho diferente, buscando analisar, a partir do conceito de paródia, a composição literária do gênero policial utilizado pela autora.

A intriga se desenrola com um certo clima de suspense, como em um *thriller,* no qual se busca conhecer algum aspecto oculto (o motivo do crime), em uma atmosfera sombria e decadente. Elementos estruturantes do gênero policial clássico são revisitados, tais como a colheita de depoimentos de testemunhas, o desenrolar da intriga a partir de pistas e o uso de *flashbacks.* Apesar disso, a narrativa e a construção de personagens possuem características singulares, que as distanciam do gênero, a começar pela escolha de uma babá como protagonista (e criminosa) e suas aventuras domésticas como tema principal.

Quanto mais conhecemos sobre a vida de Louise ao longo da narrativa, no entanto, menos claros se tornam os contornos do crime. A objetividade científica da clássica figura do detetive *ex machina* dos *thrillers* não consegue alcançar, aqui, as veredas emaranhadas da subjetividade das personagens, subvertendo, assim, os clássicos elementos do romance policial.

2. AS LIÇÕES DE POE

Propomos uma breve retomada da literatura fundante do gênero policial, do qual os contos de Edgar Allan Poe condensam uma espécie de arquétipo, pois

[3] A França é referida como L'Hexagone ("O Hexágono") em virtude da forma do seu território, que se assemelha ao polígono de seis lados.

concentram as características fundamentais do estilo. Jorge Luis Borges (1985) sustenta que o primeiro conto policial escrito por Poe, "The Murders in the Rue Morgue" (1841), e seu primeiro detetive, Auguste Dupin, reuniam quase todos os traços que se tornaram convencionalizados e reconhecíveis pelo público.

Para Borges (1985), a novela policial criou um tipo especial de leitor: alguém cheio de suspeitas, que lê com incredulidade e desconfiança, interpretando cada detalhe como uma pista. Isso acontece porque o conto que se tornou clássico costuma se iniciar com um crime ocorrido em circunstâncias misteriosas para, ao longo da narrativa, chegar ao desfecho no qual é solucionado o enigma formado no princípio. As circunstâncias do crime são desvendadas por obra de operações intelectuais de abstração: o brilhante detetive decifra as pistas unicamente a partir do raciocínio lógico. Pistas falsas, testemunhos contraditórios e uma investigação policial minuciosa são inseridos para causar confusão.

Em "Assassinatos da Rua Morgue" (POE, 2011), temos todos esses elementos. Duas mulheres são mortas de forma brutal: uma empurrada de cabeça para baixo na entrada de uma chaminé, a outra degolada e coberta de ferimentos, estirada no jardim da casa. Dupin, um aristocrata decadente, ao ler as notícias no jornal, resolve solucionar o crime por conta própria. O personagem é apresentado como alguém dotado de profunda capacidade analítica: conseguia até mesmo adivinhar os pensamentos do amigo apenas analisando sua linguagem corporal e intuindo gatilhos associativos para determinadas linhas de reflexão. Com esse talento para a abstração racional, Dupin consegue recriar os acontecimentos que levaram à morte das duas mulheres, concluindo que o criminoso havia sido, na verdade, um orangotango. Dupin constitui o modelo primordial da figura clássica do detetive, enxergando tudo como um quebra-cabeça: "existe uma coisa que podemos chamar de excesso de profundidade. A verdade não se encontra sempre no fundo de um poço. De fato, no que

se refere aos conhecimentos mais importantes, acredito que seja invariavelmente superficial" (POE, 2011, p. 49).

O escritor argentino Julio Cortázar (2019), em seu ensaio "Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico" comenta sobre uma espécie de teoria do conto formulada por Poe em uma resenha crítica sobre as narrativas de Nathaniel Hawthorne. Poe defende, de acordo com o Cortázar (2019), que o conto deve ter como objetivo principal a obtenção de certo *efeito* no leitor, que pode ser de terror, de paixão, de horror ou outros. Para a eficácia da criação desse efeito, o contista deve buscar articular a narrativa com o fim de manter a *intensidade* e isso é obtido através da composição do ritmo e da atmosfera (CORTÁZAR, 2019).

O ritmo é alcançado por meio da economia: tudo que não for absolutamente necessário para alcançar o clímax do conto deve ser suprimido, eliminando-se mediações ou comentários supérfluos. "Poe procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso *sobre* a coisa" (CORTÁZAR, 2019, p. 124, grifo do autor). Assim, cria-se um perfeito equilíbrio entre duração e intensidade que predispõe o leitor para receber em cheio o impacto do desfecho. A economia contribui também para a construção da atmosfera, afinal, ao introduzir as circunstâncias do enigma de forma enxuta, Poe cria uma onda magnética que causa imediata imersão no universo narrado. Essa articulação de ritmo e ambientação é a marca que se tornou clássica nas narrativas policiais, sendo reproduzida por sucessores de Poe.

3. O "NEO-POLAR" COMO PARÓDIA DO GÊNERO POLICIAL

Para Linda Hutcheon (1989), a configuração do conceito contemporâneo de paródia percorreu um longo caminho desde o seu sentido primitivo. A primeira concepção desse mecanismo remetia a um poema narrativo de extensão moderada que, elaborado com métrica e linguagem épicas, abordava um tema trivial. A raiz

etimológica da palavra *parodia* vem do grego e significa "contra-canto" (HUTCHEON, 1989, p. 48), o que transmite uma noção de oposição e contraste entre textos. Um segundo significado esquecido do "para", em grego, seria "ao longo de" (p. 48), e, segundo Hutcheon, esse é o ponto de partida mais apurado para traçar a ponte até o significado atual da paródia na arte contemporânea.

Atualmente, a paródia é empregada como um mecanismo de autorreflexividade e transcontextualização, e está na base não somente do romance, mas de toda a produção artística. A obra *A Traição das Imagens,* ou *Ceci n'est pas une pipe,* de René Magritte, é citada por Hutcheon como exemplo, pois parodia a forma medieval e barroca, na medida em que "a imagem, título e mote, contudo, não tendem para a sua habitual totalidade harmoniosa de sentido" (HUTCHEON, 1989, p. 13). Ali, a associação que tendemos a fazer entre imagem e ideia está negada, traindo um pressuposto de correspondência.

A paródia é, então, uma espécie de sobreposição entre dois níveis, um primeiro superficial e um segundo implícito, ou uma "síntese bitextual" (HUTCHEON, 1989, p. 50). É um discurso codificado marcado pela intertextualidade, que depende da cooperação e do repertório do leitor para que seja decifrado, a partir da complementação do plano aparente com o reconhecimento de um contexto de fundo.

A ironia, segundo Hutcheon (1989), é o principal mecanismo para despertar a consciência do leitor para a existência de um subtexto. Essa ironia, no entanto, em nada está vinculada com o ridículo ou o burlesco; pelo contrário, consiste em uma estratégia de sinalização da inversão realizada: a retomada constitui um movimento de olhar para dentro e refletir sobre a própria constituição (HUTCHEON, 1989). A autora ainda afirma que

> [...] a paródia é, pois, na sua irônica "transcontextualização" e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser

> depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia na paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no "vaivém" intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1989, p. 48).

A referência a um formato estável e reconhecível, a partir de uma postura subversiva, não serve apenas para questionar convenções estéticas, mas também para inscrever a sua continuidade. A paródia funciona, para Hutcheon (1989), como protótipo de um estágio de transição entre estilos através do tempo, servindo como um mecanismo simultaneamente conservador e transformador. No romance *Chanson douce* a paródia é empregada no campo da narrativa policial.

Em "Les réinventions du roman policier", Frank Évrard (2008) refere que, a partir dos anos 1980, foi popularizada na França a expressão "neo-polar", criada por Jean-Patrick Manchette, para designar um novo formato estético da ficção policial desenvolvido a partir da atualização do romance "polar", que havia surgido no final dos anos 1960.

O "neo-polar", segundo Évrard (2008), reaproveita alguns elementos do gênero policial, mas seu foco principal é abordar reflexões críticas sobre a sociedade contemporânea, empregando uma escrita áspera e condensada, que recusa os vícios e o didatismo do romance polar tradicional. A força do "neo-polar" depois dos anos 1980 reside no desejo de interrogar e interpretar a realidade, desmascarando injustiças e violências sociais.

O processo de transformação de um gênero tipicamente masculino, e até misógino, foi certamente favorecido pelas numerosas publicações de textos policiais de autoria feminina. Évrard (2008, p. 365) cita algumas escritoras de expressão francesa que tiveram alcance nesse gênero "neo-polar", como Fred Vargas, Pascale Fonteneau, Sylvie Granotier, Brigitte Aubert e Maud Tabachnik.

A estrutura clássica do romance policial reforçava os valores burgueses na medida em que a investigação tinha o objetivo de reestabelecer a ordem perturbada, o

que contribuía para fortalecer preconceitos contra grupos sociais determinados, como estrangeiros, analfabetos, doentes mentais, pessoas marginalizadas etc. O "neo-polar", longe de cair em uma visão maniqueísta de um mundo dividido entre bons e maus, pretende representar uma sociedade que possui valores instáveis, inquietantes e contraditórios. O crime deixa de ser visto como fruto de um desvio individual e passa a ser tratado como resultado de uma sociedade marcada pelo mal-estar (ÉVRARD, 2008).

Diferentemente do típico "romance de enigma" de Poe (ÉVRARD, 2008, p. 371), no romance "neo-polar" é comum o contato com acontecimentos reais, em uma espécie de amplificação poética dos *faits divers.*

> Mantendo relações mais estreitas com o mundo real do que muitas outras formas de arte, esse romance policial hesita agora entre uma inscrição crescente nessa "realidade" muitas vezes sórdida e construções que favorecem as sutilezas formais da trama, a maquinação de uma ficção retórica, até um jogo paródico. A distância entre literatura "clássica" e literatura policial é consideravelmente reduzida: os escritores retomam as mesmas técnicas estilísticas, temáticas ou narrativas, deslizando de um gênero para outro nos livros.[4] (ÉVRARD, 2008, p. 365-366).

A retomada do gênero policial por escritores de diferentes estilos, mesmo quando o reaproveitamento tem a finalidade de subversão ou de demarcação das caricaturas, demonstra, para Évrard (2008, p. 373), que o formato comporta múltiplas possibilidades criativas

[4] Tradução livre feita pela autora. No original: "Entretenant avec le monde réel des relations plus étroites que bien d'autres formes d'art, ce roman policier hésite désormais entre une inscription accrue dans ce 'réel' souvent sordide et des constructions privilégiant les subtilités formelles de l'intrigue, la machination d'une fiction rhétorique, voire un jeu prodique. La distance entre littérature 'classique' el littérature policière s'en trouve considérablement atténuée: les écrivains reprennent les mêmes techniques stylistiques, thématiques ou narratives, glissent d'un genre à l'autre au fil des livres." (ÉVRARD, 2008, p. 365-366).

4. O "NEO-POLAR" EM *CHANSON DOUCE*

Na obra analisada, estão presentes alguns dos elementos típicos do romance policial: a história tem início com um crime brutal no seio de uma família burguesa, esse crime é investigado pela Polícia, a narrativa é construída a partir de uma reconstituição dos fatos pregressos, testemunhas são ouvidas, *flashbacks* são revelados, acontecimentos suspeitos são resgatados.

Nessa similaridade de efeito, a diferença que nos chama a atenção em um primeiro momento é o desfecho: longe de ser culminante e esclarecedor como nos clássicos contos de Poe, não resolve o enigma lançado no início. Se os detalhes do crime e a identidade da assassina são revelados logo nas primeiras linhas do romance, o que se investiga, então, são os motivos que levaram a babá a matar as crianças de quem cuidava, ou seja, uma tarefa de escavamento psicológico. Apesar desse caminho de busca de justificativas, a narrativa termina em aberto, com a capitã responsável pela investigação se debatendo em uma reconstituição "científica" dos fatos.

Em oposição ao astuto Detetive Dupin de Poe, que tudo descobria com o seu brilhantismo intelectual, em *Chanson douce,* o narrador-investigador parece seguir pistas erradas que não levam a lugar algum. Nada consegue, ou nada pretende, revelar para o leitor; seu maior foco está em *como* contar do que efetivamente nos *fatos contados,* uma vez que mimetiza o formato narrativo policial, criando um efeito de suspense, mas não atende a expectativa de alcançar uma solução apreensível pela lógica.

O título do romance — *Chanson douce,* no original, ou *Canção de ninar,* na tradução brasileira (SLIMANI, 2018) — é um forte indicativo de ironia. Costumamos relacionar canções de ninar com um espaço de aconchego e proteção, em que crianças são embaladas por pessoas queridas antes de dormir. A expressão remete a um ritmo

suave, e quase conseguimos visualizar a imagem de um abajur refletindo pequenos brinquedos pendurados em um móbile, mas os acontecimentos abordados nada têm a ver com esse cenário; pelo contrário, são a concretização dos medos mais sombrios que povoam o imaginário materno.

Os temas aprofundados na obra se destacam também como elementos estranhos ao *thriller*: a monotonia do cotidiano doméstico de Louise, as dores da maternidade, as ambiguidades da relação de trabalho entre mães e babás. Embora vinganças e assassinatos no ambiente doméstico tenham sido tematizados por outras narrativas policiais, em *Chanson douce* o foco é deslocado da solução de um mistério concreto, para a reflexão sobre um enigma de natureza social e psicológica. A ironia ou inversão está no fato de que a objetividade científica do detetive não é um instrumento útil para desvendar a subjetividade e o contexto social que motivam as ações das personagens.

Em *Chanson douce,* Louise é contratada por Myriam e Paul, um casal de classe média parisiense, para cuidar dos dois filhos, Mila e Adam. A babá rapidamente toma para si o cuidado com os mais importantes aspectos da vida privada daquela família, garantindo que a engrenagem doméstica continue girando enquanto os pais se dedicam à sua vida pública. Em pouco tempo, o casal já não se imagina mais sem Louise, e ela própria não concebe a ideia de viver longe dos confortos aos quais tem acesso naquele ambiente.

Louise é tida pelos patrões como uma presença invisível que proporciona a paz familiar; um objeto sem rosto e sem vontades, que só é percebido como existência material no mundo quando está ausente. Conhecendo de antemão o desfecho da história, é evidente a ironia utilizada pelo narrador na descrição da dinâmica social ali estabelecida, já que, em vez de mensageira da tragédia, a babá é apresentada como uma "divindade mantenedora" e "fonte infalível da felicidade familiar":

> A babá é como essas silhuetas que, no teatro, mudam no escuro os objetos de uma cena. [...] se move nas coxias, discreta e poderosa. É ela quem segura os fios

> transparentes sem os quais a magia não pode acontecer. Ela é Vishnu, divindade mantenedora, ciumenta e protetora. Ela é a loba em cuja mama eles vêm se alimentar, a fonte infalível da felicidade familiar. Olham para ela, mas não a veem. É uma presença íntima, mas jamais familiar. Chega cada vez mais cedo, vai embora cada vez mais tarde. (SLIMANI, 2018, p. 50).[5]

Além desse papel de "perfeita" cuidadora do lar, a simbologia associada à personagem de Louise remete à figura de uma boneca: cabelos loiros, olhos azuis, mãos delicadas, unhas bem pintadas, maquiagem impecável, cores claras, roupas discretas, braços finos, um coque bem preso. Louise demonstra ter uma obsessão com a própria imagem e um desejo de se mostrar sempre impecável.

Paradoxalmente, descobrimos aos poucos que a vida pessoal da babá é caótica. Ela é viúva de um marido abusivo e violento e mantém uma relação péssima com sua única filha. Mora na periferia parisiense, em um apartamento precário, e está cheia de dívidas acumuladas, sem meios para pagar o aluguel de cada mês.

Como Poe, Slimani investe na ambientação, elaborando a narrativa de forma a construir uma atmosfera sombria e decadente em torno de Louise. Os trechos centrados na personagem passam uma impressão de monotonia e claustrofobia. Durante o trabalho, ela sempre está envolvida em atividades domésticas repetitivas e solitárias, limitada pelas paredes de um ambiente privado pequeno. Na sua própria casa, há em todos os objetos sinais de putrefação e abandono, aos quais ela reage com grande apatia.

> Está obcecada pelo cheiro de podridão que vem do box do banheiro. Ela o sente até na boca. Todas as juntas, todos os interstícios se encheram de um musgo esverdeado, e por mais que ela o esfregue com raiva, ele renasce durante a noite, mais denso do que nunca. Um ódio cresce dentro dela. Um ódio que contraria sua tendência servil e seu otimismo de criança. Um ódio que embaralha tudo. Está absorvida em um sonho triste e confuso. Assombrada pela impressão de ter visto demais, entendido demais a intimidade dos outros, uma intimidade a que ela nunca teve direito. (SLIMANI, 2018, p. 133).

[5] Para fins de citação neste trabalho, será utilizada a tradução brasileira realizada por Sandra M. Stroparo. (SLIMANI, 2018).

Essas passagens, nas quais se vislumbra a perspectiva interna da babá, que indicam solidão, desespero e caos, contrastam com a imagem percebida pelos outros personagens, ligada à calma e perfeição: "Seu rosto é como um mar calmo, de cujos abismos ninguém poderia suspeitar" (SLIMANI, 2018, p. 24). Há um nítido desencaixe entre o que Louise sente e o que transmite, entre a aparência e o fundo. O uso do mar como metáfora é significativo, já que esse símbolo pode remeter tanto a águas calmas, azuis e belas, como ao abismo desconhecido e perigoso.

O jogo de aparências é explorado no romance também a partir de paralelismos. A patroa Myriam surpreende Louise em algumas ocasiões contando animadamente para as crianças contos de fadas, com princesas, castelos e ogros, mas o desfecho deles é sempre sombrio e cruel, com os "bons" morrendo no final. Essas brincadeiras são espelhadas na narrativa: no início, a babá é caracterizada como uma fada, comparada a Mary Poppins, que seduz porque parece ter poderes mágicos para resolver todos os problemas da vida doméstica; já mais perto do final do romance, quando Louise começa a transparecer um lado oculto caótico, deixa de ser comparada a uma fada e passa a ser identificada pejorativamente com uma espécie de feiticeira vodu.

Como nos contos de Poe, Slimani explora essa ambiguidade em torno do caráter da babá para construir o efeito de terror e suspense.[6] O indicativo de uma possível instabilidade psicológica da personagem é causa de tensão, porque cria no leitor receio do que está por vir e o estimula a buscar nas atitudes de Louise pistas que justifiquem o crime. Mas isso nunca acontece claramente; embora alguns trechos deixem subentendidos certos sinais de revolta interior na babá, não é possível definir com precisão se existe uma intenção maligna oculta por parte dela ou se os acontecimentos vão se seguindo de forma fortuita. Nisso, o romance se distancia do gênero que parodia; talvez o objetivo seja apenas enganar o leitor, brincando com seu olhar treinado pelas narrativas policiais clássicas.

[6] A construção do efeito de terror a partir da exploração da instabilidade mental dos personagens é usada por Poe em contos como "O coração delator" e "O gato preto" (POE, 2011).

No típico *thriller,* cria-se uma atmosfera de suspense a partir da ignorância do leitor sobre todas as circunstâncias do crime. As pistas vão se somando ao longo da narrativa para esticar a tensão até atingir o ponto culminante no qual o enigma é decifrado. No romance *Chanson douce,* há ironia na figura de um narrador-detetive que conduz uma investigação furada: ele emaranha o leitor na exploração de pistas falsas, criando a expectativa de chegada a um clímax que não será cumprida. Um bom exemplo são as menções à filha de Louise, que causam a impressão de que vão solucionar o caso por uma saída psicológica de maternidade frustrada, mas são abandonadas pelo "detetive", servindo como meras tangentes. Slimani parodia, assim, o romance policial clássico, ao se recusar a entregar uma resposta final ao enigma formado em torno dos motivos que levaram a babá a matar as crianças, o que demarca a sobreposição entre dois níveis textuais de que falava Hutcheon (1989).

Há um trecho em que é narrada uma cena que aparenta ser, a partir do tom detetivesco que o narrador mimetiza, uma pequena vingança doméstica de Louise para punir Myriam por orientá-la a jogar fora restos de alimentos velhos. A babá vive uma vida de privações e escassez, na qual cada sobra deve ser cuidadosamente aproveitada, e acaba reproduzindo esse comportamento na casa dos patrões, onde guarda pequenos potinhos em todos os cantos, para tirar o máximo proveito das provisões. Essa atitude irrita Myriam, que não vê nela qualquer necessidade; seus filhos não deveriam ser alimentados com sobras.

O plano executado por Louise não envolve um ato de violência direto: trata-se apenas de uma carcaça de frango limpa deixada sobre a mesa como uma surpresa para Myriam, mas a forma como é narrada e realizada apresenta traços macabros:

> Myriam vai abrir a geladeira quando a vê. Lá, no centro da mesinha onde comem as crianças e sua babá. Uma carcaça de frango está posta sobre a travessa. Uma carcaça reluzente, na qual não sobrou nem um pequeno vestígio, nem o menor traço de carne. Dava para dizer que um abutre a tinha roído, ou um inseto teimoso, minucioso. Um bicho mau, em todo caso.
> [...]

> Mais tarde, Mila contou tudo para a mãe. Ria, dava pulinhos enquanto explicava como Louise os ensinou a comer com as mãos. De pé em suas cadeiras, Adam e ela rasparam os ossos. A carne estava seca, e Louise os autorizou a beber copos imensos de Fanta, para fazer a comida descer. Ela tomou muito cuidado para não estragar o esqueleto e não tirava os olhos do bicho. Disse que era um jogo e que ela lhes daria uma recompensa se eles seguissem direitinho as regras. E no fim, excepcionalmente, ganharam duas balas azedinhas. (SLIMANI, 2018, p. 136-137).

O caráter sombrio da cena é composto em parte pela objetividade da narração. São utilizados períodos curtos, descrição seca e o tempo presente. No início do trecho, o pronome oblíquo ("a vê") é usado de maneira catafórica: anuncia o que vem depois, que é a apresentação do objeto ("carcaça"). Essas características remetem diretamente ao estilo de Poe, que desejava alcançar um ritmo através da economia de meios, eliminando mediações para garantir a intensidade do desfecho. Aproximam-se, também, da linguagem cinematográfica[7], onde o suspense é criado pelo dinamismo do ritmo e pela simultaneidade dos acontecimentos.

Além disso, o léxico é fundamental para a construção do efeito de suspense. Expressões lúgubres como "carcaça", "abutre", "roído", "inseto", "bicho mau", "rasparam os ossos" e "esqueleto" são contrastadas com vocabulário relacionado ao universo infantil e uso de diminutivos como "pulinhos", "copos de Fanta" e "balas azedinhas". Essa mistura indica a ironia do trecho, pois estão representados simultaneamente elementos macabros que remetem ao clássico romance policial e aspectos do universo infantil, doméstico, da *canção de ninar*.

O vaivém entre léxicos de campos semânticos distintos cumpre uma função específica no romance, que é a de desnudar a coexistência no contexto social narrado entre dinâmicas superficialmente pueris e a relação efetivamente parasitária que se estabeleceu entre patrões e babá. Há uma tensão sempre presente, mas essa tensão não é de ordem sobrenatural ou criminosa, como no clássico *thriller*: ela provém das

[7] Como no filme *Psicose* (1960), de *Hitchcock*, no qual vemos tudo quase simultaneamente, em frames rápidos: a sombra do homem sob a cortina do chuveiro, a faca na mão do homem, o grito da mulher e, logo em seguida, as facadas mortais.

contradições que não podem ser ignoradas na associação incômoda entre o hospedeiro e o parasita. Como na narração da cena do frango, Louise é tratada por Paul e Myriam com palavras afetuosas e paternais, mas o vínculo que se forma entre eles está mais próximo do ato de roer ossos.

Para além da instância discursiva, Slimani (2018) expõe esse jogo de contrastes ao longo da narrativa a partir da revelação de pequenas cenas e diálogos. Eles servem como camadas da tessitura de um contexto social que esconde, sob a roupagem de gentilezas, condutas que carregam grande carga de violência. As relações que Louise estabelece com a família são marcadas por uma desagradável sensação de familiaridade e distanciamento. Em algumas ocasiões é permitido à babá beber vinho com a patroa nas noites de sexta e viajar de férias com a família para a Grécia. Por vezes, Myriam sente-se culpada pelos seus privilégios de classe e tenta compensar a babá por seus sacrifícios, comprando-lhe presentes e "gulodices". Apesar disso, os patrões sempre encontram meios sutis de deixar claro para Louise que ela não pertence ao mundo deles.

Quando as cartas de cobranças de dívidas com o Fisco chegam ao conhecimento de Paul e Myriam, a babá é discretamente aconselhada a resolver a situação o quanto antes e evitar que esse constrangimento se repita, afinal, sua vida privada não deve se fazer ver aos olhos deles. Além disso, a patroa se sente constantemente aflita pela posição que ocupa, afinal, um vínculo de cumplicidade parece se estabelecer entre ela e a babá, como duas mulheres que lidam com dores similares da maternidade, mas as regras difusas do contato (inevitável e desagradável) entre classes sociais distintas exige uma postura de distanciamento e rigidez. Essa alternância entre acolhimento e rejeição gera grande sofrimento:

> Louise sabe o quanto esse instante é fugaz [...] sabe que eles vão parar, se despedir, alegar que estão com sono. Ela queria retê-los, agarrar-se a eles, arranhar o chão de pedra. Ela queria colocá-los em uma redoma, como dois dançarinos imobilizados e sorridentes, colados ao pedestal de uma caixa de

> música. Pensa que poderia contemplá-los por horas sem jamais se cansar. Ela se contentaria em observá-los viver, em agir na sombra para que tudo ficasse perfeito, para que a máquina nunca parasse de funcionar. Nesse momento ela tem a convicção íntima, a convicção ardente e dolorosa de que sua felicidade pertence a eles. Que ela é deles, e eles são dela. (SLIMANI, 2018, p. 67).

A narrativa não coloca a mãe e a babá em polos opostos, construindo uma como criminosa fria e outra como vítima, nem tampouco faz parecer que a conduta de Myriam tenha influenciado o desfecho trágico. As relações estabelecidas são representadas a partir de suas contradições, impermeáveis à análise detetivesca, o que é uma marca do "neo-polar" — que objetiva denunciar problemáticas sociais — e pode ser identificado como elemento paródico no texto.

No romance policial clássico a investigação não precisava adentrar o campo psicológico ou social, porque essas questões não importavam fundamentalmente para o desfecho. No texto de Slimani, pelo contrário, tudo indica que o crime vai se justificar por uma história de vida sofrida ou pelo embate entre classes. E, de fato, o tenso campo das relações sociais é cuidadosamente construído no romance, mas, em mais uma quebra de expectativa, não é suficiente para explicar o enigma.

O crime é um marco de ruptura das convenções antes rigidamente estabelecidas no contato entre grupos opostos. Louise decide abandonar o jogo das aparências, misturando as fronteiras entre público e privado e deixando transparecer seu desequilíbrio interno. Esse desfecho grotesco e quase caricatural da relação entre patrões e babá é a marca fabulesca da *canção de ninar* anunciada no título: os contos de fadas contados para as crianças antes de dormir sempre contêm elementos de terror e medo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de um clima de suspense no enredo caminha para a explicação dos motivos pelos quais aconteceu a ruptura psicológica de Louise, já que isso

corresponde, no romance analisado, ao típico enigma-chave do conto policial clássico. O que de fato ocorre é o aprofundamento da complexidade da personagem, pois, ao final, saímos com a impressão de que todas as páginas lidas fizeram apenas embaralhar a compreensão dos fatos, causando mais dúvidas do que certezas.

Acreditamos que essa sensação deixada pelo final da história é proposital enquanto efeito da paródia: Slimani buscava subverter o modelo convencionalizado. Sob a falsa aparência de uma infantil *canção de ninar,* a intriga se desenvolve na forma de *thriller,* esticando a tensão até o limite e criando no leitor a expectativa de que, em algum momento, o enigma inicial será solucionado como um quebra-cabeça lógico, mas o mistério construído em torno da subjetividade de Louise é impermeável por esse tipo de raciocínio.

Slimani (2018) revisita o gênero policial, valendo-se da economia de vocabulário, da construção do efeito de terror e suspense, da criação de uma atmosfera decadente e da busca pela intensidade. Mas a autora também coloca em representação questões incômodas relacionadas à vivência feminina sem resolvê-las, deixando de cumprir com as expectativas do gênero narrativo.

Citando Sandra Gilbert e Susan Gubar, Linda Hutcheon (1989) afirma que grande parte da escrita de autoria feminina contemporânea tem caráter paródico, uma vez que pretende ser simultaneamente revisionista e revolucionária. Slimani foi, possivelmente, movida por esse desejo transformador, seja em relação à própria reflexão sobre a produção literária, seja no que diz respeito às dinâmicas sociais ali retratadas.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. “O conto policial”. In *Cinco Visões Pessoais.* Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva Brasília: Editora UNB, 1985, p. 31-40.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio.* Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2ª. ed. 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ÉVRARD, Franck. "Les réinventions du roman policier". In VIART, Dominique; VERCIER, Bruno (Org.). *La littérature française au présent:* héritage, modernité, mutations. 2ª. ed. Paris: Bordas, 2008, p. 365-375.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia.* Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos da América: Shamley Productions, 1960. 1 DVD (109 min.).

POE, Edgar Allan. *Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias.* Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011, e-book.

SLIMANI, Leïla. *Chanson Douce.* Paris: Éditions Gallimard, 2016.

_____. *Canção de Ninar.* Trad. Sandra M. Stroparo. 1ª. ed. São Paulo: Planeta, 2018.

STARACE, Lorenza. *Leïla Slimani's Chanson Douce: paradoxes of identity and visibility in the littérature-monde paradigm*. Durham: *Francosphères,* vol. 8, p. 143-165, 2019. Disponível em: https://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/franc.2019.11. Acesso em: 30 mai. 2020.

YOUSRA, Arbouche Djennat. *La caractérisation de la figure du personnage romanesque Louise dans Chanson douce de Leïla Slimani*. 2019. 63 fls. Dissertação — Université de Tlemcen Abou-Bakr Belkaid, Tlemcen, 2018/2019. Disponível em: dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/14645/1/arbouche-djennat.pdf. Acesso em: 30 mai. 2020.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 17/09/2020

ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TRANSLATION STUDIES

INVENÇÃO DA TRADUÇÃO PARA A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE JORGE LUIS BORGES

INVENTION OF TRANSLATION FOR THE INVENTION OF TRADITION: CONSIDERATIONS FROM JORGE LUIS BORGES

Francielly Baliana[1]

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar as principais considerações de Jorge Luis Borges sobre tradução, oriundas de textos como "*El enigma de Edward Fitzgerald*", a fim de compreender como em sua obra se dá a alteração do lugar de tradução para um lugar de autoria. Essa transformação do modo de se pensar a tradução parece apontar Borges como protagonista da invenção de um caminho próprio ao discurso sobre a modernidade, tensionando assim a linha entre centro e periferia, entre traduzível e intraduzível.
Palavras-chave: Borges; El Enigma de Edward Fitzgerald; tradução.
ABSTRACT: This article aims to present the main considerations of Jorge Luis Borges about translation, found in texts such as "El enigma de Edward Fitzgerald", in order to understand how in his works the change from a place of translation to a place of authorship occurs. This transformation of the way of thinking about translation seems to point out Borges as the protagonist of the invention of a specific path in the discourse about modernity, thus tensioning the line between center and periphery, between translatable and untranslatable.
Keywords: Borges; El enigma de Edward Fitzgerald; translation.

A obra *Otras inquisiciones*, de 1952, do autor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), traz à tona ensaios que versam sobre releituras de autores como Pascal, Coleridge, Quevedo, Wilde, Chesterton e Keats. Dentre estes, sem dúvida poderiam ser listadas algumas de suas preferências enquanto leitor, tradutor e crítico. Junto a textos como "Kafka e sus precursores" e "Valéry como símbolo" também pode ser encontrado

[1] Doutoranda, USP.

o ensaio "El enigma de Edward Fitzgerald", que faz referência direta ao universo árabe, um dos temas mais recorrentes em toda a obra de Borges. O texto, escrito em 1951, apresenta um Borges já conhecido por "Los traductores de las mil y una noches", de 1934, e "La busca de Averroes", de 1947, que brinca com a construção de imaginários orientais e ocidentais, e o modo como cada uma dessas mentalidades se faz presente na formação da outra.

Em "El enigma de Edward Fitzgerald", Borges conta a história de Umar ibn Ibrahim al-Khayyami — Omar Khayam — (1048-1131), um astrônomo e matemático persa do século XI, leitor de Platão e de Pitágoras, que se utiliza da compreensão filosófica para expressar o mundo e o funcionamento das coisas. Khayam é apresentado como um ateu que "sabe interpretar de um modo ortodoxo as mais árduas passagens do Alcorão, porque todo homem culto é um teólogo, e para sê-lo não é indispensável a fé." (BORGES, 1984, p. 688).[2] O texto coloca o persa também como um poeta nos tempos livres, que

> cria composições de quatro versos, dos quais o primeiro, o segundo e o último rimam um com o outro; o manuscrito mais longo apresenta quinhentas dessas quadras, um pequeno número que será desfavorável a sua glória, já que na Pérsia (como na Espanha de Lope e Calderón) o poeta deve ser abundante. (BORGES, 1984, p. 688).[3]

No entanto, foi apenas no século XIX que essas pequenas e vastas composições de Khayam puderam ser lidas numa língua ocidental. Borges aponta como protagonista desse processo uma figura aparentemente secundária na história

[2] No original: "sabe interpretar de un modo ortodoxo los más arduos pasajes del Alcorán, porque todo hombre culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe." (BORGES, 1984, p. 688). A não ser que haja uma indicação diferenciada, todas as traduções apresentadas foram realizadas pela autora do artigo.

[3] No original: "labra composiciones de cuatro versos, de los cuales el primero, el segundo y el último riman entre sí; el manuscrito más copioso le atribuye quinientas de esas cuartetas, número exiguo que será desfavorable a su gloria, pues en Persia (como en España de Lope y de Calderón) el poeta debe ser abundante". (BORGES, 1984, p. 688).

literária: o poeta inglês Edward Fitzgerald (1809-1883). Ainda que, como considera Borges, tenha se desenvolvido à sombra de figuras como Alfred Tennyson, Thomas Carlyle e Charles Dickens, dos quais era amigo, Fitzgerald é apresentado como um homem "menos intelectual que Umar, mas talvez mais sensível e mais triste." (BORGES, 1984 p. 689)[4]. Foi com o estudo da língua persa e, para Borges, com a despretensão do encontro com "um manuscrito de papel amarelo e de letras roxas, esquecido em uma prateleira da Bodleiana de Oxford" (BORGES, 1984, p. 690)[5], que Fitzgerald teve seu primeiro contato com Khayam. Talvez tenha sido o fato de vivenciar a literatura, em certa medida, às margens que deu a ele a possibilidade de se aprofundar na poesia de um astrônomo persa, e de se empenhar na que talvez tenha sido a primeira tradução dos *rubai*[6] para uma outra língua:

> Em 1859, publicou uma primeira versão de Rubaiyat, seguida de outras, ricas em variações e escrúpulos. Um milagre ocorre: da fortuita conjunção de um astrônomo persa que condescendia com a poesia, de um excêntrico inglês que percorre, talvez sem compreendê-los bem, livros orientais e hispânicos, emerge um poeta extraordinário, que não se parece com os dois. (BORGES, 1984, p. 689).[7]

O trecho destacado apresenta o modo como Borges concebe a tradução de Khayam por Fitzgerald: como uma terceira via entre os escritos do persa e as leituras do inglês. A obra traduzida se apresenta como fronteiriça, e a figura de um autor original é abalada pela figura do tradutor. Esse confronto, por sua vez, parece benéfico aos olhos de Borges ao gerar uma terceira voz, ao produzir um terceiro poeta. O autor

---

[4] No original: "menos intelectual que Umar, pero acaso más sensible y más triste." (BORGES, 1984 p. 689).

[5] No original: "un manuscrito de papel amarillo y de letras purpúreas, olvidado en un anaquel de la Bodleiana de Oxford." (BORGES, 1984, p. 690).

[6] *Rubai* significa "quadra" em persa. *Rubaiyat* é o plural de *rubai*. A junção dos *rubai*, quadras poéticas de Omar Khayam, seriam, portanto, um *Rubaiyat*, como foi nomeada a obra por Edward Fitzgerald.

[7] No original: "En 1859 publica una primera versión de Rubaiyat, a la que siguen otras, ricas en variaciones y escrúpulos. Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales y hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos." (BORGES, 1984, p. 689).

aponta que alguns críticos consideram o que Fitzgerald faz como a criação de poemas em inglês com referências persas, e justifica essa tradução transformativa dos poemas originais como verossímil com as próprias crenças de Omar: as de que em condições metafísicas o trânsito de almas entre muitos corpos seria possível, e que nesse momento, "ao longo dos séculos, a sua talvez tenha reencarnado na Inglaterra para cumprir em uma distante língua germânica marcada pelo latim o destino literário que a matemática reprimiu em Nishapur" (p. 689).[8] Porém, ainda mais verossímil e não menos interessante, como complementa Borges, é crer que essas questões de cunho aparentemente sobrenatural são apenas uma "suposição de um acaso benéfico" (p. 689).[9] O acaso teria trazido a poesia de Khayam para as mãos de Fitzgerald, e sua iniciação, mesmo que mínima, no persa o possibilitou trazer para o inglês mais do que uma simples tradução literal dos poemas do matemático, mas uma recriação, uma apropriação dos sentimentos e olhares de Khayam para a natureza, os prazeres, a vida e a morte. O que se produziu a partir dos séculos e do contato de Fitzgerald com os escritos, como concebe Borges, foi um terceiro poeta, cuja vinda só se fez possível por meio de uma tradução infiel, de um original aberto e não-imanente.

TRADUZINDO O TRADUTOR

É importante notar que o ensaio parece fazer uma construção argumentativa de uma ideia de tradução já tecida por Borges em outros escritos. Ainda que Fitzgerald tenha mesmo realizado uma tradução criativa, infiel, que traz para o universo inglês o que considera pertinente das alusões persas, o fato de Borges aparentemente considerá-la como melhor ao produzir uma terceira via parece resultado do próprio modo como o escritor argentino concebe a tradução.

[8] No original: "al cabo de los siglos, la suya acaso reencarnó en Inglaterra para cumplir en un lejano idioma germânico veteado de latín el destino literario que en Nishapur reprimieron las matemáticas." (BORGES, 1984, p. 689).
[9] No original: "suposición de un azar benéfico" (BORGES, 1984, p. 689).

Para além das considerações dos estudos da tradução, a recorrência com que a discussão sobre o ato tradutório aparece em ensaios, notas e mesmo em temáticas ficcionais de escritores é relevante para se pensar suas possibilidades e limitações. De certa forma, como vemos em Borges, talvez tenham sido essas concepções supostamente despretensiosas algumas das válvulas para gradativamente se deixar de pensar a tradução como um movimento de transposição interlinear de significados, abrindo possibilidades que se aproximem da subjetividade e do próprio ato criativo de quem traduz.

Da intocabilidade da obra original à consideração da tradução como uma função especializada da literatura, o que se vê é um movimento de transformação não apenas do produto oriundo do objeto traduzido, mas um rompimento com a própria concepção de essência do original. Essas rupturas, tecidas principalmente ao longo do século XX, caminham com o próprio desenvolvimento da teoria literária e podem ser vistas, ao mesmo tempo, como causa e consequência da transição do papel secundário e muitas vezes invisível do tradutor para o de protagonista, o de criador, o de autor.

Borges, juntamente com Octavio Paz, Fábio Morábito, Haroldo de Campos, Juan Villoro e Alfonso Reyes, foi um dos escritores latino-americanos a refletir recorrentemente sobre a tradução. Em sua vasta obra não há uma teoria específica sobre o traduzir; suas considerações podem ser encontradas de uma forma mais solta em seus contos, ensaios e entrevistas. Para o argentino, a tradução vem como um movimento conjunto ao fazer literário, e não como um exercício técnico de transposição do idioma. “Las dos maneras de traducir”, de 1926, “Las versiones homéricas”, de 1932, “Los traductores de las mil y una noches”, de 1934, “Pierre Menard, autor del Quijote”, de 1939, além do já apresentado “El enigma de Edward Fitzgerald”, de 1952, são alguns dos textos de Borges em que a questão da tradução aparece de forma contundente.

Em "Las dos maneras de traducir", de 1926, primeiro texto de Borges a tratar de questões relativas à tradução, o autor se preocupa em distinguir a tradução dita romântica, baseada na literalidade, da clássica, apoiada na perífrase. Nesta, Borges considera que o texto ocupa papel mais importante que o autor, que aquilo que é universal ganha notoriedade, e que, dessa forma, o texto original seria um rascunho sempre aberto a correções e adaptações, funções que o tradutor poderia exercer. Já na concepção romântica, a tradução teria uma função extremamente limitada e prática, visto que a individualidade do escritor importaria mais que o próprio texto, como também a imanência de suas ideias expressas no original.

Em "Pierre Menard, autor del Quijote", de 1939, a noção clássica de escrita e de tradução por ele definida em "Las dos maneras de traducir" aparece em diversos momentos. O texto apresenta Pierre Menard, um personagem francês que tem por objetivo reescrever um texto clássico da literatura espanhola, *Don Quijote*. Borges define essa intenção da seguinte forma: "a sua admirável ambição era produzir páginas que correspondessem - palavra por palavra e linha por linha - às de Miguel de Cervantes" (BORGES, 1984 p. 446).[10] O texto de Menard, mesmo que idêntico ao de Cervantes, é representado como "melhor" que o original. O que se pode depreender da questão é que apenas o fato de o autor ser distinto e de a obra ser reescrita em um outro contexto já transformaria o texto em outro. Nas palavras de Andrelino dos Santos Filho, "a tradução-clone sugere que a questão principal é a singularidade da tradução em relação ao destinatário. Traduzir é, assim, atualizar uma obra, ainda que não implique acréscimos, decréscimos ou quaisquer modificações." (SANTOS FILHO, 2009, p. 25). A obra se modificaria, portanto, a partir das vias de quem a recebe: o tradutor, que a lê, e o leitor, que lê a tradução, fazem com que o texto se atualize no próprio contexto em que é recebido. Em um ensaio anterior, de 1922, "La nadería de la personalidad", Borges afirma que a personalidade humana é feita de momentos e é,

[10] No original: "su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran — palabra por palabra y línea por línea — con las de Miguel de Cervantes." (BORGES, 1984 p. 446).

por si só, uma contradição (BORGES, 1922, p. 02). Essa constante e intrínseca transformação dos indivíduos sugere, mais uma vez, a negação de um ideal romântico por parte do argentino. Se nada define um escritor para sempre, sua obra está também em constante transformação.

Já em "Las versiones homéricas", de 1932, o trabalho de Borges é apontar as diferenças entre seis distintas traduções de um mesmo trecho da *Odisseia*, de Homero. A partir das noções de metáfrase *versus* paráfrase, propõe mais uma vez algumas questões para a ideia de texto imanente e definitivo. Afirma, novamente, que um texto é sempre aberto a inúmeras interpretações e modificações, é sempre, pode-se dizer, um rascunho: "um documento parcial e precioso das vicissitudes que ficam em suas traduções." (BORGES, 1984, p. 239).[11] Isso coloca o objeto textual em movimento:

> assumir que toda recombinação de elementos é necessariamente inferior ao original é assumir que o rascunho 9 é necessariamente inferior ao rascunho H — já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo corresponde apenas à religião ou cansaço. (BORGES, 1984, p. 239).[12]

Toda essa dialética de pensar a tradução como um texto não necessariamente inferior ao original contribui para uma quebra da idealização hierárquica da primeira versão de uma obra. Esse movimento também pode ser visto no texto "Los traductores de las mil y una noches", de 1934, que, por sua vez, traz um Borges crítico a traduções do *Quitab Alif Laila Ua Laila*, obra conhecida como *As Mil e uma Noites*. O autor apresenta a forma como esse agrupamento de histórias oriundas do universo árabe foi apropriado para o imaginário ocidental a partir da leitura e do lugar de fala de quem a traduziu. Para Borges, cada tradutor traz uma noção particular de literatura e das

[11] No original: "un parcial y precioso documento de las vicissitudes que sufre queda en sus traducciones." (BORGES, 1984, p. 239).
[12] No original: "presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H — ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio." (BORGES, 1984, p. 239).

apreensões de sua própria língua. Nesse texto, como em "Las versiones homéricas", Borges apresenta mais uma vez o conflito Newman-Arnold, que contribui para marcar um posicionamento quanto a questões de valor estético.[13] Além de infiéis e criativas, as mais coerentes traduções, para o autor, aparentemente seriam as que estariam "melhor escritas", mais "agradáveis de se ler" (BORGES, 1984, p. 242-243), não as que trazem à tona as palavras e o sentido do original.

TRADUZINDO A TRADIÇÃO

A partir dessas considerações de Borges sobre tradução, especialmente aquelas relacionadas ao persa, ao árabe e ao grego, e tendo em vista que essas não são as únicas disponíveis, é importante notar, conforme aponta Andréa Cesco (2004), que o fato de que tenha escrito boa parte de seus ensaios acerca do ato de traduzir "sobre textos cujo idioma ignorava plenamente é um exemplo da familiaridade irreverente com que Borges se movia pela literatura, mas explica também por que nesses [...] casos a fidelidade ao texto original não o preocupava em absoluto." (CESCO, 2004, p. 88).

Essa construção argumentativa de Borges diante do universo das traduções se expressa genuinamente no texto que direciona este artigo, "El enigma de Edward Fitzgerald". Conforme aponta Peter Avery (1986)

> Fitzgerald foi uma exceção entre os exploradores oitocentistas da poesia persa, porque ele não estava em busca de um consolo espiritual que, de todo modo, lhe seria antecipadamente vedado por seu profundo ceticismo. Ele apanhou com clareza a mensagem frequentemente desconsolada e cheia de austeridade de muitos dos rubai que selecionou. Se todos eles pertencem ou não a Omar

[13] Trata-se do conflito entre Matthew Arnold (1822-1888) e John Henry Newman (1801-1890), aludido diversas vezes por Borges em diferentes ensaios: a publicação da tradução de Homero por Newman foi duramente criticada por Arnold em três conferências realizadas em Oxford, que resultaram no livro: *On translating Homer: last words: a lecture given at Oxford*. Newman defendia o modo literal de tradução, enquanto Arnold acreditava na eliminação dos detalhes que só causam distração ou detêm o leitor, e propõe uma "infidelidade criadora", na qual Borges parece se apoiar. (WAISMAN, 2005).

> Kháyyám é algo que pode ser posto de lado. O que importa é a profunda compreensão, por parte de Fitzgerald, da mente de um filósofo e matemático medieval do Khurasan, tal como hoje Kháyyám pode ser visto. (AVERY, 1981 *apud* CAMPOS, 1986, p. 245).

A consideração de Avery nos abre a possibilidade de pensar o movimento apresentando por Borges na relação entre o texto de Khayam e o de Fitzgerald como mutualístico: o texto escrito por Fitzgerald não seria possível sem a presença dos textos de Khayam; e os textos persas não ganhariam sobrevida sem a tradução (ou recriação alusiva) para o inglês. No entanto, esse contato entre as obras também é visto por críticos como Umberto Eco (2004) como uma troca entre culturas, quando trata das considerações de Borges acerca do universo árabe: "Essa história, que Borges tão bem reviveu, nos diz justamente que tradução não é apenas uma questão que envolve duas línguas, mas também um encontro entre culturas." (ECO, 2004, p. 80).[14]

Dessa forma, seria o texto traduzido um resultado, também, das próprias relações do tradutor com o mundo: de sua língua, seu tempo, sua cultura. De uma tradução fiel — que Borges considera, em certa medida, como a "pior" — para uma que inscreva o original na cultura de chegada, o tradutor teoricamente, com esse movimento de autoria, seria transformado em um "instrumento histórico que manifesta uma época, uma sociedade e um saber coletivo." (GROTTO, 2012, p. 46). Um trecho de outro texto de Borges sobre tradução, "Problemas de la traduccion: El oficio de traducir", de 1976, ajuda a pensar esse caminho: "Claro, traduzia pelo dicionário. Mas é o próprio dicionário que é enganoso. [...] o erro consiste no fato de que não se leva em conta que cada linguagem é uma forma de sentir o universo ou de perceber o universo." (BORGES, 1976, p. 325).[15]

---

[14] No original: "Esta história, que Borges ha hecho revivir tan bien, nos dice precisamente que la traducción no es sólo un asunto que implica dos lenguas, sino también un encuentro entre culturas." (ECO, 2004, p. 80).

[15] No original: "Claro, traducía por el diccionario. Pero es el diccionario mismo el que induce a error. [...] el error consiste en que no si tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo." (BORGES, 1976, p. 325).

A possibilidade de dar sobrevida a uma obra a partir da tradução enquanto, também, uma troca cultural, relaciona-se com algumas das concepções de Walter Benjamin em "A tarefa do tradutor" (2011), publicado originalmente em 1923, ao observar que as obras literárias ou as próprias línguas, ao invés de serem valorizadas em sua origem, apresentam-se relevantes por adquirirem sentidos — ou a sua "sobrevivência, sobrevida" — na tradução. Ainda que em Borges a essência da obra original seja questionada ou até mesmo refutada, diferentemente do que ocorre em Benjamin, a ideia de uma "boa" tradução como aquela que traduz uma experiência é recorrente em ambas as obras. Essas possibilidades, como afirma Suzana Romano-Sued (1998), atestam a característica de uma escritura permanente, da não existência de um original e do questionamento da própria noção de autor: "Borges, ao longo de toda a sua obra de ensaio e ficção, sustentou a ideia de uma cultura como um universo de traduções, no qual a escrita seria uma reescrita permanente de textos de outras línguas e de outras culturas." (ROMANO-SUED, 1998, p. 14).[16]

Eleni Kefala (2007) aponta que a proposta de tradução a partir de Borges nesse sentido se aproxima dos conceitos de transculturação e de hibridização — de Ángel Rama e de García Canclini, respectivamente — posto que nega a imanência dos sentidos e adere à figura do tradutor enquanto receptor, leitor e escritor, apto a uma transformação, que vê como intrínseca e necessária. "Ou seja, se concentra na dimensão produtiva e criativa da tradução como estratégia textual, que produz novos textos, tradições e culturas, transferindo-os e transformando-os *ad infinitum* (metaficção como consumo insaciável de textos)." (KEFALA, 2007, p. 106).

Ao ler a tradução criativa de Fitzgerald dos poemas de Khayam, Kefala aponta para a essência de um espírito universal da tradução, enquanto também criação

[16] No original: "Borges, a lo largo de toda su obra ensayística y de ficción, há sostenido la idea de una cultura como un universo de traducciones, donde la escritura sería una reescritura permanente de textos provenientes de otras lenguas y otras culturas." (ROMANO-SUED, 1998, p. 14).

poética, e para as numerosas experiências de Borges com a filosofia, a religião e a literatura orientais, que não seriam

> celebrações das infinitas possibilidades de tradução, mas seus descendentes radicalmente politizados. Da perspectiva de [Homi] Bhabha, seriam vistos como nem ocidentais nem orientais, mas como híbridas formas, a "novidade" que "vem ao mundo" para desestabilizar qualquer noção de supremacia cultural. (KEFALA, 2007, p. 106, grifos do original).

A noção de transculturação sugerida por Kefala, apoiada nas perspectivas pós-coloniais de Homi Bhabha, sugere que o movimento de tradução de Borges seria semelhante ao que Rama, em seus estudos a respeito da relação entre as culturas e a produção literária na América Latina, aponta como a tentativa de inscrever práticas discursivas locais no que se entende modernamente por literatura a fim de levá-las, devido a uma carência que enfrentavam de valorização artística, em direção a "um discurso superior que se confirmava e enfrentava os produtos mais hierarquizados de uma literatura universal." (RAMA, 2001, p. 237).

Lendo criticamente a proposta de Rama, no entanto, é possível notar que a literatura, tal como compreendida dentro de uma certa tradição crítica latino-americana — baseada numa espécie de corrente de literatura universal, que funda o que seria literário, poético e discursivamente artístico —, é vista como o único espaço em que essas práticas locais, muitas vezes vistas como míticas, folclóricas, teriam possibilidade de sobrevivência, ao serem assimiladas por um discurso literário pautado numa espécie de arcabouço do que é a literatura moderna enquanto campo de criação. Como aponta Marcos Natali, a partir desse choque de forças modernizadoras do discurso, "na descrição da incorporação daquilo que é chamado de 'cosmovisão' local, as operações narrativas da transculturação serão pintadas com tons eufóricos." (NATALI, 2006, p. 39). A modernização do discurso seria, fatalmente, o

espaço de uma possível emancipação — único destino possível para as criações artísticas na visão de críticos como Rama.

Quando se considera a estratégia de tradução levada a cabo por Borges, é possível vê-la como um exercício de fundação — a todo custo — de uma tradição moderna também latino-americana ou, na melhor das hipóteses, de uma tradição argentina. Borges, leitor e mesmo tradutor de nomes que formam essa espécie de tradição de uma literatura universal, realiza um exercício que lhe cabe no diálogo com esses textos literários: a tradução e a incorporação dessas obras a uma biblioteca de leituras da qual não se pode fugir se se quiser, de fato, construir uma literatura dita moderna, dita emancipada, autônoma, independente.

Essa mudança de concepções e de valores, que vai desde a ideia de texto definitivo até a possibilidade de se alterar o lugar-comum da tradição como imanência, acompanha em certa medida o questionamento de Sérgio Waisman sobre as transformações sugeridas por Borges: "Como isso afeta aquilo em que acreditamos em relação à tradição e influência, à transmissão de cultura, à representação e subjetividade, a centro e periferia?" (WAISMAN, 2005, p. 51). Ao pensar a tradução como uma necessidade e o original como não imanente, estaria o Borges tradutor chamando a atenção para si, chamando a atenção para a Argentina, para a América Latina? Estaria o Borges escritor usufruindo dessa posição para movimentar o eixo das tradições e reivindicar uma que fosse tradicionalmente periférica? No entanto, ao reivindicar um espaço para a originalidade daquilo que é feito às margens, ao adentrar a perspectiva de que algum tipo de tradução precisa sempre ser feita — e quiçá celebrada —, ao celebrar a cópia e a necessidade da síntese, da terceira voz, que mesmo abrindo espaço também oculta e suprime, que outras tradições essa movimentação tende a ocultar no curso da história?

O que pode guiar esses questionamentos é o modo como Borges constrói sua concepção de tradução, que parece um reflexo itinerante de seu próprio trabalho

como tradutor: num processo que "adiciona, suprime, resume e toma o texto de partida como pretexto criativo", conforme considera Livia Grotto (2012, p. 44). Esse processo representado por Borges como ensaísta — que crê na tradução como um processo de criação e de protagonismo no ato de traduzir, ao mesmo tempo em que rompe padrões previstos de interpretação e de concepção próprias dos mecanismos do fazer literário, e também que reivindica um espaço para algum tipo de margem, para a margem disposta à assimilação e a entregar um pouco de si para ter um pouco do centro, do original — contribui para se justificar seus próprios ludíbrios e infâmias dentro da instituição literária. Seria, então, o Borges escritor a base para o Borges tradutor? Ou, por outro lado, seria o Borges tradutor, que não conhece todas as línguas, a motivação para se alterar a estrutura do próprio ato tradutório e a utilizar como espaço também de criatividade na escritura?

Em todos os textos aludidos, Borges transforma e é transformado. Em "El enigma de Edward Fitzgerald" acontece o que parece ter ocorrido em toda a sua obra: o autor lança mão de um protagonismo clássico para trazer à tona a possibilidade do novo — tão moderno quanto ele próprio —, que se utiliza de sua posição de margem, latino-americano, argentino, para reivindicar seu próprio modo de conceber e criar também sua própria ideia de obra clássica. Quando se preocupa em traduzir infielmente, Borges abre no mínimo dois caminhos: cede parte do que tem de local e bebe no que considera universal, criando a terceira via que aqui se viu; por outro lado, essa transculturação, ao ser o exercício que lhe permite entrar na modernidade, é o mesmo que sugere a não tradução — e a não infâmia — como o fracasso. Quem não se dispõe ao jogo da tradução (que cede e recebe), estaria fracassado na fundação de uma tradição moderna? A tradução — justificada a seu bel prazer — seria um dos instrumentos de contato com a modernidade e de abertura para uma escrita valorizável do ponto de vista inter-relacional entre culturas; mas, também, um artifício que, levado a um cenário local cujas margens dispõem de manifestações culturais por

vezes um tanto intraduzíveis e por outras não marcadas pelas tentativas de traduzir o outro, atestaria a infâmia de Borges como a métrica do que particularmente é visto como valorizável.

Se tanto não adentrar a modernidade quanto adentrá-la é suicídio, como faz transparecer Rama em sua defesa da transculturação, a celebração dessa aporia parece bastante complexa do ponto de vista do entendimento sobre a realização cultural latino-americana, em suas inúmeras facetas. Para ser passível de admiração parece necessário, na esteira de Borges, estar na posição de traduzibilidade infiel, seja para ser traduzido, seja para traduzir. Quando se trata dos folclores, mitos e manifestações artístico-literárias que compõem, por exemplo, a vasta construção nativa latino-americana, a tradução infiel soa mais como apagamento do que como valorização. Traduzir infielmente seria fazer o que sempre foi feito: dizer que um canto indígena sempre pede chuva — ou que um corpo nu sempre pede violação.

No caso de Borges, a grande, conforme aponta Homi Bhabha, "embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela o torna progressivamente consciente da construção da cultura e da invenção da tradição" (BHABHA, 2010, p. 241); tradição esta, para críticos como Bhabha, Rama e Antonio Candido, celebrável do ponto de vista da incorporação (NATALI, 2006, p. 38-39) e da subordinação. Se não existe uma tradição argentina, então, custa uma obra, e uma vida, inventá-la — sem, para Borges, deixar de protagonizá-la. E quem não bebe das fontes ditas universais? A tradição literária latino-americana parece, assim, não só a invenção do sucesso de uns, mas também do fracasso e destruição de outros. Nesse campo, longe de abandonar a tradução, mais vale um reconhecimento de sua inerência, necessidade, de sua eterna impossibilidade, mas também do quanto uma síntese que subordina alguns só pode ser favorável a uma perspectiva específica de poder.

INCONCLUSÃO: TRAINDO A TRADIÇÃO

Beatriz Sarlo, em *Jorge Luis Borges. Un escritor en las orillas* (1993), sugere que o autor argentino seria um escritor marginal em relação ao centro e um cosmopolita quando se olha para as margens. Essa afirmação contribui para se analisar o percurso tradutório, aqui problematizado e aludido, como um dos principais caminhos pelos quais Borges firmou uma posição de escritor cujas realizações apontam para a chamada mirada estrábica, ilustrada por Ricardo Piglia (1991) — quando o escritor e crítico trata de um olhar latino-americano que se vê afeiçoado a uma necessidade de se voltar tanto para a Europa quanto para a América, isto é, para os comumente convencionados "global" e "local". Porém, como visto, ao nutrir-se dessa perspectiva Borges busca, em muitas ocasiões, a própria margem do dito global, como o universo oriental, as figuras muitas vezes secundárias dos tradutores, o universo *gaucho* etc. Esse protagonismo, no entanto, apresenta-se em alguma medida paradoxal ao ser analisado do ponto de vista da tentativa muitas vezes infame de tradução do que está à margem, especialmente por contribuir para a construção de um imaginário específico a partir da transculturação, o qual tende a atribuir ao fracasso aquilo que por inúmeras razões reafirma-se de algum modo como intraduzível.

Mais do que um problema apenas em relação a Borges, essa perspectiva abre a necessidade de um olhar mais detido para parte da crítica literária que parece contribuir, em certa medida, com seus gestos modernos de celebração desse tipo de síntese, para tensionar um caminho extremamente delicado da tradução não somente como instrumento de representação e de linguagem, mas como um espaço, também, de poder — dinâmica que demanda ainda olhares analíticos de diversas frentes.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor." In _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas: Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2011.

BHABHA, Homi. "O Pós-colonial e o Pós-moderno." In _____. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BORGES, Jorge Luis. "El enigma de Edward Fitzgerald". In _____. *Obras completas (1923-1972).* Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 688-690.

_____. "La busca de Averroes". In _____. *Obras completas (1923-1972).* Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 582-589.

_____. "Las dos maneras de traducir". In _____. *Textos recobrados* (1919-1930). Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 256-259.

_____. "La nadería de la personalidad". 1922. Disponível em: https://vdocuments.mx/la-naderia-de-la-personalidad-jorge-luis-borges.html. Acesso em: 2 dez. 2020.

_____. "Las versiones homéricas". In _____. *Obras completas (1923-1972).* Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 239-243.

_____. "Los traductores de las mil y una noches". In_____. *Obras completas (1923-1972).* Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 397-413.

_____. "Otras inquisiciones". In _____. *Obras completas (1923-1972).* Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 633-778.

_____. "Pierre Menard, autor del Quijote". In _____. *Obras completas (1923-1972).* Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 444-450.

_____. "Problemas de la traducción: El oficio de traducir." In *Revista Sur*, Buenos Aires, jan-dez, 1976.

CAMPOS, Haroldo. "Tradução, ideologia e história." *Cadernos do MAM*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 239-247, 1986.

CESCO, Andréa. "Borges e a tradução." *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 13, p. 81-97, 2004.

ECO, Umberto. "Aristóteles entre Averroes y Borges." *Variaciones Borges*, Bologna, n. 17, 2004. Disponível em: http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/1704.pdf. Acesso em: 30 nov. 2020.

GROTTO, Livia. "Jorge Luis Borges e 'Etcétera'." *TradTerm*, São Paulo, v. 20, p. 43-50, 2012.

KEFALA, Eleni. *Peripheral (post) modernity*: the syncretism aesthetics of Borges, Piglia, Kalokyris and Kyriakids. New York: Peter Lang, 2007.

NATALI, Marcos. "Além da literatura." *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v.11, n. 9, p. 30-43, 2006. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i9p30-43 Acesso em: 10 ago. 2020.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In *CONGRESSO DA ABRALIC*, 2, 1991, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991, p. 60-66. v. 1.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini (Orgs.). *Ángel Rama*: Literatura e cultura na América Latina. Tradução: Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

ROMANO-SUED, Susana. *La escritura en la diáspora*: poéticas de traducción: significancia, sentido, reescrituras. Córdoba: Narvaja, 1998.

SANTOS FILHO, Andrelino Ferreira dos. *Entre Borges e Benjamin*: o elogio da tradução na Medeia de Eurípedes. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1993.

WAISMAN, Sergio Gabriel. *Borges and translation*: the irreverence of periphery. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 04/10/2020

UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DO POEMA "THE LESSON FOR TODAY", DE ROBERT FROST

A TRANSLATION PROPOSAL FOR THE POEM "THE LESSON FOR TODAY", BY ROBERT FROST

João Felipe Gremski[1]

RESUMO: O presente texto traz uma proposta de tradução para o português brasileiro do poema *The Lesson for Today*, do americano Robert Frost, publicado no livro *A Witness Tree*, de 1942. A obra poética de Frost foi pouco traduzida no Brasil e a presente tradução serve como forma de tentar colocar o nome do poeta em pauta no campo literário brasileiro, procurando, assim, reforçar a necessidade de um trabalho mais amplo na tradução de um autor bastante conhecido pelo público de língua inglesa.
Palavras-chave: Robert Frost; tradução; *The Lesson for Today*.
ABSTRACT: This text presents a complete translation into Brazilian Portuguese of the poem "The Lesson for Today", written by Robert Frost and published in the book *A Witness Tree* in 1942. The poetic work of Robert Frost has only a few translations in Brazil, and the translation of *The Lesson for Today* is an attempt to raise attention to Frost's poetry in the Brazilian literary field and, thus, reinforce the need of more translations of this well-known author.
Keywords: Robert Frost; translation; *The Lesson for Today*.

O presente trabalho traz uma proposta de tradução do poema *The Lesson for Today* (1955), de Robert Frost (1874-1963), publicado no livro *A Witness Tree*, de 1942.[2] Frost foi um poeta americano nascido em São Francisco, Califórnia, mas que

[1] Doutorando, UFPR.
[2] Para o presente artigo, foi usada a seguinte edição: FROST, Robert. *Complete Poems of Robert Frost*. London: Alden Press, 1955.

passou a maior parte da sua vida na costa leste americana, no estado de New Hampshire.

The Lesson for Today (1955) gira em torno da divisão histórica entre duas eras: a moderna e a clássica, tendo como faixa de transição o período medieval. A voz poética, já no primeiro verso, nos diz: "Se esta incerta era em que vivemos" — fazendo referência ao presente em que o próprio Robert Frost viveu —, passando em seguida à idade das trevas, tendo como interlocutor o monge e estudioso Alcuíno de Iorque, que atuou na corte de Carlos Magno no século VIII d. C. O poema mostra que os problemas gerais de uma época não são exclusivos de uma geração, e a "incerta era" é incerta para todos.

Juntamente com esse diálogo entre duas épocas, *The Lesson for Today* (1955) dialoga também com o contexto político americano da década de 1940. Nesse campo, Frost era considerado um conservador — o "liberal" da voz enunciadora do poema — e demonstrava desapreço pela política econômica, de caráter progressista, do *New Deal,* implementada por Franklin Roosevelt em resposta à crise de 1929, e que pregava uma maior participação do estado na economia.

De fato, em *The Lesson for Today* (1955), o papel do Estado é questionado pela voz enunciadora, mais particularmente nos versos 99-104, em que o "eu" ironiza a intervenção governamental ao declarar que, caso estivéssemos sob o controle do estado, estaríamos todos libertados e "dispensado estaria o paraíso". Com relação a esse trecho, o crítico Robert V. Young, no artigo *Poetry, Politics and Robert Frost* (2016), ressalta que, para Frost, nenhuma ideologia, agenda política ou sistema administrativo consegue resolver todos os problemas de uma nação. De acordo com Young: "O alvo do desdém de Frost é a noção utópica de que todo o sofrimento pessoal é resultado de condições sociais, e que tudo é passível de eliminação a partir da

deliberação de especialistas transformada em políticas executadas por agências governamentais." (YOUNG, 2016, s/p, tradução nossa).[3]

Nesse sentido, é importante recorrermos à noção de dualidade na poesia de Frost. Sobre a questão, o crítico Peter Stanlis menciona[4] que o dualismo "indica a crença de que a realidade apresenta dois elementos distintos, absolutos e que abrangem todas as coisas, comumente identificados como matéria e mente, ou, como Frost preferia chamar, matéria e espírito." (STANLIS *apud* YOUNG, 2016, s/p, tradução nossa).[5]

Young se vale desse raciocínio e argumenta que matéria e espírito "fazem-nos sentir em casa neste mundo, mas também peregrinos de passagem; apaixonados pelos prazeres da terra, mas eternamente frustrados pela sua dureza e limitações." (YOUNG, 2016, s/p, tradução nossa).[6]

Dessa forma, ao reconhecermos essa realidade ambígua — mas ao mesmo tempo sinérgica — não ficaríamos atados à utopia de que tudo é resolvido por um ente provedor, no caso aqui, o Estado.

Todo esse raciocínio fica resumido no verso final do poema; nele, há uma constatação: "Briguei igual amantes com o mundo". Em outras palavras, temos a aceitação da dualidade matéria e espírito — brigamos com o mundo e, ao mesmo tempo, vivemos uma relação amorosa com ele. Young conclui: "Os homens amam o mundo e o estimam, mas o afeto é apenas parcialmente retribuído e nunca é suficiente.

---

[3] No original: "The target of Frost's disdain is the utopian notion that personal sorrows all result from social conditions and all are amenable to elimination by the deliberations of experts turned into policy executed by governmental agencies." (YOUNG, 2016, s/p).

[4] O artigo *Frost's Conscious Accommodation of Contraries*, de Julian Mason, também trabalha com a dualidade na poesia de Robert Frost. Disponível em: www.jstor.org/stable/44375947. Acesso em: 12 out. 2020.

[5] No original: "indicates the belief that reality consists of two distinct, absolute, and all-inclusive elements, most commonly identified as matter and mind, or as Frost preferred, matter and spirit." (STANLIS *apud* YOUNG, 2016, s/p).

[6] No original: "makes us both at home in the world and pilgrims passing through it, both in love with the earth's delights and perpetually frustrated by her harshness and her limitations." (YOUNG, 2016, s/p).

Daí a 'briga'. As plataformas políticas e os sistemas econômicos não podem aplacar nossas decepções mais íntimas ou aliviar nossas tristezas mais profundas; menos ainda nos livrar da morte ou salvar nossas almas." (YOUNG, 2016, s/p, tradução nossa).[7]

Passando agora para questões formais, *The Lesson for Today* (1955) é escrito quase totalmente em pentâmero iâmbico (há alguns poucos troqueus, espondeus e decassílabos graves) e, embora faça uso de rimas, a disposição delas não obedece a uma regularidade constante ao longo do poema. Vale também mencionar a presença de rimas não apenas plenas (em que há correspondência total de sons), mas também parciais, bem como o uso de versos que rimam com outro que não pertence à mesma estrofe, criando assim uma unidade no sentido de ligar uma estrofe à outra, e não uma ligação direta dentro da estrutura interna da mesma estrofe.

Para a tradução, fez-se uso do verso decassílabo, respeitando, portanto, o número de sílabas do original em inglês. Com relação às rimas, optamos por não fazer o uso delas na presente tradução. Entendemos que as rimas são um fator importante na obra de Robert Frost — e o poema em questão não é exceção. Mas, com o intuito de dar maior foco à "narrativa" que a voz poética estabelece nesse diálogo entre antigos e modernos, preferimos, para o presente artigo, não traduzir usando rimas, criando assim uma maior liberdade com o objetivo de preservar o sentido interno do poema.

Além disso, o ritmo marcante do pentâmero iâmbico em língua inglesa, com tonicidade que intercala sílaba átona/tônica em cinco pés métricos, foi adaptado na tradução para versos heroicos, com tônicas nas sílabas 6 e 10 em todos os versos, preservando, ainda que através de uma adaptação, o ritmo do poema.

A tradução ficará intercalada com o original para eventuais estudos comparativos.

[7] No original: "Men love the world and cherish it, but the affection is only partially returned, and it is never enough. Hence the 'quarrel.' Worldly political platforms and economic systems cannot assuage our most intimate disappointments or alleviate our deepest sorrows; much less can they deliver us from death or save our souls." (YOUNG, 2016, s/p).

A Lição para Hoje

Se esta incerta era em que vivemos 1
Fosse sombria como os sábios dizem,
E certo de que fossem eles sábios,
Não preciso julgar-me em maldição,
Mas, sentado na cátedra que ocupo, 5
Voltarei dez mil páginas atrás
À idade das trevas retornado,
Reviver meu Latim medieval,
Unir causa comum e irmandade
(Pelo que é liberal — eu devo, eu devo)[8] 10
Com poetas que aceitam o destino
De nunca pertencerem ao seu tempo,
E por isso impedidos de ser grandes.
Cantando não Dione na floresta[9]
E *ver aspergit terram floribus*[10] 15
Aos poucos ao latim trouxeram rima
Para esquecer o ritmo ancestral,
E tem início assim a nova era.[11]

[8] O conceito de liberal aqui nesse verso é, Segundo R. V. Young (2016, s/p, tradução nossa), "ambíguo, ou até mesmo ambivalente", e a relação que ele faz em seguida com os poetas que não pertencem ao seu tempo não esclarece muito o que a voz poética entende por liberal. Mais adiante, quando o termo voltar a ser usado, Young propõe uma teoria para tal uso no poema. (No original: "ambiguous or even ambivalent"). (YOUNG, 2016, s/p).

[9] Dione: deusa grega. Tem sua mitologia contada por diversos autores; em Homero, Dione aparece no canto V da Ilíada, durante a guerra de Tróia, onde cura os ferimentos da sua filha, Afrodite. Em Hesíodo, Dione aparece como uma das oceânides, nascida a partir das genitálias de Urano, que foram arrancadas por Cronos e jogadas ao mar.

[10] "Ver aspergit terram floribus". Tirado do poema "Levis exsurgit Zephirus", do século XI, e que significa, em tradução livre, "a primavera asperge suas flores na terra". Na verdade, Frost juntou a palavra "ver" (primavera), que está no início da estrofe do poema, sujeito da oração, com o terceiro verso da mesma estrofe, "aspergit terram floribus", ficando "ver aspergit terram floribus" (ver: DRONKE, 2002, p. 92).

[11] Os cinco últimos versos da estrofe fazem alusão, segundo R. V. Young (2016), à transição do verso clássico ("para esquecer o longo e antiquado", não mais Dione, a deusa clássica, cantando), para o verso moderno. O trecho faz referência à transição da cultura clássica para a moderna tendo a idade média como ponto de passagem, lembrando a nós que o fato de a era moderna ser sombria, como afirmam os "sábios" no segundo verso, não é exclusividade de apenas uma época.

The Lesson for Today

If this uncertain age in which we dwell 1
Were really as dark as I hear sages tell,
And I convinced that they were really sages,
I should not curse myself with it to hell,
But leaving not the chair I long have sat in, 5
I should betake me back ten thousand pages
To the world's undebatably dark ages,
And getting up my medieval Latin.
Seek converse common cause and brotherhood
(By all that's liberal — I should, I should) 10
With the poets who could calmly take the fate
Of being born at once too early and late,
And for those reasons kept from being great,
Yet singing but Dione in the wood
And ver aspergit terram floribus 15
They slowly led old Latin verse to rhyme
And to forget the ancient lengths of time,
And so began the modern world for us.

Eu diria, ó Mestre do Palácio,[12]
De ninguém nem de Carlos[13] mais um bobo: 20
De um pedagogo a outro pedagogo,
Não sabias que o jugo do monarca
Impediu o teu nome de ser grande?
Tua luz gasta talvez em nevoeiro,
Fogo que queimou brando e te escondeu. 25
Coloquemos a culpa à tua era
Por não ser com Virgílio comparado.
Mas ninguém alegou ouvir tua queixa.
E teria por certo não julgar
A era toda adiante. É o que digo. 30

[12] Mestre do palácio: Alcuíno de Iorque (735-804), monge e professor. Criou uma das maiores bibliotecas da Europa na Catedral de Iorque, região em que nasceu, cresceu e lecionou. Em 781, ao se encontrar com Carlos Magno, foi convidado por este para instruir e educar a corte e o clero do seu reino. O "Mestre do Palácio" a que o poema se refere tem relação com o Palácio-Escola, no qual eram ensinadas as artes liberais e Alcuíno era o mestre, ensinando inclusive o próprio Carlos Magno.
[13] Carlos Magno (742-814).

Posso invocar os nomes do presente
Que sabem quais as juntas doloridas
Para mancar em versos e desculpas.
Tentaram abarcar dados demais
À cena no seu todo. Nós dois juntos 35
Sentiríamos medo ao entender
As tantas estatísticas ruins
Que não se moveriam nossos músculos:
Não mais a forma humana portaríamos,
Mas vidas mentalmente boquiabertas, 40
Ou mortos por entorse filosófica.
É o que sinto — e não somos grandes místicos.

I'd say, O Master of the Palace School,
You were not Charles' nor anybody's fool: 20
Tell me as pedagogue to pedagogue,
You did not know that since King Charles did rule
You had no chance but to be minor, did you?
Your light was spent perhaps as in a fog
That at once kept you burning low and hid you. 25
The age may very well have been to blame
For your not having won to Virgil's fame.
But no one ever heard you make the claim.
You would not think you knew enough to judge
The age when full upon you. That's my point. 30
We have today and I could call their name
Who know exactly what is out of joint
To make their verse and their excuses lame.
They've tried to grasp with too much social fact
Too large a situation. You and I 35
Would be afraid if we should comprehend
And get outside of too much bad statistics
Our muscles never could again contract:
We never could recover human shape,
But must live lives out mentally agape, 40
Or die of philosophical distention.
That's how we feel — and we're no special mystics.

Não medimos o tempo em que vivemos.
Mas pela diversão, vamos fingir
Saber suficiente até do inverso. 45
Mais um milênio prestes a acabar.
Meu amigo distante, celebremos,
Na disputa em aberto do pior,
Se presente ou passado. Nós, distintos
Eruditos podemos reputar, 50
Promover escolástica disputa
Classificando a época mais baixa,
— Ou não seria alta? — em ser sombria.
Você percebe os fatos e eu escuto:
Há sempre alguma coisa a lastimar, 55
Uma sórdida paz ou guerra insólita.
Temos o mesmo acordo. Sim, é claro.
Toda fé se alicerça na aflição.
Mencionar tal conceito é sempre válido.
Nada além de injustiça a se ter, 60
Nenhuma escolha resta ao poeta,
Exceto a maldição, trágica ou cômica.
Mencionar tal conceito é sempre válido.
Mas sigamos caminhos apartados,
Se é que se apartam mesmo. Recomeço. 65
(Disputamos o prêmio de pior,
Nosso rosto solene sustentemos.)
O espaço dificulta nós, modernos.
Olhá-lo nos encolhe até virarmos
Uma breve colônia de micróbios 70
Que na lente correta sobreleva
A pátina do globo irrelevante.[14]
Mas temos a vantagem, afinal?[15]

[14] Há um artigo pertinente, escrito por Roy Harvey Pearce, sobre a questão homem-espaço e a nossa condição diante do infinito do universo na poesia de Robert Frost. Neste link, a partir da página 267, é trabalhada a questão em *The Lesson for Today*: https://www.jstor.org/stable/4334116?read-now=1&refreqid=excelsior%3Acf71c0b2173c448560f73c18210b6e42&seq=10 - page_scan_tab_contents. Acesso em: 9 nov. 2020.

[15] Segundo Young, em *The Lesson for Today* Robert Frost usa ciência e religião com o intuito de mostrar que as duas existem para humilhar o homem e a sua condição. Tendo isso em mente, lembramos aqui de críticos como Malcolm Cowley (YOUNG, 2016), que ressalta o quanto Frost era avesso a inovações na arte, ciência, indústria e política; esse trecho do poema talvez possa sugerir tal conexão. O homem moderno fica intimidado pela ciência e pela vastidão do espaço ("O espaço dificulta nós, modernos"), reduzindo a nossa espécie até virarmos "uma breve colônia de micróbios";

Você foi rebaixado ao mais vil verme
E Deus mal conseguia tolerar; 75
O que é a mesma coisa em outros termos.
Somos a rebaixada raça humana,
Perante tanto a Deus quando ao espaço.
A profunda desgraça cabe a nós;
Não sou apenas eu que digo isso. 80
O santo enclausurado e o cismado
Da mesma indagação tiram conforto.
Ciência e religião de fato unidas.

We can't appraise the time in which we act
But for the folly of it, let's pretend
We know enough to know it for adverse. 45
One more millennium's about to end.
Let's celebrate the event, my distant friend,
In publicly disputing which is worse,
The present age or your age. You and I
As schoolmen of repute should qualify 50
To wage a fine scholastical contention
As to whose age deserves the lower mark,
Or should I say the higher one, for dark.
I can just hear the way you make it go:
There's always something to be sorry for, 55
A sordid peace or an outrageous war.
Yes, yes, of course. We have the same convention.
The groundwork of all faith is human woe.
It was well worth preliminary mention.
There's nothing but injustice to be had, 60
No choice is left a poet, you might add,
But how to take the curse, tragic or comic.
It was well worth preliminary mention.
But let's go on to where our cases part,
If part they do. Let me propose a start. 65
(We're rivals in the badness of our case,
Remember, and must keep a solemn face.)
Space ails us moderns: we are sick with space.

---

a doutrina do pecado original, por sua vez, nos rebaixou "ao mais vil verme / e Deus mal conseguia tolerar".

Its contemplations makes us out as small
As a brief epidemic of microbes 70
That in a good glass may be seen to crawl
The patina of this the least of globes.
But have we there the advantage after all?
You were belittled into vilest worms
God hardly tolerated with his feet; 75
Which comes to the same thing in different terms.
We both are the belittled human race,
One as compared with God and one with space.
I had thought ours the more profound disgrace;
But doubtless this was only my conceit. 80
The cloister and the observatory saint
Take comfort in about the same complaint.
So science and religion really meet.

Posso ouvir teu chamado para a classe:
Aprendam o lamento *Eheu* latino.[16] 85
Vocês podem usar ou não, escolham.
A lição para hoje, paladinos,[17]
É sermos infelizes mas simpáticos.
Rolando e Oliveiros convocados,
E todo paladino introvertido, 90
Na batalha a bravura confirmada,
Sentado na cadeira a escrever
O de melhor na veia Horaciana,
Mas no curvado jugo de um Cristão
Que considera sempre a finitude. 95
Obedeça ao Senhor memento mori.[18]
Religião e arte arpejam sombras.
Na terra não é fácil a salvação,

[16] *Eheu*, em latim, é justamente um som de lamento, como o "Ai", no português. No original, Frost cita o lamento em inglês "Alas".
[17] Ciclos literários foram escritos sobre os feitos de Carlos Magno; o mais famoso era chamado de *O Ciclo Carolíngio*, e conta a história dos 12 paladinos de Carlos Magno, liderados por Rolando, e tendo Oliveiros como um dos membros. Os dois são mencionados logo adiante no poema. O mesmo Rolando foi o que inspirou a conhecida *Canção de Rolando*.
[18] *Memento mori*: expressão em latim que, traduzida, significa algo como "lembre-se de que você é mortal". A expressão ganhou força com o desenvolvimento do cristianismo, mas tal visão sobre a nossa mortalidade vem desde Platão e faz parte da filosofia estoica.

E se fosse o estado a nos gerir,
E estivéssemos todos libertados, 100
Dispensado estaria o Paraíso;
Bem poderia o reino de uma vez.
(Será talvez no próximo milênio.)

I can just hear you call your Palace class:
Come learn the Latin Eheu for alas. 85
You may not want to use it and you may.
O paladins, the lesson for today
Is how to be unhappy yet polite.
And at the summons Roland, Olivier,
And every sheepish paladin and peer, 90
Being already more than proved in fight,
Sits down in school to try if he can write
Like Horace in the true Horatian vein,
Yet like a Christian disciplined to bend
His mind to thinking always of the end. 95
Memento mori and obey the Lord.
Art and religion love the somber chord.
Earth's a hard place in which to save the soul,
And could it be brought under state control,
So automatically we all were saved, 100
Its separateness from Heaven could be waived;
It might as well at once be kingdom-come.
(Perhaps it will be next millennium.)

Mas são universais, não confinados
A um só tempo, espaço, ou raça humana. 105
Somos de Deus remorso ou somos nada.
E quando se reúnem os filósofos,
O ponto que advogam pouco importa,
Nem como fundamentam suas teses,
Serão sempre filósofos vetustos 110
Em vão buraco negro universal
Mundanos como um frívolo coelho.

But these are universals, not confined
To any one time, place, or human kind. 105
We're either nothing or a God's regret.
As ever when philosophers are met,
No matter where they stoutly mean to get,
Nor what particulars they reason from,
They are philosophers, and from old habit 110
They end up in the universal Whole
As unoriginal as any rabbit.

As eras são iguais para uma alma.
Eu te digo. Você não diz palavra,
Senão quando as coloco na tua boca. 115
A discussão é toda do meu jeito —
Mas em tua defesa — ao teu Rei diga —
Garantindo que as eras reverberam
Mesmas trevas, a tua igual à minha.
Sou liberal, e tu, aristocrata, 120
Não tens como saber o que enuncio.[19]
Eu sou tão altruísta na moral
Que não tomo meu lado em uma briga.
Na mão desamparada apoio a minha,
E arcado no meu íntimo gargalho, 125
A relatar que li seu Epitáfio.

One age is like another for the soul.
I'm telling you. You haven't said a thing,
Unless I put it in your mouth to say. 115
I'm having the whole argument my way —
But in your favor–please to tell your King —
In having granted you all ages shine
With equal darkness, yours as dark as mine,

[19] Sobre esse trecho, R. V. Young diz que o "liberal" se refere à condição moderna, e não a um grupo político delimitado. Para Young, diferente da corte de Carlos Magno, todos no século XX são liberais no sentido de serem "não feudais"; ou seja, que o cidadão do século XX "reconhece um sistema de leis e combinações políticas que suplantam meras lealdades pessoais no que se refere ao poder do estado." (No original: "acknowledges a system of laws and political arrangements that supersede merely personal loyalties in the disposition of state power"). (YOUNG, 2016, s/p).

I'm liberal. You, you aristocrat, 120
Won't know exactly what I mean by that.
I mean so altruistically moral
I never take my own side in a quarrel.
I'd lay my hand on his hand on his staff
Lean back and have my confidential laugh, 125
And tell him I had read his Epitaph.[20]

Por causa dele fui às sepulturas.
O único adiante estava longe
Ao longo da paisagem e um regador
Em afinada trama de orador. 130
Estava devolvendo vida às flores
(Não se engane pensando serem ossos);
Mas eu estava lá para ler lápides,
Ver o que dissertavam em seus vãos
Sobre o quanto perdura a vida humana, 135
Essa a minha agonia mais recente.
As escolhas se deram muito abertas;
As idades partiam desde horas
Até meses e anos e mais anos.
Um homem viveu cento e oito deles. 140
Mas embora aceitemos esperar
Para ver o estado progredir,
Desfrutar a ciência e criação,
O limite é traçado ao nosso tempo.
Carreiras condenadas ao fracasso, 145
Assim como a nação, e como a raça.
O planeta é propenso ao desprezível
Destino de estar sempre fracassando.
(Daí todo esse pranto literário
E da minha vontade de zombar.) 150
E posso lamentar os que morreram
Ou perderam a chance, ou falharam,
Ou negados no amor, na fama ou bens;
Tanto em mim quanto em outro dá-se o gesto.

[20] Apenas a título de curiosidade, o epitáfio de Alcuíno de Iorque pode ser lido neste link: http://scriptoriumdaily.com/alcuins-epitaph/. Data de acesso: 27 nov. 2020.

Acolho a incompletude com o resto. 155
Deus abençoa a si em meio a indignos.

It sent me to the graves the other day.
The only other there was far away
Across the landscape with a watering pot
At his devotions in a special plot. 130
And he was there resuscitating flowers
(Make no mistake about its being bones);
But I was only there to read the stones
To see what on the whole they had to say
About how long a man may think to live, 135
Which is becoming my concern of late.
And very wide the choice they seemed to give;
The ages ranging all the way from hours
To months and years and many many years.
One man had lived one hundred years and eight. 140
But though we all may be inclined to wait
And follow some development of state,
Or see what comes of science and invention,
There is a limit to our time extension.
We all are doomed to broken-off careers, 145
And so's the nation, so's the total race.
The earth itself is liable to the fate
Of meaninglessly being broken off.
(And hence so many literary tears
At which my inclination is to scoff.) 150
I may have wept that any should have died
Or missed their chance, or not have been their best,
Or been their riches, fame, or love denied;
On me as much as any is the jest.
I take my incompleteness with the rest. 155
God bless himself can no one else be blessed.

Tenho Memento Mori por doutrina.
E houvesse um epitáfio minha história
Teria um curto pronto para mim.

Estaria esculpido em minha lápide: 160
Briguei igual amantes com o mundo.[21]

I hold your doctrine of Memento Mori.
And were an epitaph to be my story
I'd have a short one ready for my own.
I would have written of me on my stone: 160
I had a lover's quarrel with the world.

Apenas a título de conclusão, é importante lembrar que a poesia de Robert Frost é pouco traduzida em língua portuguesa; prova disso é que *The Lesson For Today*, um dos poemas mais conhecidos de Frost, não possui nenhuma tradução completa para o português brasileiro. Dessa forma, ao realizar o presente trabalho, procuramos dar maior visibilidade para a obra de Robert Frost, bem como estimular a tradução da sua poesia no meio acadêmico e no mercado editorial.

REFERÊNCIAS

DRONKE, Peter. *The Medieval Lyric*. 3. ed. Suffolk: Boydell & Brewer, 2002.

FROST, Robert. The Lesson for Today. In *Complete Poems of Robert Frost*. London: Alden Press, p. 381-386. 1955.

IORQUE, Alcuíno de. Epitáfio. Disponível em: http://scriptoriumdaily.com/alcuins-epitaph/. Data de acesso: 27 nov. 2020.

MASON, Julian. Frost's Conscious Accommodation of Contraries. In *CEA Critic*, v. 38, n. 3, p. 26–31, 1976.

PEARCE, Roy Harvey. "Frost's Momentary Stay." In *The Kenyon Review*, v. 23, n. 2, p. 258–273, 1961. Disponível em: www.jstor.org/stable/4334116. Acesso em: 27 nov. 2020.

[21] Esse verso final, talvez o mais famoso da obra de Robert Frost, foi usado na lápide do poeta, morto em 1963, e que está enterrado no Bennington Old Cemetery, no estado de Vermont, Estados Unidos.

YOUNG, Robert V. *Robert Frost: Imaginative Conservative*. 2016. Disponível em: https://theimaginativeconservative.org/2016/01/robert-frost-imaginative-conservative.html. Acesso em: 27 nov. 2020.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 04/10/2020

RESENHA

REVIEW

"EU VOANDO EM DESEJOS": *CONTROLE*, DE NATALIA BORGES POLESSO

"ME FLOATING IN DESIRE": CONTROLE *BY NATALIA BORGES POLESSO*

Lucianne Christina Fasolo Normândia Moreira[1]

A discussão da importância social da literatura, tanto por escritores quanto por teóricos, tem sido uma constante no decorrer da história. E, em tempos de crise e instabilidade social, essa temática reaparece com mais intensidade. Podemos remeter às palavras de Adrienne Rich: "Independente de sua identidade social, a escritora ou o escritor é, pela natureza do ato da escrita, alguém que luta por estabelecer comunicação e conexão" (RICH, 2001, p. 159, tradução nossa[2]). Se, como afirma Jacques Rancière, "o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (RANCIÈRE, 2018, p. 58), pode-se dizer que a literatura se dedica a este tipo de comunicação entre escritores e público. Isso é mencionado por Rich e é chamado por Rancière de partilha do sensível — uma "partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha" (RANCIÈRE, 2018, p. 15, grifo do autor).

Em relação à literatura escrita por mulheres, observa-se na obra de inúmeras autoras o ímpeto de comunicar vivências específicas de mulheres (ainda que naturalmente múltiplas e diversas) que historicamente foram ignoradas ou suprimidas e que, mesmo nos dias de hoje, não têm sua visibilidade e reconhecimento

---

[1] Doutoranda, UFPR.

[2] No original: "Whatever her or his social identity, the writer is, by the nature of the act of writing, someone who strives for communication and connection." (RICH, 2001, p. 159).

garantidos. Sendo assim, a leitura e a discussão dessas obras têm o potencial de suscitar reflexões e enriquecer nossa compreensão acerca do que vem a ser uma experiência humana. E, como escreve a pesquisadora Rita Terezinha Schmidt, "os textos de autoria de mulheres levantam interrogações acerca de premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença" (SCHMIDT, 2019, p. 66).

A leitura do romance *Controle*, da gaúcha Natalia Borges Polesso, apresenta exatamente este tipo de potencial. A autora ganhou maior reconhecimento em 2016 com a publicação do seu livro de contos *Amora* e o recebimento do prêmio Jabuti pela respectiva obra. Em entrevista a Paulo Dutra (2018), Polesso afirma que seu objetivo com o livro não era "escancarar o universo lésbico" como, segundo ela, foi questionado em uma revista de literatura, mas sim produzir uma obra "que usa o recurso estético do ponto de vista para compor personagens que têm modos não normativos de estar no mundo, especialmente no que diz respeito ao afeto, às relações, à ocupação dos lugares" (DUTRA, 2018, p. 148; 151). Polesso ainda argumenta que "a produção de autoras lésbicas tem o poder de criar novas estéticas, novas vozes, novos modos de ocupar o campo da literatura" (p. 151). Por sua vez, *Controle*, publicado em 2019 pela Companhia das Letras, pode também ser compreendido através dessas afirmações da autora.

Definido pela própria Polesso como um romance de formação (DUTRA, 2018, p. 153), *Controle* é uma narrativa em primeira pessoa que acompanha o desenvolvimento da narradora-protagonista Maria Fernanda, ou simplesmente Nanda. A trama se desenrola a partir do ponto de vista da narradora e de forma não estritamente linear, *in media res* após um primeiro capítulo, "Desordem", que funciona quase como um prólogo com uma profusão de pensamentos. No total, são doze capítulos nos quais a temática da perda e busca por controle se constrói. Na pré-

adolescência, Nanda perdeu o controle enquanto fazia uma manobra de bicicleta em uma pista improvisada com amigos. Diagnosticada com epilepsia após esse acidente, a personagem perde o controle de seu próprio corpo também durante as crises. Seu sentimento de desconforto se evidencia pela repetição na narrativa do pedido de desculpas antecedendo cada crise relatada, e a falta de controle característica da doença fundamenta a insegurança da personagem acerca de sua identidade.

A busca de Nanda por controle a leva ao isolamento, marcado na narrativa pelo seu hábito de estar sempre de fones de ouvido e pelos trechos de letras de músicas do *New Order* que constantemente se misturam aos seus pensamentos. Suprimindo o que sente por Joana, amiga íntima desde a infância, e se distanciando dela, em uma tentativa de se resguardar e aparentar alguma normalidade, a protagonista mantém um relacionamento *online* por dois anos com Antonio, fã de *New Order* com epilepsia, mas que nunca quis conhecer pessoalmente. Como ela própria afirma: "Não é que eu não sentisse, não tivesse desejos, eu só não sabia administrá-los. Então eu ignorei o tempo, ignorei os ritos. Fui estocando tudo num lugar bem fundo, sem fresta ou possibilidade de fuga. Tudo controlado." (POLESSO, 2019, p. 103).

A neurocirurgia pela qual passa Nanda permite que a personagem viva sem o medo de ter crises epilépticas e tenha a possibilidade de alcançar a "reinserção social" que deseja (POLESSO, 2019, p. 119): parar de tomar os anticonvulsivantes, terminar o ensino médio e fazer o Enem para entrar na faculdade, viajar sozinha. Mas o reconhecimento de seus desejos e sentimentos é a parte mais essencial de seu amadurecimento. No capítulo apropriadamente nomeado "Singularidade", a grande mudança ocorre quando Nanda confessa sua atração por mulheres a duas moças que acabara de conhecer a caminho do festival de música em São Paulo, e depois beija-as durante o show. Após contar sobre seu amor por Joana, a protagonista é aconselhada pelas duas desconhecidas a ir atrás de sua amiga. O crescimento de Nanda na narrativa culmina na sua compreensão do que Audre Lorde (2007) denomina a força

do erótico, que vai muito além da conotação sexual pois engloba sentimentos, autoconhecimento e energia criativa.

> O erótico é uma medida entre os primórdios de nossa noção de eu e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É uma sensação interior de satisfação à qual, uma vez que a vivenciamos, sabemos que podemos aspirar. Por ter vivenciado ao máximo essa profundidade de sentimento e reconhecido seu poder, por honra e respeito por nós mesmas não podemos exigir nada menos de nós. (LORDE, 2007, p. 54, tradução nossa[3]).

Cronologicamente, a trama termina com a protagonista sofrendo um segundo acidente de bicicleta, no qual a perda do controle também figura, e a ambulância chegando para socorrê-la. No entanto, dessa vez é diferente: o acidente ocorre quando Nanda está indo encontrar Joana. A rápida cena da perda do controle na bicicleta e o impacto é estendida para incluir os pensamentos da personagem "voando em desejos" (POLESSO, 2019, p. 171) e seu anseio por sobreviver aos ferimentos para vivenciar, ao lado de Joana, tudo que não tinha feito. Ao final da narrativa, em um belo trecho misto de linguagem poética e prosa, Nanda deixa isso bem claro.

Muito além de somente desenvolver a temática das relações entre mulheres, a narrativa de *Controle* apresenta a transfiguração das vivências de uma mulher que, apesar das dificuldades em sua vida, busca por sua identidade. Assim como nos contos de *Amora*, o modo de Nanda descobrir-se no mundo passa invariavelmente pelo reconhecimento de sua sexualidade e desejos. Uma vez que ultrapassa barreiras canônicas e possui o potencial de expandir nossa compreensão sobre experiências de mulheres — e, de uma forma geral, sobre o que é uma experiência humana em sociedade — a leitura de *Controle*, por si só já prazerosa; é também necessária.

[3] No original: "The erotic is a measure between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire. For having experienced the fullness of this depth of feeling and recognizing its power, in honor and self-respect we can require no less of ourselves." (LORDE, 2007, p. 54).

REFERÊNCIAS

DUTRA, Paulo. "Diálogos Possíveis: Entrevista com Natalia Borges Polesso". In *Journal of Lusophone Studies*, v. 3, n. 2, p. 146-154, 2018.

LORDE, Audre. "Uses of the erotic: the erotic as power". In _____. *Sister Outsider*: essays and speeches by Audre Lorde. New York: The Crossing Press, 2007. p. 53-59.

POLESSO, Natalia Borges. *Controle.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2018.

RICH, Adrienne. "Arts Of The Possible". In _____. *Arts of the Possible*: essays and conversations. New York: W. W. Norton, 2001. p. 146-167.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Na literatura, mulheres que reescrevem a nação". In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista Brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 65-79.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 06/10/2020

O COLETIVO PLURAL EM *REDEMOINHO EM DIA QUENTE*, DE JARID ARRAES

PLURAL COLLECTIVE IN REDEMOINHO EM DIA QUENTE*, BY JARID ARRAES*

Laís Galvão dos Santos[1]

Tudo que eu faço é coletivo, estar aqui não é só sobre mim.
Venho de vários lugares e trago outras pessoas comigo.
(Jarid Arraes)

Escritora, poeta e cordelista, Jarid Arraes desponta no mercado editorial como uma das vozes mais promissoras da literatura contemporânea brasileira. Seu primeiro romance, *As lendas de Dandara* (2015), com primeira edição esgotada, vendeu cerca de 12 mil cópias e possui uma tradução para o francês. Em 2017, Arraes publica *Heroínas Negras Brasileiras Em 15 Cordéis*, também esgotado e, em 2018, lança o livro de poesias *Um buraco com meu nome*. Sua mais recente publicação, o livro de contos *Redemoinho em dia quente*, foi lançado na Flip 2019, edição do evento em que foi convidada oficial após participar durante anos em programações paralelas.

Originária de Juazeiro do Norte, no Sertão do Cariri, a autora confessa ter alimentando certa revolta contra a sua terra por um longo período de sua vida. O sentimento de não pertencimento e não identificação parecia-lhe recíproco: também o lugar não a encontrava. *Redemoinho em dia quente* foi a sua maneira de "fazer as pazes

[1] Graduada, UFPR.

com o seu sertão", conforme bem aponta o título de sua entrevista para o jornal O Estado de S. Paulo (RODRIGUES, 2019). Atualmente morando em São Paulo, Arraes retorna ao Cariri já com o projeto de escrever sobre esse ambiente, pela sua visão enquanto mulher. Nessa viagem, registrada em fotografia, a autora encontra um lugar transformado, em que passam a conviver lado a lado todo tipo de expressão de modernidade com a persistência das tradições religiosa e cultural, características do lugar. O ensaio fotográfico, mais tarde organizado em exposição, serve-lhe de memória visual para compor a ambiência dos contos, em um processo de ficcionalização que ultrapassa os clichês frequentemente associados à imagem do sertão. O exotismo monotemático da seca, da pobreza e da religiosidade exacerbada dá lugar à vida comum, com todas as suas nuances e complexidades sem, contudo, apagar esses elementos de suas narrativas (ARRAES, 2020).

Em *Redemoinho em dia quente*, livro composto por trinta contos, dividido em duas partes, a autora apresenta apenas protagonistas mulheres, de variadas idades, contextos e expressões pessoais; dando espaço para uma narrativa plural preocupada com uma representação mais genuína de suas existências e suas relações com o mundo. A obra trata essencialmente da condição de ser mulher, não apenas no ambiente em que estão circunscritas, embora esse seja basilar para as vivências individuais das personagens, mas como possibilidade de refletir essa condição na sociedade como um todo.

No primeiro conto, "Sacola", uma senhora idosa muito religiosa preenche seus dias solitários entre idas à igreja e feiras dominicais. O conto, narrado em primeira pessoa, mergulha no íntimo dessa personagem, que reflete sobre sua rotina, vivenciada de modo tranquilo até o momento em que encontra a ação narrativa. Um rapaz esquece a seu lado uma sacola com comprimidos suspeitos que ela leva para casa na intenção de devolver. A senhora, porém, logo vê-se atormentada por uma confusão interior em que o medo das consequências, ideias pré-concebidas e uma grande curiosidade misturam-

se em sua busca para significar o evento, que ela acaba, por fim, incorporando a uma narrativa adaptada à sua realidade. Assim, experimentando do conteúdo da sacola, vivencia um êxtase religioso proporcionado pelo efeito da droga. Jarid brinca, dessa maneira, com possibilidades outras, autorizando suas personagens a todo tipo de experiências e quebrando paradigmas. O tema da entrega a um êxtase místico aparece também no conto "Novo Elemento", desta vez como uma metáfora para o autoconhecimento.

No conto "Gesso", a protagonista conta sua admiração por um tipo de cerimônia religiosa que é organizada alternadamente nas casas da vizinhança. Embora acompanhe todas as rezas e cantos, que sabe de cor, ela confessa não acreditar em nada, apenas fingir, o que não a demove de sempre participar dos eventos. O recurso à quebra de expectativa é a essência desse conto, que vai tratar do tema da violência doméstica sofrida pela personagem. Em uma dessas ocasiões, seu companheiro vai atrás dela exibindo comportamentos que prenunciam um ato violento. Como a cerimônia concede ao local em que ocorre um caráter sagrado, o homem não ousa entrar e a protagonista aproveita-se disso para adiar o momento do enfrentamento, refugiando-se no respeito à tradição. Seu relato mescla fórmulas religiosas no fluxo narrativo, o que tem por efeito emular a presentificação da ação. Durante o tempo em que aguarda o desfecho inevitável, a personagem reflete sobre a experiência de ser mulher em uma sociedade machista, misturando experiências pessoais e dogmas religiosos.

> Eu na reza da ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres. Pensando o que significava ser mulher na época de Maria, se era só engravidar do Espírito Santo e parir, ou se José também lhe puxava pelo braço e soltava xingamentos quando o dia estava num pé ruim. (ARRAES, 2019, p. 97).

A violência contra a mulher vai aparecer também no tocante conto "Telhado quebrado com gente morando dentro", que conta a história de duas irmãs em meio às descobertas da adolescência, ambas sofrendo algum tipo de abuso sexual e como esses

eventos são experienciados diferentemente por elas: uma optando pelo silêncio, e a outra sendo hostilizada pelo ocorrido, que é de conhecimento de todos. Religiosidade, violência, morte, questões de construção da identidade da mulher e seu lugar na sociedade são temas recorrentes nos contos de Arraes. Eles funcionam como unidades temáticas que aparecem combinadas entre si em uma mesma narrativa, e se alternam como elementos ora fundadores, ora incidentais, compondo a ambientação.

Outros temas são abordados, como em "Beata princesa", em que a importância da representatividade negra é apresentada de forma muito leve ao narrar o processo de identificação de uma menina com a estátua de uma beata que possui a cor da pele, o nariz e os cabelos crespos iguais aos seus. Em "Marrom-escuro, marrom-claro", a autora toca em questões de colorismo, pobreza e diferença de privilégios. A temática da loucura, do fantástico ou do sobrenatural, aparece nos contos "Nheim nheim", "Santa com a base marcada", "Viração de tempo" e "O fato dos gatos". Mulheres desviantes do padrão, seja por suas expressões de sexualidades, seja por tentarem conquistar um lugar em espaços tipicamente masculinos, aparecem em "Moto de mulher", "Gilete para peito", "Olhos de cacimba" e "Voz". Nesse último, uma mulher trans sonha em participar de um programa do Sílvio Santos, o qual ela acompanha desde criança. Embora possa parecer simplória, essa vontade tem raízes profundas na memória da personagem. Carregado pela nostalgia da infância marcada pela "sucessão de sofrimentos e brigas" entre seus pais, o programa dominical consistia no único momento de trégua, em que toda a família se reunia ao redor da televisão e "todos finalmente se calavam. Só abriam a boca para rir" (ARRAES, 2019, p.??). Assim, a essência desse desejo reveste-se do simbolismo de uma felicidade compartilhada. Enquanto busca meios de realizar seu sonho, Janaína, seu nome social, luta por uma oportunidade na vida, enfrentando os preconceitos decorrentes de uma moralidade que não aceita a diferença, tanto em casa como na sociedade: "o pai amava o nome Janaína. Dizia que, se tivesse uma filha mulher,

que o nome seria esse. Morreu antes de aceitar o encontro com a Janaína que sempre esteve lá." (id., ibd.).

Sem conseguir emprego fixo, Janaína é evitada pelas pessoas do bairro e insultada pelas crianças, maldade que ela reconhece ser ensinada pelos pais. Ao dotar a protagonista dessa consciência, a autora chama a atenção para o fato de um preconceito ser algo aprendido, e não inato. Após fracassar em tentar vender os salgados que prepara, Janaína e a mãe fingem que é esta, na verdade, a responsável pelo negócio, e só a partir daí as pessoas passam a comprar, mesmo que suspeitem desse acordo. A intermediação da "normalidade" escancara a hipocrisia da sociedade, que ignora o que lhe convém. Mais tarde, Janaína obtém sucesso vendendo salgados no centro da cidade, mas somente ao esconder o rosto e nada falar, passando-se por muda, o que simbolicamente conversa com o título, pela oposição. *Redemoinho em dia quente*, afinal, é sobre o direito a uma voz e essa voz ser a afirmação de sua existência no mundo.

Em sua intenção de contemplar a pluralidade, Arraes vai além do nível temático, expressando-se também na matéria da linguagem. No conto "Bordado em branco", a autora explora o formato epistolar e, em "Boca do povo", brinca com a ideia de dicionário, em que a narrativa desenrola-se definindo verbetes. Em contos como "Graça", "As cores das fitas" e "Mais iluminadas que as outras", a ação narrativa dá lugar a uma escrita poética, revestida de forte carga interior. A escritora demonstra, assim, sua versatilidade e capacidade inventiva, ressaltando a potência de sua escrita em um projeto literário que começa a adquirir corpo. Este corpo fala e, por ecoar muitas outras vozes, se reveste de uma coletividade que não só tem a necessidade urgente de ser ouvida, mas também de ouvir. É um coletivo plural.

REFERÊNCIAS

ARRAES, Jarid. *Redemoinho em dia quente*. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2019. E-book.

_____. “Biografia.” Disponível em: http://jaridarraes.com/biografia/. Acesso em 16 ago. 2020.

PASSOS, Úrsula. 'Me promovi tão bem que não dava mais para me ignorar', diz Jarid Arraes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/me-promovi-tao-bem-que-nao-dava-mais-para-me-ignorar-diz-jarid-arraes.shtml. Acesso em 17 ago. 2020.

RODRIGUES, Maria Fernanda. “Jarid Arraes faz as pazes com o seu sertão em 'Redemoinho em Dia Quente'.” In *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2019. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,jarid-arraes-faz-as-pazes-com-o-seu-sertao-em-redemoinho-em-dia-quente,70002920304. Acesso em 18 ago. 2020.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 07/10/2020

PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

O PRIMO BASÍLIO: A EMULAÇÃO CRÍTICA DO ESTRANGEIRO

COUSIN BAZILIO*: CRITICAL EMULATION OF THE FOREIGN*

Simão Valente[1]

RESUMO: Apoiado em comentários do próprio autor, e também na poética da "emulação", conforme reformulada por João Cezar de Castro Rocha (2015), este artigo busca reapresentar o romance de Eça como representante de uma visada singular do realismo em língua portuguesa, mais consciente e mais crítico de seu estatuto periférico, de seus modelos literários e de seu contexto sócio-econômico, inserido no sistema mundial do seu período.
Palavras-chave: Eça de Queiroz, realismo, emulação.
ABSTRACT: Drawing from comments made by the author himself, and also from the idea of "emulation", as redefined by João Cezar de Castro Rocha (2015), this paper tries to present Eça's novel as representing a singular take on Realism in literature written in Portuguese, more aware and more critical of its position in the "periphery", of its literary models and of its social and economic context as part of the world system of its time.
Keywords: Eça de Queiroz, realism, emulation.

RETRATOS E REALISMO

Eça de Queirós publica o seu segundo romance, *O Primo Basílio,* em Fevereiro de 1878, tendo-o escrito em Newcastle, onde era cônsul de Portugal. Este livro vem na

[1] Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa.

sequência de *O Crime do Padre Amaro*, publicado em 1875 pela primeira vez e logo reeditado em versões revistas em 1876 e 1880. Durante este período, em cartas e prefácios às obras, Eça professa a sua dedicação ao realismo como estética literária, encontrando opositores e defensores na opinião pública. Rodrigues de Freitas publica a 1 de Março de 1878 no jornal *Correspondência de Portugal* uma crítica positiva a *Basílio,* em que são estabelecidas ligações com os princípios do realismo. Em resposta a Rodrigues de Freitas, Eça define o seu entendimento do modelo literário em questão:

> O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar "segundo o passado"; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.; e apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático — preparar a sua ruína. (QUEIRÓS, 1983, p. 142).

Sendo *O Primo Basílio* lido enquanto romance realista à altura da sua publicação, é útil compreender como Eça usa o termo. Em primeiro lugar chamo a atenção para as metáforas utilizadas pelo autor relativamente à reprodução da realidade através da criação de uma imagem. Eça não se fica pela ideia de fazer um quadro como reprodução da realidade: pode, em 1871, apelar à fotografia como técnica de representação, o que, tendo em conta o seu aspecto inovador, mostra como a metáfora utilizada pelo autor é em si parte do"mundo moderno" que pretende reproduzir. Fala também de caricatura, o que se alinhará com as suas ambições satíricas e moralizantes. Se a primeira é supostamente cópia fiel, a segunda é exagero e deturpação, ainda que com apoio na observação da realidade, com um propósito social.

A relação do autor com o realismo vem de antes da escrita desta carta ou dos romances: a sua intervenção nas Conferências do Casino, em 1871, teve o título "A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte". Aí oferece uma sua primeira definição do conceito:

> Que é, pois, o realismo? É uma base filosófica para todas as concepções do espírito — uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano, na eterna região do belo, do bom e do justo. (...) Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter. (...) É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (EÇA *in* RIBEIRO, 2000, p. 93).

Lei, carta, roteiro: os termos criam uma ideia de realismo como regra e já como desenho, campo de significado que voltará a aparecer ainda na conferência quando Eça diz que a arte realista nos "pinta" a nossos próprios olhos. Por outro lado, as referências a mapas retomam a ideia de uma descrição ou representação do mundo. Aquele de que Eça fala aqui, contudo, é o das ideias e valores, platonizando o seu discurso. Aprofundando esta questão, o mundo fora do texto assume outro relevo. Eça contacta com o realismo em romances e jornais franceses durante a sua educação. Este percurso suscita uma reflexão em carta de 10 de Maio de 1884 a Oliveira Martins: "A nossa arte e a nossa literatura vêm-nos feitas de França, pelo paquete, e custam-nos caríssimo com os direitos de alfândega. Eu mesmo não mereço ser exceptuado da legião melancólica e servil dos imitadores." (QUEIRÓS, 1983, p. 226).

Eça é claro no seu colocar da literatura portuguesa como derivada da francesa, enfatizando os processos materiais da transmissão de ideias: por transporte marítimo e sujeitas a taxas alfandegárias. Personalizando o que afirma, caracteriza-se como membro de um vasto grupo, desenvolvendo:

> Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou em quase tudo um francês — excepto num certo fundo sincero de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo fadinho e no justo amorpelo bacalhau de cebolada. Em tudo o mais, francês, de província. (...) eu fui educado, e eduquei-

> me a mim mesmo, com livros franceses, ideias francesas, modos de dizer franceses, sentimentos franceses, e ideais franceses. (QUEIRÓS, 1983, p. 226).

Se a referência a arte e a literatura já nos preparava para a transição que aqui tem lugar, o uso da palavra "imitadores" é de especial importância para compreender a relação que Eça descreve ter com a literatura francesa. Foi francesa a sua educação, expressa em termos que apontam para o "eterno reino do belo, do bom e do justo" do discurso da conferência, enquanto que um gosto musical pouco refinado e uma apreciação mundana de comida são portugueses. Retiro duas conclusões do confronto deste excerto com os anteriores: em primeiro lugar, as ideias vêm de França; Portugal é o espaço do banal e do mundano. Em segundo lugar, o realismo é para o autor algo importado do país das ideias numa situação assimétrica de poder: escritores portugueses olham para França a partir do país do bacalhau e do fado, sem livros ou discurso próprios. O diagnóstico alarga-se à elite portuguesa em geral: "Da gente portuguesa conheço apenas a alta burguesia de Lisboa — que é francesa — e que há-de pensar à francesa se algum dia vier a pensar." (QUEIRÓS, 1983, p. 227). A classe social apontada enquadra-se como igualmente imitadora de França: ainda que inicialmente qualificada como francesa, a sua ausência de pensamento torna-a inferior ao que seria a burguesia do país de onde vêm as ideias.

Voltando assim à ideia de imitação, que inicialmente vimos estruturada em termos de reprodução da realidade, torna-se importante considerar como tal opera no contexto cultural que Eça descreve, ou seja, numde desequilíbrio nas relações de poder entre França e Portugal. João Cézar de Castro Rocha propôs um modelo útil no seu livro *Machado de Assis: Toward a Poetics of Emulation*. Rocha concentra a sua obra na relação entre Machado e Eça, em particularo impacto da leitura de *O Primo Basílio* na obra do autor brasileiro tradicionalmente visto como expoente máximo do realismo literário do seu país. É notória e já estabelecida a diferença radical entre a primeira fase deste autor, romântica, em poesia, teatro, e romances como *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876),

ou *Iaiá Garcia* (1878), e uma segunda fase com as obras que mais o afirmaram, a chamada trilogia realista, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1878), *Quincas Borba* (1892) e *Dom Casmurro* (1899). Rocha aponta a leitura de *O Primo Basílio* como o momento chave dessa transição, apoiando-se em grande medida na crítica negativa ao romance escrita por Machado e publicada no jornal carioca *A Gazeta de Notícias*, em Março de 1878.

Uma das acusações feitas por Machado a Eça é a de este ser um imitador de Zola, expoente máximo do movimento naturalista na literatura francesa, então no auge da sua popularidade. Confluindo os termos naturalismo e realismo, como era prática comum na altura, Machado critica Eça por ter escrito um romance em que as personagens servem de marionetas para uma crítica social, não possuindo assim uma autonomia própria enquanto representações de comportamentos humanos, entre outras acusações. Atentando no termo "imitação", Rocha encontra em Eça traços de uma poética de emulação, argumentando que Machado a adoptará por seu turno relativamente ao autor português. O funcionamento dessa poética vem aqui carregado de um significado histórico e cultural: "A emulação, como técnica, implica a imitação consciente de um modelopreviamente estabelecido com o objetivo de lhe agregar novos elementos. A recuperação deliberadamente anacrônica das artes da *imitatio* e *aemulatio* transforma a secundariedade da condição periférica em uma força potencialmente produtiva." (ROCHA, 2015, p. 57, grifos no original, tradução nossa).[2]

O crítico retoma assim a poética renascentista da *aemulatio*, ou seja, da imitação das técnicas literárias de um autor antigo e consagrado, procurando contudo superá-lo na elaboração de um novo texto com características temáticas que o diferenciem. No caso de Eça, na leitura de Rocha, a emulação de fontes francesas procura ultrapassar a

[2] No original: "Emulation, as a technique, implies the conscious imitation of a previously established model with the aim of adding new elements to it. The deliberately anachronistic recovery of the arts of *imitatio* and *aemulatio* transforms the secondarity of the peripheral condition into a potentially productive force." (ROCHA, 2015, p. 57).

situação de desequilíbrio da qual ele parte, enquanto autor de um país periférico. Rocha dedica especial atenção à forma como Eça emula Flaubert, especificamente no que diz respeito à técnica do discurso indirecto livre, em que o narrador na terceira pessoa reproduz o processo de pensamento da personagem, sem deixar de se manter na terceira pessoa. Com a ênfase que dá à questão das técnicas literárias, contudo, e com Machado como autor central à sua análise, Rocha deixa determinados aspectos de *O Primo Basílio* por analisar, nomeadamente as referênciasa Inglaterra, França e Brasil. Como consequência, a sua leitura de Eça em chave de emulação poderá sofrer algumas alterações ou complementos,nomeadamente no que diz respeito à importância de outro modelo do realismo francês, Balzac, para o autor português. É a isto que se dedicará a próxima parte deste texto, com duas perguntas como orientação: que realidade é aquela que Eça retrata, supondo que tem como objecto a da alta burguesia de Lisboa, a qual, como vimos, é para ele francesa? E como funciona a imitação de que Machado o acusou e que o próprio Eça viria a reconhecer?

BASÍLIO: ENTRE FRANÇA E BRASIL

Basílio é entrevisto pela primeira vez logo no primeiro capítulo, num artigo de jornal que Luísa lê na companhia do marido Jorge:

> Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o Sr. Basílio de Brito, bem conhecido da nossa sociedade. A sua Excelência que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos da sua Excelência que são numerosos. (QUEIRÓS, 2010, p. 08).

A chegada da personagem é assim anunciada à maneira das figuras de alta sociedade do século XIX, dando-lhe à partida um estatuto social elevado. Sabe-se que vem de França, de barco, como os livros mencionados por Eça na sua carta citada acima, e que viajara pela Europa por um ano e meio, tendo em conta que poucos parágrafos antes nos é dito que a acção inicia em Julho. Sabemos também que foi um homem rico, que deixou de o ser, para mais tarde refazer a sua fortuna no Brasil: a palavra "reconstituíra" torna esse movimento de dinheiro evidente. Relativamente ao método de aquisição de riqueza, veremos ao longo deste comentário como a expressão "honrado trabalho" se revelará prenhe de ironia. No contexto do período, Basílio é assim um tipo social e literário identificável: o *brasileiro*, não no sentido da nacionalidade, mas como termo aplicado aos emigrantes portugueses no Brasil que, ao longo do século XIX, fizeram desse país, nas palavras de Alexandre Herculano: "a nossa melhor colónia (...), desde que deixou deser colónia nossa." (HERCULANO, 1879, p. 112), sublinhando a importância das remessas para a economia nacional, e, simultaneamente, apontando para a situação de subordinação colonial do ponto de vista económico em que o Brasil independente permanecera relativamente a França e Inglaterra.

Basílio tinha sido o primeiro namoro de Luísa e, já nessa primeira relação, parte do fascínio que o primo exercia consistia no exotismo dos seus contactos com o estrangeiro: "Basílio tinha chegado então da Inglaterra: vinha muito bife, usava gravatas escarlates passadas num anel de ouro, fatos de flanela branca, espantava Sintra!" (QUEIRÓS, 2010, p. 13) Um dia a firma do pai vai à falência, e, como a notícia do jornal já indicava, Basílio partiu para o Brasil, de onde escreve a Luísa a romper o namoro. Quando, mais tarde no romance, os dois reatam relações — agora em circunstâncias adúlteras — um amigo de Jorge e Luísa, Sebastião, suspeitando do caso, confidencia as suas suspeitas a outro amigo do casal, Julião, que reage exclamando: "Mas isso é o enredo da *Eugénia Grandet*, Sebastião! Estás-me a contar o romance de Balzac! Isso é a

Eugénia Grandet!" (QUEIRÓS, 2010, p. 131). Com efeito, o romance de Balzac apresenta semelhanças, no que diz respeito à trama, com o de Eça: dois primos que estão apaixonados são separados pela ruína financeira do noivo, Charles, que viaja para as Américas procurando fazer fortuna. Esta relação, contudo, é apenas parte de um enredo maior que implica os pais do casal e um estudo dos problemas familiares levantados por questões de heranças e dívidas. No que concerne Eugénie e Charles existem mais diferenças: quando o jovem regressa rico a França, convencido da pobreza da prima, desfaz as promessas de casamento. Na verdade, sem que o saiba, ela é várias vezes mais rica do que ele.

Machado de Assis não aprofunda a menção de Balzac em *O Primo Basílio* na sua crítica à obra, concentrando-se em como Eça terá feito personagens que são *títeres* — marionetas — no sentido da demonstração da tese que Lisboa e a burguesia lisboeta são corruptas. A rigidez de uma escrita que pretende demonstrar uma ideia, ao invés de procurar reproduzir comportamentos contraditórios de seres humanos, é parte do problema que, para Machado, é inerente a imitar Zola. Mais próximo de nós, Rocha concentra-se sobretudo em Flaubert. Eu proponho uma terceira via, a de dirigirmos um olhar crítico para oque o romance nos diz sobre o que está a fazer: Balzac como modelo, especificamente no que diz respeito ao papel do dinheiro nos dois textos.

Como vimos, Charles Grandet e Basílio de Brito fazem a sua fortuna no continente americano. Mais detalhes nos são dados quanto à personagem de Eça quando Luísa lhe pede dinheiro, de maneira a resgatar uma carta comprometedora que Juliana, a sua criada, lhe roubara, usando-a como meio para fazer chantagem. Diz-nos o narrador sobre Basílio:

> A sua fortuna tinha sido feita com negócio de borracha, no alto Paraguai; a grandeza da especulação trouxera a formação de uma companhia, com capitais brasileiros; mas Basílio e alguns engenheiros franceses queriam resgatar as ações brasileiras, que eram um empecilho, formar em Paris uma outra companhia, e dar

> ao negócio um movimento mais ousado. Basílio partira para Lisboa entender-se com alguns brasileiros, e comprara as ações habilmente. (QUEIRÓS, 2010, p. 262).

A referência ao alto Paraguai implica a bacia a montante do rio Paraguai, em território brasileiro, ainda que no início do livro, ao acompanharmos Sebastião e o que ele sabe do passado de Basílio, a questão seja menos clara: "ouvira que ele tinha ido para o Brasil para fugir aos credores; que enriquecera por acaso, numa especulação, no Paraguai" (QUEIRÓS, 2010, p. 112). Torna-se útil recordar algum contexto histórico, nomeadamente a Guerra do Paraguai (1864-1870) e consequente perda de grande parte do território a que o país se sujeitou. Por outro lado, o boom da borracha na América do Sul, centrado na Amazónia, vinha a acelerar desde a década de 1850, com um crescimento significativo nos anos imediatamente precedentes à publicação de *O Primo Basílio*[3]. Ao indicar como fonte da fortuna de Basílio negócios com a matéria prima que começava a ser identificada como via para se enriquecer rapidamente, e dando como localização geográfica para a extração desse bem uma área que até poucos anos antes era palco de uma violenta guerra, Eça sugere por várias vias a dúbia moralidade da riqueza de Basílio.

Atentemos, contudo, ao crescimento desta fortuna: a palavra "especulação" é utilizada, reforçando a dubiedade moral das actividades; tão prometedor é o caso que é formada uma empresa com capitais brasileiros, sendo que Basílio, não contente, considera a posse brasileira das acções um empecilho à maior dimensão que o negócio pode ter. Para o ultrapassar, associa-se com "engenheiros franceses" para comprar as posições brasileiras e montar uma sede da nova empresa em Paris. O vocabulário utilizado é o do capitalismo global nascente no final do século XIX: Basílio é um intermediário de investimentos franceses e recursos naturais brasileiros. Esta sua posição é a chave para compreender o seu comportamento no romance, bem como o

[3] Cf. WEINSTEIN, Barbara. *The Amazon Rubber Boom. 1850-1920*. Stanford: Stanford University Press, 1983. O segundo capítulo é de especial importância para o período em causa.

comentário que, através desta personagem, Eça faz à sua própria posição, e à de Portugal, no sistema literário e económico global.

Antes, contudo, regressamos a Balzac, onde a fortuna de Charles Grandet é descrita nos seguintes termos:

> As suas mercadorias foram muito bem vendidas logo ao chegar. Tinha reunido rapidamente uma soma de seis mil dólares. O batismo do Equador fê-lo abandonar muitos preconceitos. Percebeu que o melhor meio de alcançar fortuna era, tanto nas regiões intertropicais como na Europa, a compra e a venda de homens. Foi, por isso, à costa da África e fez o tráfico de negros, juntando ao seu comércio de homens o das mercadorias de boa troca nos diversos mercados aonde o levaram os seus interesses. (BALZAC, 2016, p. 213-214).

Charles é um traficante de escravos. O romance é publicado em 1833, no mesmo ano em que é aprovado o Slavery Abolition Act em Inglaterra, ponto culminante do abolicionismo britânico, com as repercussões que este vinha a ter no tráfico de escravos à escala internacional. A condenação e degradação moral de Charles é patente e será elaborada no resto da obra, em que o tema do dinheiro é central. Expor assim a fonte da riqueza de uma das personagens como uma das práticas progressivamente mais socialmente condenáveis é uma forma evidente de criticar o papel que o dinheiro vem, depois, a desempenhar na obra.[4]

No caso de Basílio, a questão da escravatura está também presente. O Brasil só a viria a abolir em 1888, último país das Américas a fazê-lo. Tendo esse facto em mente, recorde-se que Basílio não se limitou ao negócio no alto Paraguai durante a sua estadia no Brasil. Numa cena em que estão reunidos, em casa de Luísa e Jorge, vários amigos do

[4] Ainda a este respeito ver a leitura que Estela Vieira faz de *Os Maias* e do escândalo na sociedade lisboeta que causa o facto de Maria Monforte ser filha de um negreiro. VIEIRA, Estela. *Interiors and Narrative: Tke Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas*. Lewisburg, PE: Bucknell University Press, 2013.

casal, enquanto o marido está ausente em viagem de trabalho no Alentejo, Basílio toca e canta uma canção que aprendera na Bahia:

> Era a história de uma "negrinha" nascida na roça, e que contava, com lirismos de almanaque, a sua paixão por um feitor branco.
> Basílio parodiava o tom sentimental de alguma menina baiana; e a sua voz tinha uma preciosidade cómica, quando dizia o ritornelo choroso:
> — E a negra pra os mares/Seus olhos alonga; No alto coqueiro/Cantava a araponga.
> O Conselheiro [Acácio] achou "delicioso"; e, de pé na sala, lamentou a propósito da cantiga a condição dos escravos. Que lhe afirmavam amigos do Brasil que os negros eram muito bem tratados. Mas enfim a civilização era a civilização! E a escravatura era um estigma! Tinha todavia muita confiança no imperador... (QUEIRÓS, 2010, p. 105).

A mulher negra — eufemisticamente mencionada como "negrinha" — declara o seu amor por um homem branco. Este homem é um feitor, ou seja, um capataz de escravos. A mulher não é designada como escravizada, mas o uso da palavra feitor, em particular num contexto brasileiro durante o período em questão, torna a relação óbvia. Para além disso, a temática amorosa apaga qualquer menção da violência inerente à condição da mulher, sublimando-a numa história de afectos. A paródia do sotaque e a comicidade da enunciação de Basílio têm contornos claros de humor racial, caracterizando-se também dessa maneira uma personagem já desenhada em traços vincadamente negativos. A ambiguidade deste discurso é reforçada pela intervenção do Conselheiro Acácio, que torna ainda mais evidente a hipocrisia da posição de Basílio, e inadvertidamente também a sua. Apreciando a música, introduz de forma aberta o problema da escravatura, incluindo a defesa do bom tratamento que supostamente seria dado aos escravos. Como contra-argumento a esse sistema oferece a tautologia "a civilização [é] a civilização": uma afirmação sem valor semântico que não o de apelar à autossuficiência da palavra principal, enquanto sinónimo de valores que não são qualificados. Como corolário, a qualificação da escravatura enquanto estigma aponta

para a vergonha que a manutenção da prática pode induzir quando exposta aos olhos de outrem.

Um autor útil para compreender Acácio é Roberto Schwarz, com a sua expressão "as ideias fora do lugar", utilizada em Ao vencedor as Batatas (1977) para descrever a cultura burguesa da sociedade brasileira do século XIX e, em particular, a forma como se encontra representada na obra de Machado de Assis: os valores do liberalismo de cunho inglês vão-se impondo entre a elite brasileira, a par do estabelecimento de uma economia de mercado, ao mesmo tempo que essa elite depende de uma estrutura social e económica assente no trabalho escravo, anátema dos valores liberais. Assim, as ideias do liberalismo à europeia estão fora do lugar na realidade brasileira, contribuindo, entre outros aspectos, para o enraizar da subsidiariedade da elite local em relação ao centro do sistema económico e cultural que eram, à altura, Inglaterra e França — a "civilização", como Acácio entenderia o termo.

Ainda que Schwarz escreva sobre o Brasil, a dependência económica em que Portugal se encontra no período em questão, quer em relação à ex-colónia, quer em relação a França e Inglaterra, como dá testemunho o romance de Eça, torna figuras como as de Basílio ou do Conselheiro Acácio emblemáticas de uma sociedade que, afirmando-se liberal, se encontra numa situação em que os valores professados chocam com as práticas e necessidades económicas. Basílio é assim outra faceta das denúncias que Schwarz lê em Machado, em particular pelo papel que a personagem de Eça desempenha, representativo da função de Portugal numa posição intermediária relativamente a França e Brasil, num sistema económico capitalista dependente da mão-de-obra escrava. Esta crítica retoma o que Balzac escrevera em Eugénie Grandet: "o melhor meio de alcançar fortuna era, tanto nas regiões intertropicais como na Europa, a compra e a venda de homens." (BALZAC, 2016, p. 213-214). A mesma Europa que apregoava a escravatura como um mal a abolir enriquecia com esse tráfico. Eça escreve quarenta anos depois de Balzac e no seguimento de muitos avanços no

abolicionismo, mas a personagem de Basílio expõe a continuidade do mesmo sistema à escala internacional.

A hipocrisia bem-intencionada de Acácio revela-se de forma mais clara na transição que tem lugar no fim do seu discurso, em que deposita a sua confiança no imperador Pedro II para que o problema da escravatura seja resolvido, alheio assim às relações económicas que subjazem à riqueza de Basílio:

> — Monarca de rara ilustração... — acrescentou respeitosamente.
> Foi buscar o seu chapéu, e colando-lhe as abas ao peito, curvando-se, jurou que — havia muito tempo não tinha passado uma manhã tão completa. De resto nada havia como a boa conversa e a boa música... (QUEIRÓS, 2010, p. 105-106).

Depois de ter tocado no tema económica e moralmente problemático da escravatura, Acácio não tem qualquer pejo em louvar a boa conversa e música dessa manhã. O seu prazer na domesticidade burguesa permanece intocado pelas suas preocupações bem-pensantes sobre a escravatura.

As cenas de Basílio no Hotel Central são ainda mais reveladoras da relação França-Portugal-Brasil que Eça estabelece. É nesses momentos que acompanhamos mais o pensamento da personagem e é também aí que o vemos em companhia do Visconde Reinaldo, seu amigo. É assim que este é visto pela primeira vez:

> Na sala de leitura, o seu amigo, o Visconde Reinaldo, que havia anos vivia em Londres, e muito em Paris também, lia o Times languidamente, enterrado numa poltrona. Tinham vindo ambos de Paris, com a promessa de voltarem juntos por Madrid. Mas o calor desolava Reinaldo; achava a temperatura de Lisboa reles; trazia lunetas defumadas; e andava saturado de perfumes, por causa "do cheiro ignóbil de Portugal". (QUEIRÓS, 2010, p. 147).

Reinaldo, como Basílio, não vive em Portugal. O jornal que lê, numa sala de um hotel em Lisboa, é um jornal inglês. Os termos utilizados para descrever Lisboa e Portugal evocam repulsa física perante a temperatura e o próprio cheiro da cidade e do país. Esta descrição condiz com a atitude de Basílio, que em conversa com Luísa critica com frequência Portugal, comparando constantemente o país com as suas referências estrangeiras. Ao oferecer umas luvas a Luísa, durante o primeiro encontro depois do seu regresso, Basílio comenta:

> De resto pelo que tinha visto, as mulheres em Lisboa cada dia se vestiam pior! Era atroz! Não dizia por ela; até aquele vestido tinha chique, era simples, era honesto. Mas em geral era um horror. Em Paris! Que deliciosas, que frescas as toaletes daquele verão! Oh! Mas em Paris!... Tudo é superior! Por exemplo, desde que chegara ainda não pudera comer. Positivamente não podia comer! — Só em Paris se come — resumiu. (QUEIRÓS, 2010, p. 61-62).

Basílio estabelece uma comparação entre Lisboa e Paris em função de mulheres e comida, sublinhado o seu carácter mundano. A descrição da sua escrivaninha confirma-o:

> Ao pé, na jardineira, tinha o seu buvar com um largo monograma em prata sob a coroa de conde, caixas de charutos, os seus livro — Mademoiseile Giraud, ma femme; La vierge de Mabille; Ces friponnes!; Mémoires secrètes d'une femme de chambre; Le chien d'arrêt; Manuel du chasseur, números do Fígaro, a fotografia de Luísa, e a fotografia de um cavalo. (QUEIRÓS, 2010, p. 261).

As fotografias de Luísa e de um cavalo postas lado a lado, tornando comicamente óbvia a misoginia de Basílio, surgem ao fim de uma lista de livros exclusivamente franceses, desde a literatura popular (Mademoiseile Giraud, ma femme, 1870, de Adolphe Belot e La vierge de Mabille, 1876, de Henri Escoffier); obras de título sugestivamente erótico (Ces friponnes! e Mémoires secrètes d'une femme de chambre); e textos dedicados à caça (Le chien d'arrêt e Manuel du chasseur), para além do jornal

Le Figaro. Recordemos aqui a carta de Eça sobre a sua educação francesa, bem como a impossibilidade de pensar da alta burguesia de Lisboa. Basílio é, como Eça, francês nos seus gostos e maneira de ver o mundo, mas com a diferença crucial de ler obras frívolas, de gosto duvidoso, dedicadas aos prazeres de um homem solteiro e rico. O retrato que Eça faz desta personagem é uma sátira e denúncia do segmento da sociedade que lhe está próximo e com o qual partilha como referência cultural tudo o que é francês.

Luísa, por seu lado, sem nunca ter saído de Portugal, constrói uma imagem de Paris e da Europa em função das descrições de Basílio e dos romances que leu:

> —Que vida interessante a do primo Basílio! — pensava. — O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspetos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances (...) E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas, qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (QUEIRÓS, 2010, p. 65).

Este fascínio pela Europa, e por Paris em particular, leva à sedução de Luísa, mas a vida interessante de Basílio, como vimos, foi adquirida com dinheiro feito em negócios dúbios num país em que o trabalho escravo é a principal forma de mão-de- obra, assim se construindo uma crítica à adoração que a mulher tem pelo seu amante e pelo charme do estrangeiro. A reforçar esse aspecto do romance, a atracção por Basílio conduzirá à morte de Luísa com uma febre nervosa, quando o primo se recusa a fugir com ela para Paris e o marido descobre o caso. A personagem segue assim Emma Bovary para a sepultura, na tradição do adultério como tema por excelência da literatura realista, desta feita, contudo, enquadrada pelas assimetrias económicas e culturais entre três países. Este aspecto do romance é ainda explorado na personagem de Juliana, a criada de quarto que, ao roubar a carta comprometedora à patroa, tem como objectivo o dinheiro que permite essa vida, entendida da sua perspectiva como riqueza sem trabalho: "A senhora bem sabe que se eu guardei as cartas, para alguma coisa era!

Queria pedir ao primo da senhora que me ajudasse! Estou cansada de trabalhar, e quero o meu descanso." (QUEIRÓS, 2010, p. 270). Através de Juliana, Eça dá ao seu romance uma outra feição de crítica social, nomeadamente examinando as condições de vida e trabalho dos pobres em Portugal, contrastando-a com o meio da pequena burguesia lisboeta, o de Luísa e Jorge, e o da alta burguesia, em Basílio e Reinaldo, também assim dando forma ao seu entendimento de realismo, visto no início deste artigo.

A questão que unifica as várias linhas de leitura que tenho vindo a explorar, incluindo, do ponto de vista da história da literatura, a disseminação do realismo no século XIX, é o modo como circula o dinheiro de Basílio neste romance, em particular se prestarmos atenção à resolução do problema central da trama: o adultério e a sua revelação. Negócios duvidosos no Brasil e uma sociedade dependente de escravos permitem a Basílio acumular dinheiro, centralizado em Paris, que será gasto na Europa. Lisboa é aqui uma cidade de passagem, onde a personagem conclui negócios entre investidores franceses e accionistas brasileiros. Para passar o seu tempo, Basílio estabelece uma relação adúltera, complemento da sua vida cosmopolita, como pudemos ver através das suas escolhas literárias, sem contudo perder de vista o espírito satírico com que estas são apresentadas no romance. A ambição moralizante que vimos nas cartas de Eça, dirigida a um grupo especial específico, encontra aqui plena realização. Nem Luísa nem Juliana, que morre de síncope ao ter o seu plano gorado, obtêm o que ambicionam: o dinheiro aparentemente fácil de Basílio. Esse dinheiro, ou a vida cosmopolita em que se traduz, atrai as duas mulheres e conduz às suas mortes.

Esta é a forma como Eça emulou os seus modelos: escrevendo sobre a situação assimétrica em termos de poder económico e cultural em que ele, e a sociedade em que se encontra, estão em relação àqueles, e enfatizando as consequências nefastas deste desequilíbrio. Com Balzac e Eugénie Grandet como referência, Eça procura, como escreveu na carta a Rodrigues de Freitas, expor um mundo para ele já velho nas suas vertentes exploradoras e burguesas "ao desprezo do mundo moderno e democrático".

Este mundo não se cinge porém a França, como em Balzac, ou ao Brasil, como em Machado. Escrevendo da semi-periferia, um Portugal que é Europa, mas não o é exactamente, Eça denuncia todo um sistema efectivamente mundial do ponto de vista económico e cultural, focando-se no seu impacto local em Lisboa, ponto intermediário do sistema em questão.

REFERÊNCIAS:

BALZAC, Honoré de. *Eugénia Grandet*. Lisboa: Alêtheia, 2016.

HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*, tomo IV. Lisboa: Viúva Bertrand, 1879.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. *Correspondência*, vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

_____. *O Primo Basílio*. Porto: Porto Editora, 2010.

RIBEIRO, Maria Aparecida (ed.). *História Crítica da Literatura Portuguesa — Realismo e Naturalismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2000.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: Toward a Poetics of Emulation*. East Lansing, MI: Michigan State University Press, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1992.

VIEIRA, Estela. *Interiors and Narrative: Tke Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas*. Lewisburg, PE: Bucknell University Press, 2013.

WEINSTEIN, Barbara. *The Amazon Rubber Boom. 1850-1920*. Stanford: Stanford University Press, 1983.

AUTOR CONVIDADO

GUEST AUTHOR

CONFISSÕES DE ESCRITOR — MARÍA TERESA ANDRUETTO

GUEST AUTHOR

Tradução de Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra

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.

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.

CONFESIONES DE ESCRITOR

A la Inglaterra victoriana le encantaban los juegos de salón. Cuando Marcel Proust conoció el Juego de las Confidencias se enamoró de esa idea y creó su propia versión. El "Cuestionario Proust" ha generado experiencias de todo tipo, de entrevistas oficiales a conversaciones entre amantes... En esta nueva versión, una vez más adaptada, se utiliza para confidencias literarias.

Tu principal característica como escritor:

Mi empatía con todo lo humano, mi interés por la música del habla, de las hablas.

Minha empatia com o humano, meu interesse pela musicalidade da fala, das falas.

La cualidad que más admiras en un escritor:

Saber mirar, saber oír, saber ingresar en el corazón de sus personajes.

Saber olhar, saber ouvir, saber entrar no coração dos seus personagens.

La cualidad que más admiras en un lector:

Su intensidad.

Sua intensidade.

Tu principal aspiración, aún no alcanzada, como escritor:

Desconozco. Siento que he recibido demasiado, que no tengo derecho a pedir más, recibo lo que la vida misma me ofrece y lo que me ofrece es mucho.

Não sei. Sinto que já recebi muito, que não tenho direito a pedir mais. Recebo o que a vida me oferece e o que ela me oferece é muito.

Tu principal aspiración, ya alcanzada, como escritor:

Primero publicar, después ser leída, ahora ya ser muy leída.

Primeiro publicar; depois, ser lida. Agora, ser muito lida.

Sueño de felicidad en la vida del escritor:

Conmover a un lector.

Comover o leitor.

La mayor infelicidad en la vida del escritor:

Alguna vez hubiera podido decir, no encontrar editor. Hoy, cuando eso ya no sucede, la mayor infelicidad es — pudiendo ser editado — entregar al editor cosas que no lo merecen.

Eu já pude dizer que era não encontrar editor. Hoje, quando isso já não acontece, a maior infelicidade é entregar coisas que não merecem ser publicadas.

Separando la literatura por nacionalidades… ¿qué país te parece que tiene hoy la literatura más interesante?

No conozco todas las literaturas de todos los países! Lo que más he leído es la literatura de mi propio país, luego la de países de Latinoamérica, la literatura norteamericana, la italiana y la alemana. Me parece que en ese orden son las literaturas que más sigo, como conjuntos. Luego ciertos autores de otras literaturas, como grandes promontorios.

Não conheço todas as literaturas de todos os países! O que eu mais li foi a literatura do meu país; depois dos países latino-americanos, a literatura norte-americana, a italiana e a alemã. São as literaturas que mais acompanho, como conjuntos. Também alguns autores de outras literaturas, como grandes referências.

¿Qué cambia al leer literatura en lengua extranjera?

No tengo gran dominio de otras lenguas, en un par de lenguas puedo disfrutar en lengua original a los poetas, al resto los leo en traducción, de modo que siempre estoy leyendo la combinación entre la obra de quien escribe y la sensibilidad y el oído de quien traduce. Consciente de que sin traducción, mi universo lector se recortaría sobremanera.

Não tenho um domínio muito grande de outras línguas. Posso disfrutar a leitura de alguns poetas no original em poucas línguas. Todo o resto leio em tradução, de modo que sempre estou lendo a combinação entre a obra de quem escreve e a sensibilidade e o ouvido de quem traduz. Consciente de que sem a tradução o meu universo de leitura se reduziria significativamente.

¿Tu novela preferida?

Difícil decir una: Tres golpes de timbal *(Daniel Moyano),* Pedro Páramo *(Rulfo),* El entenado *(Saer),* Eisejuaz *(Sara Gallardo),* Zama *(Di Benedetto),* Río de congojas *(Libertad Demitropulos),* Moderato Cantabile y El arrebato de Lol Stein *(Marguerite Duras),* Memorias de un payaso *(Heinrich Böll),* La edad de hierro *(Coetzee),* La herencia de Ezter *(Sandor Marai),* La Luna y las fogatas *(Cesare Pavese), entre otras muchas.*

Difícil escolher uma: Tres golpes de timbal *(Daniel Moyano),* Pedro Páramo *(Juan Rulfo),* O enteado *(Juan José Saer),* Eisejuaz *(Sara Gallardo),* Zama *(Antonio Di Benedetto),* Río de congojas *(Libertad Demitropulos),* Moderato Cantabile e El arrebato de Lol Stein *(Marguerite Duras),* Pontos de vista de um palhaço *(Heinrich Böll),* A idade

do ferro *(Coetzee)*, La herencia de Ezter *(Sandor Marai)*, A lua e as fogueiras *(Cesare Pavese), entre muitas outras.*

¿Tu poema o tu libro de poemas preferido?

Un poema de Eugenio Montale llamado Per un album. O Superficies, entre muchos otros de Circe Maia. Género, de Adelia Prado, El día de verano de Mary Oliver o los poemas de Tributo del mudo de Diana Bellessi, o…

Um poema de Eugenio Montale intitulado Per un album. Ou Superficies, entre muitos outros, de Circe Maia. Gênero, de Adélia Prado; O dia de verão, de Mary Oliver ou os poemas de Tributo del mudo, de Diana Bellessi, ou...

En el Salón de la Justicia de los escritores… ¿cuál es tu superhéroe?

No me gustan los superhéroes, me gusta mirar en los pequeños heroísmos y en las miserias de las personas comunes, sumergirme en los comportamientos sociales y en las razones de vivir de cada uno de nosotros.

Não gosto de super-heróis, gosto de ver os pequenos heroísmos e as misérias das pessoas comuns, submergir nos comportamentos sociais e nas razões de viver de cada um de nós.

Personajes masculinos preferidos en la ficción:

Entre otros, los tremendos hombres de los cuentos de Flannery O´Connor o de las novelas de Carson Mc Cullers.

Entre outros, os fantásticos homens dos contos de Flannery O´Connor ou dos romances de Carson Mc Cullers.

Personajes femeninos preferidos en la ficción:

Entre los muchos inolvidables, está seguramente la Holly Golightly de Desayuno en Tiffany's*, de Truman Capote.*

Entre os muitos inesquecíveis certamente está Holly Golightly, de Bonequinha de luxo*, de Truman Capote.*

Un libro que te gustaría haber escrito:

¡Muchos! Entre ellos Todos nuestros ayeres *o algún otro libro de Natalia Ginzburg. Alguno de los maravillosos libros de Sebald. El breve texto titulado El hombre atlántico, de Marguerite Duras. Un texto brevísimo y esplendoroso de Jean Genet sobre Rembrandt (El secreto de Rembrandt), entre otros.*

Muitos! Entre eles Todos nuestros ayeres *ou algum outro livro de Natalia Ginzburg. Algum dos maravilhosos livros de Sebald. O breve texto intitulado O homem atlântico, de Marguerite Duras. Um texto brevíssimo e esplendoroso de Jean Genet sobre Rembrandt (O segredo de Rembrandt), entre outros.*

Fragmento preferido de una obra:

La escena final, el paso a la mendicidad, en Memorias de un payaso*, de Heinrich Boll. El comienzo cinematográfico de* El amante de la China del Norte*, de Duras,* Felicidad clandestina*, de Clarice Lispector,* El sur*, de Borges…*

A cena final, a passagem à mendicância, em Pontos de vista de um palhaço*, de Heinrich Boll. O começo cinematográfico de* O amante da China do Norte*, de Duras,* Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector,* El sur*, de Borges...*

¿Estás escribiendo algo en este momento?

*Estoy en un momento muy productivo. Acaba de salir un libro álbum (*Clara y el hombre en la ventana*, Limonero), está al salir otro libro ilustrado para jóvenes lectores, acabo de ofrecer a una editorial un libro de crónicas, estoy puliendo unos poemas que se agregaran a la edición de mi poesía reunida que sale en Ediciones en danza este año, estoy escribiendo una novela…*

*Estou em uma fase muito produtiva. Acaba de sair um livro-álbum (*Clara y el hombre en la ventana*, editora Limonero); está para sair outro livro ilustrado para leitores jovens; acabo de entregar para uma editora um livro de crônicas; estou polindo uns poemas que farão parte da minha poesia reunida que sairá pela Editora En Danza neste ano; estou escrevendo um romance...*

Bio-bibliografía resumida:

Prêmio Andersen (2012), María Teresa Andruetto é uma escritora argentina muito reconhecida em seu país. A construção da identidade individual e social, as sequelas da ditadura argentina e o universo feminino são alguns dos eixos de sua obra. Dona de uma produção literária variada — publicou peças de teatro, ensaios, prosa e poesia — também trabalha com a formação de leitores. Ainda pouco conhecida pelo público brasileiro, teve seu livro de contos Caça*, publicado pela editora Arte & Letra, em 2019, com tradução de Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra.*

María Teresa Andruetto is an Argentinian writer widely recognized in her country who was awarded the Andersen Prize (2012). The construction of individual and social identity, the consequences of the Argentina's dictatorship and the female universe are some of the themes of her work. Owner of a varied literary production — she published plays, essays, prose and poetry — she also works with the formation of readers. Still little known by the Brazilian public, she had her short story book Caça*, published by the publisher Arte & Letra, in 2019, with translation by Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra.*