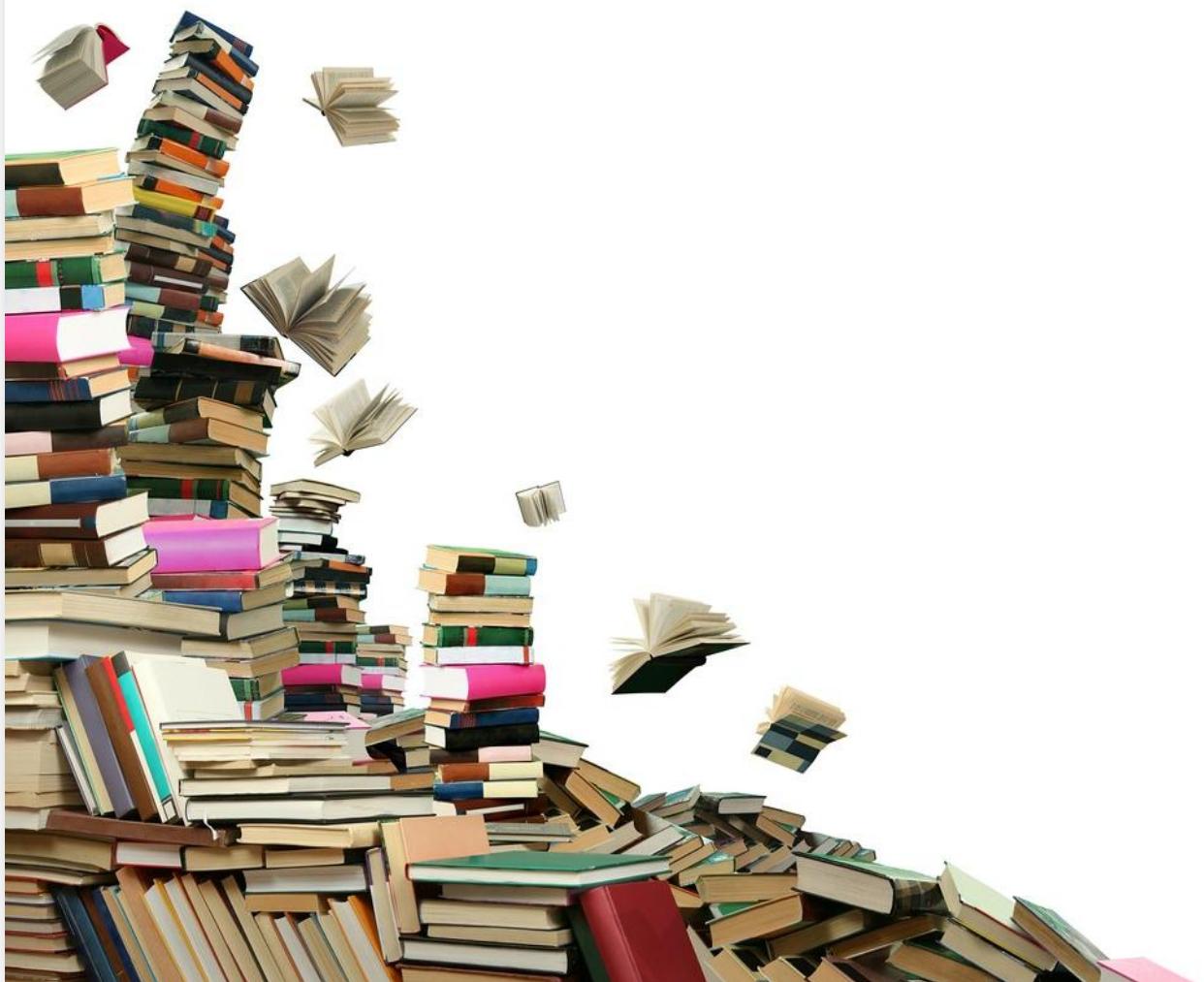


ANAIS

II Seminário Interinstitucional de Pesquisa





ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

Comissão organizadora

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique (UFPel) – coordenador do evento

Mestranda Juliana Terra Morosino (UFPel)

Mestranda Priscila Monteiro Chaves (UFPel)

Acadêmica Francieli Daiane Borges (UFPel)

Acadêmica Patrícia Cristine Hoff (UFPel)

Acadêmico Ramão Marques Costa (UFPel)

Promoção

GRPesq CNPq ÍCARO

Biblioteca Pública Pelotense

Apoio

Centro de Letras e Comunicação/UFPel

Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPel

Centro de Integração do Mercosul

Organização, edição e revisão dos anais

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique

Acadêmica Francieli Daiane Borges

Acadêmica Patrícia Cristine Hoff

Universidades participantes do II SIP



II Seminário Interinstitucional de Pesquisa

Anais do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa, 30 de maio a 01 de junho de 2012, Pelotas, RS / Organizadores: João Luis Pereira Ourique, Francieli Daiane Borges e Patrícia Cristine Hoff. – Pelotas : UFPel/Centro de Letras e Comunicação/Grupo de Pesquisa ÍCARO, 2012.

367 p.

1. Estudos literários – 2. Interinstitucionalidade – 3. Grupos de Pesquisa – Brasil – I. Ourique, João Luis Pereira. II. Borges, Francieli Daiane. III. Hoff, Patrícia Cristine. Título.



Programação

Quarta-feira – 30/05/12

- 17h – 18h** **Credenciamento**
- 18h** **Mesa - ÍCARO-UFPel: *Literatura e Racismo***
Coordenador: Prof. Dr. Uruguay Cortazzo
- 19h30** **Mesa - ÍCARO-UFPel: *Literatura e Sociedade***
Coordenadora: Profª. Drª. Aline Coelho da Silva
- 21h** **Mesa - ÍCARO-UFPel: *Literatura e Formação Cultural***
Coordenador: Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique
Debatedora: Profª. Drª. Maristela Machado

Quinta-feira – 31/05/12

- 18h** **Mesa - UFSM: *Literatura e Autoritarismo***
Coordenadora: Profª. Drª. Rosani Ketzer Umbach
- 20h30** **Mesa - FURG: *Formação e Consolidação do Sistema Literário no Brasil Meridional***
Coordenador: Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz

Sexta-feira – 01/06/12

- 18h** **Mesa - URI/FW: *Grupo de pesquisa da URI – Frederico Westphalen***
Coordenador: Prof. Dr. Lizandro Carlos Celegari
- 20h** **Mesa - UNISC: *GENALIC***
Coordenadora: Profª. Drª. Eunice Piazza Gai
- 21h** **Mesa - UFRGS**
Coordenadora: Profª. Drª. Márcia Ivana de Lima e Silva
- 22h** **Encerramento**



Sumário

Apresentação

8

ÍCARO - UFPel

A mestiçagem em Gilberto Freyre e José Vasconcelos Mônica Izabel Macedo Machado	10
Branqueamento literário: o caso Monteiro Lobato Rafael Fúculo Porciúncula	19
O contexto histórico/ficcional em <i>La excavación</i> de Augusto Roa Bastos e <i>El pozo</i> de Augusto Céspedes Juliana Terra Morosino	32
A superação da <i>semiformação</i> do leitor contemporâneo: a leitura sob a ótica filosófica de Theodor W. Adorno Priscila Monteiro Chaves	44
Drummond comparado: diálogos entre pesquisa e ensino Francieli Daiane Borges; Patrícia Cristine Hoff	54
Ensinar literatura x ensinar leitores Edna Souza Machado	64

UFSM

O acordo entre fábula e alegoria em <i>A Revolução dos Bichos</i> : a humanização do animal e a animalização do homem Paula Klein	72
Literatura e crítica social em <i>Dry September</i> , de William Faulkner Ívens Matozo Silva	85
A literatura como resgate da memória histórica de um povo em <i>A Muralha</i> Samantha Borges	98



A resistência nas narrativas pampianas de Sergio Faraco

Amalia Cardona Leites

109

1957 - O levante

Mariangela Rotta Detoni

122

O cárcere e a escritura da fuga em *Arturo, a estrela mais brilhante*, de Reinaldo Arenas

Gabrielle da Silva Forster

133

Considerações sobre o humor em *O continente*, de Erico Verissimo

Francisco Mateus Conceição

144

Os arquivos literários, a pesquisa e a produção acadêmica

Mara Lúcia Barbosa da Silva

154

FURG

Resgate de um romance fundador da literatura sul-rio-grandense

Sheila Fernandez Garcia

166

Novelas de Carlos de Koseritz: resgate e análise

Juliane Cardozo de Mello

177

Mistérios de Rio Grande, um folhetim no século XIX

Rosana Tejada Flores

192

URI-FW

Pós-colonialismo moçambicano: ficção, história e memória em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto

Vanessa Fritzen

201

Holocausto, representação e trauma em *Quero viver... memórias de um ex-morto*, de Joseph Nichthauser: a literatura de testemunho no Brasil

Vanderléia de Andrade Haiski

213



Narrar histórias para (re)encontrar a si mesma: memória e narração em *A última fábula*

Girvâni Seitel

225

Literatura comparada: uma leitura intertextual do tema afeto em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector

Neides Marsane John Bolzan

238

Identidade, territorialidade e memória em *Luanda Beira Bahia*

Anne Luersen Piaia; Denise Almeida Silva

247

Entre estratégias de branqueamento e afirmação da identidade cultural negra: *Cauterização*, de Cristiane Sobra e *As Máscaras de Dandara*, de Serafina Machado

João Paulo Pascoal

254

A representação social em *Eugênia Grandet* e *O Vermelho e o Negro*

Jaci Luft Seidel

263

A representação carnavalesca em *Pantagruel*, de Rabelais

Larissa Bortoluzzi Rigo

272

UNISC

O poder transformador da narrativa: um estudo da obra *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon

Amada Dörr; Eunice Terezinha Piazza Gai

285

O olhar sobre si mesma: o ato de narrar-se em *Coração Andarilho* (2009), de Nélida Piñon

Carine Isabel Reis

294

A complementaridade entre mistério e história na obra *Se eu fechar os olhos agora*, de Edney Silvestre

Julie Henke; Eunice Terezinha Piazza Gai

304

Investigações sobre identidade e preconceito a partir das narrativas de Moacyr Scliar

Simone Conti de Oliveira

316



Violência e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea

Rosane Maria Cardoso

325

Violência e memória em *A hora azul*, de Alonso Cueto: o impacto da violência
na memória dos personagens

Julia Tomazi

336

O jornalista contador de histórias: análise de um relato de sobrevivência

Daiane Balardin; Cátia Kist; Fabiana Piccinin

349

UFRGS

Do cinema à literatura: a transposição de *Infâmia* para “Aqueles dois”

Fernanda Borges

357



Apresentação

Durante as três noites de 30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012, realizou-se na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, o *II Seminário Interinstitucional de Pesquisa*, tendo como intuito a abertura de um espaço para apresentações e discussões de pesquisas acadêmicas de diversas instituições. Nessa proposta, participaram do *II SIP* pesquisadores de graduação e pós-graduação inseridos em grupos de pesquisa consolidados e ativos naquilo que chamaremos de área mais geral de Estudos de Literatura, passando por várias correntes de pesquisa.

Este *II Seminário Interinstitucional de Pesquisa* firmou-se, também, com o intuito de dar continuidade às atividades realizadas na sua primeira edição. O *I Seminário Interinstitucional de Pesquisa* ocorreu nos dias 22 e 23 de setembro de 2011, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) – campus Frederico Westphalen, sob coordenação do Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari e do Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins. Neste evento estiveram presentes grupos de pesquisa da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e da instituição sede.

O sucesso do evento, atingido em grande parte pelo seu espaço cedido às aproximações entre os trabalhos desenvolvidos em vários centros acadêmicos do estado – trabalhos os quais resultaram na publicação de Anais¹ –, motivou a promoção de outro evento nos mesmos moldes. Assim, sob a organização do Grupo de Pesquisa ÍCARO da UFPel, coordenado pelo Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique, surgiu a segunda edição do seminário, cujas atividades aconteceram na Biblioteca Pública Pelotense e no Instituto João Simões Lopes Neto, na cidade de Pelotas.

O *II Seminário Interinstitucional de Pesquisa* contou com a participação de pesquisadores vinculados às seguintes universidades: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), coordenados pela Profª. Drª. Rosani Ketzer Umbach; Universidade Federal do Rio Grande (FURG), coordenados pelo Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz; Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), coordenados pelo Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari; Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), coordenados pela

¹ O acesso aos Anais do *I Seminário Interinstitucional de Pesquisa* pode ser feito através do link <http://www.fw.uri.br/site/posgraduacao/mestrado/106/publicacoes/ANAIS_I_SEMINARIO_INTERINSTITUCIONAL_DE_PESQUISA.pdf>.



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

Profª. Drª. Eunice Piazza Gai; Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordenados pela Profª. Drª. Márcia Ivana de Lima e Silva; e Universidade Federal de Pelotas (UFPel), coordenados pelo Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique.

Gostaríamos de agradecer a todos os envolvidos na realização desse seminário, em especial aos professores e alunos que tão gentilmente se dispuseram a fazer parte do evento. Estendemos o nosso agradecimento à Biblioteca Pública Pelotense e ao Instituto João Simões Lopes Neto, pelo apoio.

Durante e ao final do evento, pudemos perceber a importância e relevância de encontros como esse, privilegiando as pesquisas em fase de amadurecimento e, ainda, o diálogo entre os mais diversos interesses de estudo dos pesquisadores participantes. Acreditamos que se por um lado a pesquisa acadêmica parte de um estímulo pessoal e quase intransferível, por outro a ampliação das reflexões proporcionadas pelo contato com outras pesquisas é igualmente importante para que o meio acadêmico seja esse lugar dinâmico e estimulante.

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique
Acad. Francieli Daiane Borges
Acad. Patrícia Cristine Hoff
(Editores)



A mestiçagem em Gilberto Freyre e José Vasconcelos

MACHADO, Monica Izabel Macedo*

Resumo: O objetivo deste trabalho é fazer um paralelo entre os conceitos de mestiçagem nas obras do mexicano José Vasconcelos e do brasileiro Gilberto Freyre. Primeiro fizemos uma micro biografia dos estudiosos para situá-los histórica e socialmente. Logo depois, apresentamos o surgimento da *mestizofilia* no México, que antecedeu a teoria da raça cósmica proposta pelo educador mexicano assim como o conceito de mestiçagem que se desenvolveu no Brasil para situar *Casa Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Vasconcelos propôs o surgimento de uma quinta raça que seria a síntese do ser humano, resultado do cruzamento entre brancos, negros, amarelos e vermelhos. Todas essas raças seriam oriundas do continente perdido de Atlântida. Freyre retoma o mito do paraíso para defender a escravidão no Brasil e explicar o processo de miscigenação e a colonização portuguesa no território brasileiro. Para Vasconcelos, o mestiço é a síntese do ser humano que iria sofrendo um clareamento de pele gradual que levaria a uma unidade racial ao passo que, para Freyre o mestiço tem um lugar definido no mundo do branco, com direito a um trânsito social e político dado por ele.

Palavras-chave: Mestiçagem. Raza cósmica. Mestizofilia.

Meu trabalho se propõe a observar a mestiçagem em Gilberto Freyre e em José Vasconcelos, a partir das obras *Casa Grande e Senzala*, *Sobrados e Mucambos*, de Freyre e *La Raza Cósmica*, de Vasconcelos. Um brasileiro e um mexicano, duas realidades socio-históricas. Uma brevíssima biografia de ambos. Freyre era sociólogo, ensaísta, professor. Nasceu em 15 de março de 1900, no Brasil, na aurora do século. Desde cedo se tornou um ávido leitor, aos 13 anos começou a dar aulas, aos 16, leu sua primeira conferência e com 17 concluiu o curso de Bacharel em Ciências e Letras. Participou de conferencias, congressos e outros eventos importantes no Brasil, Estados, Europa e África.

De sua extensa e significativa bibliografia, interessa-nos aqui *Casa Grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Foi durante uma viagem à África e Portugal, em 1930, que ele começou as pesquisas e estudos que originariam Casa Grande e Senzala. O livro foi publicado em dezembro de 1932. Logo depois, foi organizado o 1º Congresso de Estudos Afro-Brasileiros. Em 1936, publicou o livro *Sobrados e Mucambos*, uma continuação de Casa Grande e Senzala.

José Vasconcelos foi um ensaísta, ideólogo, político, educador. Ele nasceu em 27 de fevereiro de 1882, em Oaxaca, México. Em virtude do trabalho de seu pai, Ignacio Vasconcelos, tornou-se desde cedo um viajante. Aos 16 anos, saiu da casa dos pais e foi

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: monica.machado@yahoo.com.br.



morar na Capital Federal para estudar na escola Nacional Preparatória e depois na Escola de Jurisprudência.

Em 1920 foi nomeado diretor da Universidad de México, lançou uma campanha contra o analfabetismo e submeteu aos deputados um projeto de lei que criava uma Secretaría de Educación Pública Federal, pois o Ministerio de Educación Pública havia sido extinto por decreto três anos antes. O presidente Álvaro Obregón, logo que foi eleito e tomou posse da presidência, aprovou a criação da secretaria e o nomeou responsável pela instituição. Entre seus feitos está a publicação dos clássicos da literatura universal no México que rendeu muitas polêmicas no mundo político mexicano. Um de seus méritos foi o impulso que recebeu a educação mexicana nesse período. Segundo Domingues Michael, o desenvolvimento da educação não variou muito sem Vasconcelos. (apud VASCONCELOS, 2000.p.562)

Em abril de 1921, Vasconcelos mudou o escudo da Universidad Nacional que passou a ser um mapa da América Latina com o lema: POR MÍ RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU. Sustentam o escudo uma águia e uma condor apoiada em uma alegoria dos vulcões e um cactos zapoteca. No ano seguinte, ele empreendeu uma viagem oficial, de agosto a novembro, pelo Brasil, Uruguai, Argentina e Chile. Ele fez um diário da viagem que constituiu a segunda parte do livro *La Raza Cósmica*. Em 1925, publica, em Barcelona, *La Raza Cósmica*.

O cenário sócio-histórico de Vasconcelos foi o da Revolução Mexicana, um momento de disputas no qual as negociações se davam num clima de tensão e as concessões feitas duravam, muitas vezes, o período de trégua entre um conflito e outro. Em Freyre isso não aconteceu porque entre eles há uma distância temporal considerável, porque no Brasil a constituição do Estado se deu de forma pacífica e porque as disputas aconteceram no campo das ideias.

Antes de apresentar as diferenças e similitudes entre ambos é interessante falar um pouco sobre o conceito de mestiço e/ou mestiçagem e como está sendo lidar com essas nomenclaturas. Comecei a ler textos sobre o conceito de mestiço e mestiçagem para diversos autores de acordo com algumas correntes filosóficas. Isso foi importante para que eu pudesse compreender melhor a partir de que lugar falam os dois estudiosos que são objeto deste trabalho.

Desconstruir conceitos como fronteira e mestiçagem foi difícil, pois minhas noções eram muito ingênuas. Fronteira e mestiçagem, por exemplo. A ideia de fronteira que eu tinha como certa era a de uma linha divisória, uma área provisória onde acontecem disputas.



Mestiçagem tinha a ver com o cruzamento entre brancos, negros e índios porque, basicamente, é isso que nos ensinam na escola e certamente, deveria ter algo a ver com a identidade latino-americana.

A palavra *mestiço* tem origem latina – *mixticius*, que significa mezcla, mistura. O império espanhol usou-a, no século XVI, para definir o tipo humano que resultava do cruzamento entre espanhóis e os índios que habitavam o lugar.

Quando o espanhol se instalou no território americano, imediatamente uniu-se consanguineamente com as nativas. O império não colocou barreiras a isso porque pretendia lucrar com a situação. Ao contrário, tentou oficializar essas uniões em casamentos, mas na prática continuaram ocorrendo os intercursos sexuais sem que firmassem compromissos, segundo os ditames da igreja católica e do governo espanhol. Dessa forma, foi surgindo o mestiço, mas socialmente ele não possuía um lugar, uma identidade porque não era aceito por nenhuma de suas matrizes. Com o tempo, proliferou e tornou-se um marginal social e um bastardo.

Os *criollos*, descendentes de espanhóis, por seu lado, sentindo-se alijados pela península, decidiram revalorizar o autóctone para, a partir dessa identificação, construírem uma identidade própria. Surgia a necessidade de um patriotismo criollo. No entanto, era impossível para a intelectualidade *criolla* vincular sua origem ao índio que via nas ruas, considerado inferior. Tentaram, então, fazer a vinculação com o índio morto, representado pelo guerreiro Anáhuac. Mesmo que entre criollos e índios houvesse uma realidade de distância e esse estratagema não surtido o efeito desejado, pelo menos o branco reconhecia o valor do nativo americano.

Logo depois, mais um retrocesso. O índio foi completamente apagado, do ponto de vista legal, pela Constituição que criou em seu lugar abstratos cidadãos mexicanos, segundo Basave Benítez, e o mestiço estava incluído neste rótulo. Para ele, um lema adequado para esta classe social era: *um índio bom é um índio invisível*. Era uma *mestizofobia*.

Paralelo a isso, havia um movimento insurgente e que pretendia estabelecer uma identidade mestiça- a corrente de pensamento *Mestizófilo* e que compreende uma vinculação entre mestiçagem e mexicanidade e corresponde a uma busca de identidade nacional. Nesse sentido, a corrente mestiçófila se inscreve no nacionalismo.

Para Francisco Pimentel, estudioso de línguas indígenas, as diferenças entre o branco e o índio se expressavam na existência de dois povos diferentes no mesmo lugar e, até certo



ponto, inimigos e isso era um impedimento para se construir uma nação social e etnicamente viável. Era necessário, então, “desindianizar” o índio fazendo com que esquecesse seu idioma, sua religião, sua propriedade e adotasse a cultura do *criollo*. Ele apostava num México *criollo* e desejava o desaparecimento das raças, de fato e de direito e a solução para isso era a imigração branca que resultaria num país com os mesmos costumes e interesses. Considerava a mestiçofilia relativa e o seu mestiço era um *criollo* disfarçado, um cavalo de Tróia caucásico dirigido contra a população de cor. Era um etnocídio e a mestiçagem, um veículo para *criollizarlos*.

Vicente Riva Palacio, mestiço, militar, político e literato, diferente do criollo Pimentel, queria a criação de um povo único, de uma nacionalidade própria, que se daria graças ao avanço da fusão racial. Pela primeira vez se vinculou mestiçagem e mexicanidade outorgando ao mestiço a exclusividade da nacionalidade mexicana. Seu critério de distinção foi o racial. Segundo Riva Palacio, o elemento pré-hispânico não tinha o que oferecer ao mestiço do ponto de vista cultural. Mas, antropologicamente, a raça indígena superou a europeia, pois, segundo ele, suas medidas e características o tornavam mais apto, física e geneticamente. Tem-se uma nova concepção de mestiçagem a partir da qual a mescla não melhora somente o índio, mas também o *criollo*. O índio contribuiria com a força e o *criollo* com a inteligência, gerando, ambos, um terceiro, o mestiço. Este pacto se converte num contrato racial.

A teoria que está por trás é a do evolucionismo de Darwin e Haeckel. Palacio representa a transição entre o liberalismo do século XVIII e o positivismo do século XIX. Porém, ao entrar no terreno da genética sua defesa a favor da mestiçagem perde força. O problema de sua teoria, parece, reside na necessidade de que cada nação seja diferente da outra.

Logo depois de Palacio surgiu Justo Sierra, *criollo*, historiador, literato e educador retomando seu antecessor no ensaio *Méjico social y político*, em 1889. Para Sierra, os índios vivem numa passividade incurável, fruto da opressão e do paternalismo espanhol. O problema da raça indígena é de nutrição e de educação, portanto, é alimentá-lo, educá-lo e a mestiçagem fará o resto.

Diferente de Pimentel, ele não se preocupava com o futuro da mestiçagem e como Riva Palacio acreditava que a fusão é inexorável. Mas, ao contrário dos dois, seu conceito de mestiço era tanto étnico como sociológico. Racialmente, o mestiço era o índio transformado e; socialmente, ele parecia ser o representante da incipiente classe média porfiriana da qual ele,



como intelectual e político, fazia parte. Segundo Sierra estimulando a mestiçagem se resolveriam os problemas socioeconômicos do país e, principalmente, o de nacionalidade. Seu sonho era o surgimento de uma classe média de pequenos proprietários mestiços.

A geração que coroaria a corrente mestiçófila no século XX cresceu e se formou no Porfiriato onde teve freio e impulso. Via-se na teoria o nacionalismo e na prática a xenofilia. Essa ambiguidade era consequência do positivismo de Comte que conseguiu a adesão total dos liberais. Rivalizando com o positivismo, a doutrina de Spencer foi desalojando pouco a pouco os contistas.

Depois de Sierra, seu colega Bulnes posicionou-se quanto à questão racial dizendo que havia três raças que se distinguiam pelo cereal de que se alimentam. Duas delas, do *maíz* e do arroz, eram fracas por não consumirem suficientes minerais e fósforo, etc. A raça do trigo, ao contrário, era a mais poderosa graças à bondade nutritiva de sua alimentação. Para ele, era esse o problema da América Latina e do México e não o étnico. Como o dos *criollos* e índios, seus defeitos se deviam grandemente a influencia do jugo espanhol, com seu conservadorismo irracional. A solução era a imigração e a alimentação. Com Bulnes, a mestiçofilia ganhou as ruas definitivamente.

Conforme Silvina Carrizo (2010), o conceito de mestiçagem assume, no Brasil, características próprias ligadas às questões históricas.

A sua peculiaridade está cimentada na articulação da mestiçagem com o discurso sobre o nacional, praticado pelas elites e, muitas vezes, absorvido pelo Estado-Nação. Nesse sentido, não é um discurso próprio dos modos de agir da Colônia, como o é, de modo geral, na América hispânica. A voga do "indianismo" que impregnou o Segundo Reinado, a maioria de suas instituições como o Instituto Histórico e Geográfico e os escritores da época, instaura, mesmo quando resultando a figura do autóctone como própria, uma tendência a favor do "amálgama sócio-étnico". (CARRIZO, 2010, p. 262)

O conceito de nacional se constituiu a partir da mescla, como vemos em Iracema, de José de Alencar. Nacional, nesse contexto, é a mistura, primeiro do branco com o índio e depois com o negro.

Pelo viés da imaginação romântica, Carrizo nos traz a contribuição dos estrangeiros Ferdinand Denis e Von Martius que introduziram no Brasil os critérios naturalistas de análise do meio na historiografia brasileira e estiveram comprometidos com o sentimento nativista. Segundo ela, Denis considerava a mistura racial e cultural era um fato e o mameluco, fruto do branco e do índio, era um fato diferencial que considerava preferencial, quer dizer, essa mistura propiciaria um branqueamento paulatino.



Von Martius (CARRIZO, 2010, p. 264) apontava as vantagens da mestiçagem na formação de um povo, demonstrando um evidente preconceito ao escrever que se cruzam *as raças para alcançarem os mais sublimes fins na ordem do mundo.* (MARTIUS, 1982 Apud CARRIZO, 2010) Em ambos, o exótico mascara a subserviência que atribuem ao índio e ao negro.

Com uma perspectiva científica Carrizo traz a *História da Literatura Brasileira*, de Silvio Romero, que se refere ao período da escravidão como o *trambolho da questão servil.* (ROMERO, 1949 Apud CARRIZO, 2010) Ele considera o mestiço a força de trabalho que faz o país crescer, mas atribui ao branco à superioridade racial e social e acreditava que aquele sumiria nessa branquidão. Conforme Carrizo (2010), seu posicionamento estava colado ao de Alencar em "Iracema": *o problema do rosto do país (...) é um problema do futuro.*

Elá identifica duas matrizes de pensamento sobre a questão do nacional: a indianista que não considera o negro na formação étnica e a mestiçagem, que diminui a contribuição do índio na formação da sociedade. Essas correntes desencadeiam *um jogo entre o três e o dois para acabar sempre proporcionando o um, [o branqueamento], abolindo, assim, a possibilidade de alteridade.* (CARRIZO, 2010, p. 270) Ao contrário de Romero, Nina Rodrigues *não acreditava nem na possibilidade de civilizar o negro, nem na miscigenação como possibilidade de branqueamento do país.* (CARRIZO, 2010, p. 270)

Porque me ufano de meu país, de Afonso Celso, retoma o mito do paraíso, a partir do qual o mestiço é um componente do povo e a mestiçagem o resultado de três dignas raças.

Paulo Prado em *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*, escrito em duas partes, afirma, na primeira, que a origem dos problemas brasileiros está na luxúria e na cobiça do homem branco que sucumbiu aos prazeres mundanos ao render-se ao desejo pelo negro que o teria seduzido para vingar-se por ter sido escravizado. (PRADO Apud CARRIZO, 2010, p. 275) Na segunda parte de seu livro, afirma que a mescla deu-se para que se cumprisse um desígnio de progresso do país. O negro é um mal que já não pode ser ignorado.

Estes dois autores situam-se numa linha de interpretação psicológica do nacional, ao contrário de autores como Freyre que, junto ao Neoindianismo, propõe a exaltação do indígena e da mestiçagem como componente do luso.

Em *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre descreve a formação histórico-social do país, ligando a identidade do mestiço ao discurso nacional centrado na figura do colonizador. Freyre define a relação entre os elementos étnicos no Brasil, denominando-a de antagonismos



em equilíbrio: o índio e o negro são subjugados pelo branco e isso daria resultados positivos para o país.

Segundo Freyre, a colonização portuguesa não teria sido possível no Brasil sem a contribuição negra e, nesse sentido, ele valoriza mais a contribuição africana do que a indígena na formação brasileira. O mestiço é força de trabalho adicional para o senhor de engenho e de prazer também.

Em *Sobrados e Mucambos*, temos o período de transição do sistema patriarcal rural para o semipatriarcal urbano, a passagem de domínios das mãos do senhor de engenho para as dos donos de sobrados e casas térreas, das senzalas para os mucambos. Também foi o período de ascensão social do mestiço, pelo diploma de bacharel ou pelo casamento assim como dos intermediários do tráfico de escravos que trocavam a dívida do senhor pela mão da sua filha. Já o mestiço, filho branco pobre, ia morar nos mucambos. A mestiçagem aconteceu em prol de um fim maior que foi o futuro do país, mas quem deu as diretrizes desse futuro foi o branco.

Essa possibilidade de ascensão e de interação do branco com as raças que ele considerava inferiores conduziu Freyre ao uso do termo democracia social que os seus estudiosos reinterpretaram por democracia racial. Segundo Petrônio Domingues, quando ele publicou *Casa Grande & Senzala* o conceito de democracia racial já era empregado ideologicamente pelo poder dominante branco. Ainda que não tenha usado a expressão exata em seus livros, sua obra consolidou toda a ideologia que ela carregava.

Retomando o outro autor que será objeto desse trabalho, José Vasconcelos, trazemos aqui *La Raza Cómica*. Segundo ele, a missão do branco é promover a mestiçagem das raças e todos os seus feitos estão direcionados, ainda que inconscientemente, para esse fim. O processo de mestiçagem tende a eliminar do componente humano todo o elemento que seja feio, inapto ou fraco. As relações se estabeleceriam pelos anseios do coração, inspiradas no amor incondicional pregado pelo Cristo, pelo senso de justiça que seria inerente a todo ser humano e pelo critério de beleza. Assim, se formaria a quinta raça: uma fusão de brancos, negros, índios e mongóis. Segundo ele, espiritualmente o latino-americano não é excludente em suas relações sexuais ou sociais, ainda que se admita a ocorrência de racismo na América Latina. *El motivo espiritual se irá sobreponiendo de esta suerte a las contingencias de lo físico.* (VASCONCELOS: 1948, p. 22-3)



As escolhas entre os indivíduos se dariam pela lei do gosto e que está determinada por três estados. O primeiro é o estado material ou guerreiro. Nele, os casamentos acontecem por interesses financeiros e podem ser levados a cabo pela violência. O segundo é o intelectual ou político: as relações se consumam por interesses políticos e são regidas pela razão. A norma social e a tirania são as suas regras e é neste estado que a sociedade se encontra e do qual necessita libertar-se. No terceiro estado, a conduta do indivíduo será regida pelo sentimento criador e pela beleza que convence e a norma será dada pela fantasia. *En vez de reglas, inspiración constante. (...) vivir el júbilo fundado en amor.* (VASCONCELOS: 1948, p. 24)

O processo de surgimento da quinta raça prevê o apagamento, senão total pelo menos parcial, das quatro raças que a originarão.

Los tipos bajos de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas. Las razas inferiores, al educarse, se harían menos prolíficas, y los mejores especímenes irán ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico, cuyo tipo máximo no es precisamente el blanco, sino esa nueva raza, a la que el mismo blanco tendrá que aspirar con el objeto de conquistar la síntesis. El indio, por medio del injerto en la raza afín, daría el salto de los millares de años que median de la Atlántida a nuestra época, y en unas cuantas décadas de eugenios estéticos podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos, por lo mismo, de perpetuación. Se operaría en esta forma una selección por el gusto, mucho más eficaz que la brutal selección darwiniana, que sólo es válida, si acaso, para las especies inferiores, pero ya no para el hombre. (VASCONCELOS: 1948, p. 27)

A quinta raça viveria nas regiões mais quentes do planeta. Nesse caso, mais precisamente no Brasil, Colômbia, Venezuela, parte do Peru e da Bolívia e a região superior da Argentina e nessa geografia a Amazônia tem um papel muito importante na disseminação desse novo modo de vida.

Diferentemente de Freyre, o mestiço de Vasconcelos é o produto final do ser humano, uma síntese perfeita, espiritual e esteticamente, e sua mestiçagem um clareamento paulatino da pele que resultará em branco. Ele busca uma unidade racial que suplante todas as outras matrizes.



Referências

- BENÍTEZ, Agustín Basave. Introducción. In: *México Mestizo: Análisis del nacionalismo mexicano em torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. Los orígenes de la corriente mestizófila. In: *México Mestizo: Análisis del nacionalismo mexicano em torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (org.) Conceitos de literatura e cultura. 2^a Ed. Niterói: EduFF, Juiz de Fora: EduFJF, 2010. 490p.
- DOMINGUES, Petrônio. *O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil.(1889-1930)* Diálogos Latinoamericano, México, n.010, p. 116-131, 2005. Pdf.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 7^a Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. Vol.I e II.
- _____. *Sobrados e Mucambos*. 15^a Ed. São Paulo, Global, 2004.
- VASCONCELOS, José. *La Raza Cósmica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.



Branqueamento literário: o caso Monteiro Lobato

Rafael Fúculo PORCIÚNCULA*

Resumo: Através dessa discussão, pretende-se observar a possível ligação do escritor paulista Monteiro Lobato (1882 – 1948) a ideais que objetivavam o branqueamento do povo brasileiro. Para essa finalidade, abordar-se-á a polêmica gerada em junho de 2010, quando o Conselho Nacional da Educação recebeu denúncia de que a obra *Caçadas de Pedrinho*, do escritor supracitado, continha trechos que se referiam ao negro e ao universo africano de maneira estereotipada. Dados os pormenores de tal acusação, tenciona-se analisar a trajetória ideológica do criador do “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, a fim de melhor visualizar os debates que circundam a problemática. A partir da análise de produções literárias e íntimas de Lobato, pode-se perceber que o escritor simpatizou com os princípios da teoria eugênica, defendida no Brasil por seu amigo e médico Renato Kehl (1889 – 1974). Ademais, através de sua correspondência, percebe-se que Lobato via a literatura como um forte meio para a expressão de ideias. Por conseguinte, a análise dessa temática fundamentada na existência de um posicionamento preconceituoso por parte do literato permite uma conclusão que destaca a ligação entre as tendências de branqueamento do período e sua produção literária.

Palavras-chave: Branqueamento. Eugenia. Literatura. Monteiro Lobato.

Introdução

Este trabalho propõe uma análise da polêmica gerada em relação à presença de trechos considerados racistas em produções do escritor paulista Monteiro Lobato. Além disso, objetiva abordar a possibilidade de uso de sua literatura como veículo de difusão dos ideais de branqueamento do povo brasileiro em voga no início do século XX.

Para que os propósitos apresentados sejam alcançados, partir-se-á apresentando toda a discussão gerada no ano de 2010, e ainda irresolúvel, quando o Conselho Nacional da Educação publicou um parecer, de autoria de um mestrando em Educação, no qual denunciava o uso indevido da obra *Caçadas de Pedrinho* no âmbito escolar, por trazer passagens que se referem ao negro e ao universo africano de maneira estereotipada. Posteriormente, traçar-se-á um breve panorama do surgimento e do desenvolvimento Eugenia, até sua chegada ao Brasil e ampla divulgação pelo médico paulista Renato Kehl.

Em seguida, pretende-se verificar a possível ligação de Lobato a Kehl e aos princípios eugênicos, a partir da análise de suas correspondências. Ademais, através do exame de trechos de suas produções literárias e de cartas enviadas a Arthur Neiva (1880 – 1943) e a Godofredo Rangel (1884 – 1951), averiguar a posição do escritor com relação ao negro e à receptividade do cérebro infantil através da literatura. Tenciona-se, com isso, analisar a postura de Monteiro

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: rafuhcho@hotmail.com.



Lobato ao considerar a literatura como meio “indireto de se fazer eugenia”, para melhor visualizar os posicionamentos sobre a existência de racismo em suas obras.

Caçadas de Pedrinho e a polêmica

Toma-se como ponto de partida as discussões referentes à denúncia recebida pelo Conselho Nacional da Educação (CNE), na Ouvidoria da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, em 30 de junho de 2010, de autoria do mestrando em Educação Antônio Gomes da Costa Neto (UnB). Relatado em Parecer aprovado pelo Conselho em 1º de setembro do mesmo ano (BRASIL, 2010), o processo gerado objetivou solicitar que a Secretaria da Educação do Distrito Federal se abstivesse da utilização de materiais – sejam eles didáticos, literários ou de qualquer funcionalidade – que contivessem expressões de cunho racista. Na denúncia, o autor apresentou uma análise da obra infantil *Caçadas de Pedrinho* (LOBATO, 2009), do escritor Monteiro Lobato. Neto afirmou que essa análise enfatiza apenas os âmbitos de sua área de pesquisa, a educação para as relações étnico-raciais, e que em tal obra encontram-se diversas passagens que se referem de maneira estereotipada ao negro e ao universo africano.

No documento, ressaltou-se que a obra lobatiana é utilizada como referência em escolas públicas do Distrito Federal, faz parte da coleção selecionada para o Programa Nacional Biblioteca na Escola e, por conseguinte, é distribuída para as escolas públicas de ensino fundamental. Além disso, o Parecer destaca trecho da nota técnica enviada sob aprovação do Diretor de Educação para a Diversidade, a qual se mostra a favor do denunciante.

Dentre os pontos analisados, Neto salientou que a editora preocupou-se em enfatizar que o texto apresenta revisão das novas regras de ortografia e que, referindo-se à parte do conteúdo textual, ainda não existiam leis de proteção aos animais silvestres, além de a onça pintada não estar em risco de extinção na época em que a obra foi escrita. De acordo com ele, em consequência, caberia a editora responsável inserir uma nota explicativa justificando a presença de estereótipos na literatura, através da contextualização da obra com o período histórico em que foi produzida. Ademais, mesmo sem deixar de reconhecer a importância da utilização de clássicos literários na educação, o mestrando apresentou as leis e diretrizes que vêm em favor de sua manifestação, em defesa do cumprimento, por parte do Ministério da Educação (MEC), das normas antirracistas que o próprio órgão estipula.



Além da enfática solicitação de inserção de nota explicativa, não só em *Caçadas de Pedrinho*, mas também em todas as obras pertencentes ao acervo que apresentem as mesmas características, o requerente considerou necessária a execução de outras medidas decorrentes da avaliação do processo. Primeiramente, defende a criação de políticas públicas voltadas aos cursos de ensino superior, as quais visem à formação de profissionais da educação que estejam aptos a lidar crítica e pedagogicamente com essa temática. Além disso, nas seleções subsequentes, fazer-se cumprir, pela Coordenadoria-Geral de Material Didático do MEC, as normas estabelecidas, com a finalidade de prevenir a adoção de novos materiais que não condigam com o princípio de não selecionar obras que possuam estereótipos e preconceitos de qualquer tipo. E, finalmente, advoga pela orientação às escolas, por parte da Secretaria da Educação do Distrito Federal, objetivando o real cumprimento das Diretrizes Nacionais da Educação para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.

O documento publicado pelo CNE resultou em distintas interpretações, pois, em princípio, aparentou não ser claro na exposição de alguns de seus propósitos, levando seus receptores a diferentes inferências, como, por exemplo, a solicitação ou não de censura e proibição do uso da obra no contexto escolar. Devido a tal entendimento ambíguo, o MEC solicitou que o Conselho reexaminasse a denúncia e seus pormenores, o que acarretou na produção de um segundo Parecer (BRASIL, 2011), revisto e corrigido.

No ano passado, a discussão renovou suas forças quando a revista “Bravo!” publicou trechos da correspondência de Lobato com o higienista Arthur Neiva, nos quais o escritor faz referência à organização racista norte-americana Ku-Klux-Klan. O CNE, ainda que reconhecendo a presença de aspectos preconceituosos na obra infantil lobatiana anteriormente citada, homologou sua inserção no acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola. Em consequência disso, neste ano, um mandado de segurança foi encaminhado ao Supremo Tribunal de Justiça (STJ) e relatado pelo ministro Luiz Fux, sob autoria de Antônio Gomes da Costa e do Instituto de Advocacia Racial e Ambiental (IARA), no qual é questionado o uso de *Caçadas de Pedrinho* no âmbito escolar.

No mês de setembro deste ano, a primeira audiência de conciliação acabou sem acordo, levando a decisão ao plenário do STJ. Ademais, o IARA entrou com uma ação junto à Controladoria Geral da União (CGU), na qual destaca que uma segunda obra do escritor



(*Negrinha*), que também faz parte do acervo do PNBE, contém trechos igualmente preconceituosos.

Todas estas manifestações referentes à produção literária do escritor paulista geraram polêmica, pois considerar racista o “célebre” criador do “Sítio do Pica-Pau Amarelo” pareceu ofensivo a alguns e justo a outros, fazendo com que a discussão perdurasse por longo período. Estudiosos das ciências humanas e sociais, imprensa, políticos e interessados apresentaram diferentes posicionamentos em favor e contra a acusação, dos quais, ao serem examinados, se pode extrair três ideais centrais em relação à problemática, partindo de uma visão analítica mais ampla.

O primeiro deles contrapõe as opiniões defendidas pelo relator da denúncia, o qual considera que a produção literária de Lobato valorizou o negro em um período em que sua posição na sociedade ainda era inferior. De acordo com eles, esse reconhecimento se deu através da inserção do negro como protagonista em uma de suas obras, da equiparação de valores sociais e da valorização da cultura popular. O segundo juízo compartilha os ideais expostos no Parecer do Conselho ao destacar uma ideologia racista presente nas obras do autor, legitimada nas comprovações do íntimo vínculo com o médico paulista Renato Kehl e a Eugenia, além das declarações feitas a Arthur Neiva e a Godofredo Rangel, as quais serão analisadas as seguir. Finalmente, o último parecer reconhece a presença de trechos racistas não só em *Caçadas de Pedrinho*, no entanto, expõe como argumento que Lobato apenas não se afastou do pensamento predominante na elite de seu tempo. Entende-se aqui que a ideologia do escritor é determinada pelo período histórico e pela classe social em que estava inserido, onde o negro ocupava uma posição secundária em relação ao branco.

Diante do exposto até aqui, caberia o exame do desenvolvimento intelectual do escritor e das suas manifestações nas correspondências com Renato Kehl, Godofredo Rangel e Arthur Neiva. Por conseguinte, tentar perceber como essas colocações interferem na leitura da obra lobatiana no que se refere à figura do negro, levando em consideração a possibilidade de vínculo de Lobato aos ideais eugênicos.

A teoria da purificação da raça

Na segunda metade do século XIX, em uma Inglaterra em crise devido à Revolução Industrial, o medo de ser sufocada pelo crescimento descontrolado da classe operária assombriava a elite. Francis Galton (1822 – 1911), transpondo à esfera humana as premissas



das teorias sobre “evolução das espécies” e a “seleção natural” de seu primo Charles Darwin, desenvolveu a teoria eugênica, visando à purificação da “raça inglesa”.

Assim como afirma Pietra Diwan, a eugenio surge como busca de melhoria da raça desde uma perspectiva biológica (DIWAN, 2007, p. 37). Galton pesquisa sobre as características do povo inglês e, partindo das considerações de seu primo e de sua própria experiência com estatística, matemática e teoria da probabilidade, busca investigar sobre os cidadãos, na tentativa de categorizá-los, usando medições físicas, testes de inteligência e análise de históricos familiares. Dentre as especificidades de sua teoria de melhoria da raça inglesa estaria o controle de casamentos e o impedimento da reprodução dos considerados “indesejados”. De acordo com Diwan:

Declaradamente contra os casamentos movidos por “gostos pessoais”, Galton propõe que o valor da raça é superior e mais importante do que a educação e o meio ambiente. [...] prega a necessidade de que os “débeis” poupem a sociedade de seus descendentes, adotando o celibato. Assim, o processo de seleção natural seria cumprido e respeitado, permanecendo os mais aptos cada vez mais fortes e os menos aptos com a tendência a desaparecer gradativamente. (DIWAN, 2007, p. 43) [grifos do autor]

Com status de disciplina científica, as teorias de Galton alcançaram mais profundamente o meio acadêmico e intelectual somente no início do século XX, contaminando também a intelectualidade estrangeira. Os ideais eugênicos foram usados e desenvolvidos, reforçando, cada vez mais, a ideologia de uma suposta “superioridade” de determinada raça em detrimento das outras. Japão, Suécia, México, Argentina, Brasil, dentre outros, mas principalmente Estados Unidos e Alemanha, aderiram às teorias *galtonianas* para a “melhoria da raça” e é neste momento que surgiram propostas mais rígidas de controle dos grupos que se auto-consideravam detentores dessa superioridade. Foram incorporados métodos mais radicais, como a esterilização compulsória ou voluntária, o confinamento em sanatórios e os controles de imigração. Essa radicalização da eugenio foi denominada “eugenio negativa”, ao ponto que a que seguia os preceitos de Galton denominada “eugenio positiva”.

A primeira lei de esterilização foi aprovada nos Estados Unidos em 1907. Na Alemanha, a ideologia eugênica antecedeu o surgimento do nazismo, mas alcançou seu grau extremo junto a ele, com a ascensão de Hitler na década de 1930 e com a Segunda Guerra Mundial, ocorrida entre 1939 e 1945. O líder alemão utilizou do discurso “científico” de “superioridade da raça ariana” para justificar as mais de seis milhões de mortes e as infinitas atrocidades que ordenou. Após o fim do conflito, a eugenio foi parcialmente deixada de lado



ou mascarada, devido ao ponto que havia alcançado através das tiranias de Hitler em nome da “higiene da raça alemã”.

No início do século XX, surgiram defensores dos ideais eugênicos também no Brasil. Com o discurso eugênico, a elite branca brasileira pôde legitimar sua tão crida “superioridade”. Ao mesmo tempo, médicos sanitários buscaram promover políticas públicas que dessem conta de resolver os problemas de insalubridade e das constantes epidemias geradas em meio às classes baixas. Os médicos Arthur Neiva e Belisário Penna saíram em uma expedição ao nordeste brasileiro com o objetivo de verificar a situação do povo e a proliferação de doenças contagiosas e de estudar possíveis soluções.

O médico paulista Renato Kehl foi o intelectual que mais investiu na aplicação e na divulgação dos ideais eugênicos no Brasil. O posicionamento de Kehl passou por diferentes fases, desde uma eugenia de base mais positiva até a radicalização dos ideais negativos de esterilização e controle imigratório. Ele defendia que a mestiçagem trazia consigo as características mais degradantes de um indivíduo e que a solução primordial era o branqueamento, devido à supremacia branca.

Com base nas iniciativas norte-americanas, eugenistas brasileiros buscaram implantar leis de fundamento eugênico no país, mas não tiveram sucesso. Pode-se sintetizar os procedimentos que destacavam como sendo os primordiais para o alcance de seus objetivos: primeiramente, com os casamentos controlados e exames pré-nupciais aplicados, poder-se-ia promover o nascimento de crianças com nível de superioridade elevada e, em contrapartida, impedir o nascimento de mais degenerados. Posteriormente, a esterilização e o segregacionismo seriam as armas mais eficazes para banir o surgimento de novos indesejados e excluir os existentes. Ademais, o controle de imigração possibilitaria que se barrasse a entrada de sujeitos de raças consideradas “inferiores”, o que impediria um maior avanço da miscigenação, e, por fim, a promoção da imigração europeia facilitaria o branqueamento da população. Nas palavras de Kehl, “a nacionalidade brasileira só embranquecerá a custa de muito sabão de coco ariano”! (KEHL, 1929, s/p apud DIWAN, 2007, p. 87)².

Diversos intelectuais brasileiros se entusiasmaram com as postulações do médico eugenista. Monteiro Lobato e Renato Kehl trocaram correspondências durante anos e, através delas e de outras cartas enviadas a seus amigos Godofredo Rangel e Arthur Neiva, cabe analisar a possibilidade das ideologias defendidas por Kehl terem afetado o pensamento

² KEHL, Renato. *Lições de eugenia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929.



intelectual do literato.

A literatura como “processo indireto de se fazer eugenia”

A trajetória intelectual de Monteiro Lobato, no que tange ao aspecto racial brasileiro, passou com diferentes fases. Devido a isso, uma de suas personagens o “acompanhou” em suas mudanças de pensamento: Jeca Tatu. O Jeca era um caboclo caipira preguiçoso e ignorante, para o escritor, o próprio impedimento do desenvolvimento nacional. Nas palavras de Lobato:

A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro [...] Este funesto parasita é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável a civilização, mas que vive a beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. A medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro , o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. (LOBATO, 1959, p. 271) [grifos do autor]

Entretanto, ao tomar conhecimento dos trabalhos de Arthur Neiva e de Belisário Penna a cerca da saúde pública nacional, Lobato rumaria em direção à outra perspectiva sobre “caboclo”. Em 1918, Renato Kehl, então secretário geral da recém fundada “Sociedade Eugênica de São Paulo” (SESP), propôs a Lobato a edição em volume de uma série de artigos, já divulgados anteriormente no jornal *O Estado de São Paulo*, nos quais retrata os problemas de saúde que, a seu ver, assolavam a população rural. Intitulado *Problema Vital*, o livro foi prefaciado por Kehl e levava a epígrafe: “O Jeca não é assim, está assim.” Nessa obra, Lobato criticaria os problemas sanitários dos sertões e as péssimas condições de vida do povo.

Surge, então, o texto “Jeca Tatu – A ressurreição”, no qual é narrado um encontro do caboclo com um médico. Ao conhecer as “soluções da ciência” e utilizá-las, a personagem de Lobato, antes irreversivelmente inadaptável, ganha nova vida e novas perspectivas. Através da medicação e de cuidados precaucionais, os problemas do Jeca estavam resolvidos. Curado, Jeca trabalhou como nunca, expandiu suas terras e enriqueceu, já que as doenças que tomavam conta de seu corpo haviam sido exterminadas.

Tal trajetória dada pelo criador do Sítio do Pica-Pau Amarelo a sua personagem nos leva, inicialmente, a notar uma evolução positiva em seu pensamento, dado o abandono do pessimismo em relação ao caboclo e o otimismo adquirido junto aos projetos sanitários. Entretanto, a análise de suas ideologias não se fecha aí, pois surge, em 1926, seu primeiro e



único romance, o qual comprovaria a complexidade de seus ideais, antes voltados para projetos da LPSB e agora em direção aos defendidos pelos eugenistas.

Escrito com propósito de ser publicado nos Estados Unidos, para onde iria no ano seguinte, *O presidente negro* (ou *O choque das raças*) traz a história de Ayrton, um homem que, ao ser resgatado de um acidente, conhece Miss Jane e seu pai, os quais o apresentam o “porviroscópio”, um aparelho capaz de ver o futuro. No ano de 2228, seria eleito, nos Estados Unidos, um presidente negro, derrotando outros dois partidos, desencadeando um conflito entre as raças branca e negra. Em carta a seu amigo Godofredo Rangel, datada de 8 de julho de 1926, Lobato expõe suas ideias sobre o romance que escrevia:

Sabes o que ando gestando? Uma ideia-mãe! Um romance americano, isto é, editável nos Estados Unidos. Já comecei e caminha depressa. Meio a Wells, com visão do futuro. O *clou* será o choque da raça negra com a branca, quando a primeira, cujo índice de proliferação é maior, alcançar a branca e batê-la nas urnas, elegendo um presidente preto! Acontecem coisas tremendas, mas vence por fim a inteligência do branco. Consegue por meio de raios N, inventados pelo professor Brown, esterilizar os negros sem que estes deem pela coisa. (LOBATO, 1950, p. 293-294)

Na narrativa, Miss Jane apresenta a Ayrton o “perigo” que o negro representava, relacionando com a abordagem no futuro das formulações eugênicas de Francis Galton:

Até essa época, a população negra representava um sexto da população total do país. A predominância do branco era, pois, esmagadora e de molde a não arrastar o americano a ver no negro um perigo sério. Mas o proibicionismo coincidiu com o surdo das ideias eugenísticas de Francis Galton. Deu-se, então, a ruptura da balança. Os brancos entraram a primar em qualidade, enquanto os negros persistiriam em avultar em quantidade. Foi a maré montante da pigmentação. (LOBATO, 2008b, p. 97)

Nas palavras de Ayrton, a “solução era expatriar o negro!...” (p. 99). A volta das leis espartanas de eliminação dos que nasciam com deformidades físicas foi um dos processos utilizados, o que aos olhos da moça não demonstrava nenhuma brutalidade, pois, para ela, a残酷za estaria em deixar que da vida “saia o ser consciente que vai vegetar anos e anos na categoria dos ‘desgraçados’” (p. 98). Como destacou anteriormente Lobato, outro processo foi o uso da esterilização, utilizado para impedir que os “desgraçados” morais procriassem.

Não se quer aqui, uma análise profunda do romance de Monteiro Lobato, mas, em resumo, pode-se notar que os ideais eugenéticos tomavam forma na literatura por intermédio de sua produção. Suas postulações representam um pensamento complexo e, por vezes, ambíguo. Ademais, as polêmicas ao redor desse romance lobatiano se tornaram ainda mais ásperas quando foram descobertas e analisadas correspondências do escritor com o companheiro sanitário, Arthur Neiva, e com o homem que com mais entusiasmo divulgou a eugenia no



Brasil, Renato Kehl. A leitura dessas manifestações íntimas de Lobato, certamente, proporciona uma reflexão mais profunda do posicionamento do escritor em relação à questão racial brasileira.

Em prefácio à obra *Bio-Perspectivas*, de Renato Kehl, Monteiro Lobato declara que o considera “mais acabado tipo de cientista que a atualidade pensante da época possuía. (LOBATO, 1957, p. 75), além de destacar que conheceu o médico paulista no início de sua vida literária (p. 82). Nesse texto, declara o caráter fartamente enriquecedor do trabalho de Kehl e, transcreve as palavras do eugenista ao falar do papel social e biológico da máquina. Na citação, cabe destacar as seguintes palavras:

Salvar-se-ão naturalmente alguns elementos de maior valia; os demais sucumbirão. Como se sabe, durante os últimos anos as escorias humanas se têm acumulado em consequência do desrespeito às leis naturais. Não tem havido desbastamento suficiente ou eliminação seletiva em regra. Os incapazes, os doentes e os anormais de várias ordens acumulam-se de modo assombroso, nas prisões, nas penitenciárias, nos manicômios, nos bairros da miséria. (KEHL, s/d, s/p apud LOBATO, 1957, p. 80)³

As palavras consideradas como enriquecedoras, por Lobato, tratam de expor, mais uma vez, a situação do povo que não aderia aos ideais eugênicos. Pietra Diwan cita trechos das correspondências entre os dois, cartas as quais estão depositadas no Centro de Documentação da Fundação Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro. Em uma delas, Lobato declara o seu interesse pela eugenia e a ligação de seu romance aos ideais eugênicos:

Renato, Tu és o pai da eugenia no Brasil e a ti devia eu dedicar meu *Choque*, grito de guerra pró-eugenia. Vejo que errei não te pondo lá no frontispício, mas perdoai a este estropeado amigo. [...] Precisamos lançar, vulgarizar essas ideias. A humanidade precisa de uma coisa só: poda. É como a vinha. Lobato. (LOBATO, s/d, s/p apud DIWAN, 2007, p. 106) [grifos do autor]⁴

Fragments das correspondências entre Monteiro Lobato e Arthur Neiva foram publicados na revista *Bravo!*, em maio de 2011, e reforçaram a discussão sobre o possível posicionamento racista do escritor. Em uma delas, Lobato declara a impossibilidade de um futuro promissor para um país que continua aceitando a mestiçagem:

País de mestiços onde branco não tem força para organizar uma Kux-Klan é país perdido para altos destinos. [...] Um dia se fará justiça ao Ku-Klux-Klan; tivéssemos aí uma defesa desta ordem, que mantém o negro em seu lugar, e estaríamos livres da peste da imprensa carioca – mulatinho fazendo jogo de galego, e sempre demolidor porque a mestiçagem do negro destrói a capacidade construtiva. (LOBATO, s/d, s/p apud NIGRI, 2010, p. 26)

O escritor paulista defende as premissas da organização racista americana “Ku-Klux-

³ O texto não apresenta os dados de referência da citação.

⁴ Os trechos de correspondências citados por Pietra Diwan e André Nigri, na maioria das vezes, não trazem referência de datas e outros dados.



Klan, colocando-a como solução para que o negro e o mestiço reconheçam o lugar que, em sua opinião, ocupam na sociedade. Em carta datada de 1935, declara a Neiva o que lhe pareceu o povo baiano quando o conheceu: “A massa popular é positivamente um resíduo, um detrito biológico. Já a elite que brota na flor desse esterco tem todas as finuras cortesãs das raças bem amadurecidas.” (LOBATO, 1935, s/p apud NIGRI, 2010, p. 31) Ainda que a grande parte do povo baiano fosse mestiço, a elite se colocava como pertencente ao “grupo” dos brancos. Assim como afirmou André Nigri, o próprio Neiva se considerava “germânico” e não “mestiço” (p. 30-31).

Na polêmica anteriormente apresentada sobre as possíveis presenças de traços racistas na obra do escritor paulista, não se voltou à antiga abordagem do romance *O presidente negro*, mas a uma de suas produções literárias infantis: *Caçadas de Pedrinho*, o que demonstraria o surgimento de uma nova perspectiva de leitura das obras infantis de Lobato. Como mencionado acima, de acordo com Parecer publicado pelo Conselho Nacional da Educação, a obra apresenta trechos que se refere ao negro e ao universo africano de maneira estereotipada. Nessa obra, encontramos uma passagem onde o narrador se refere à personagem negra, tia Nastácia, da seguinte forma: “Tia Nastácia, esquecida dos seus reumatismos, trepou, que nem uma macaca de carvão, pelo mastro de São Pedro, com tal agilidade que parecia nunca ter feito outra coisa na vida senão trepar em mastros”. (LOBATO, 2009, p. 39)

Não encerrariam aí as passagens presentes em obras do escritor que acompanham as considerações expostas pela parte acusadora nos processos mencionados no começo deste trabalho. Na ação encaminhada à CGU, o IARA destacou a parte inicial do conto “Negrinha”, escrito em 1923, na qual o narrador apresenta a personagem como “uma pobre órfã de 7 anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.” (LOBATO, 2008a, p. 20) Ademais, em *Reinações de Narizinho*, outro fragmento dá margem para uma análise mais detalhada. Nesta obra, os personagens haviam montado um espetáculo, no qual Dona Benta e Tia Nastácia iriam ser apresentadas como duas princesas. Em certo momento, Pedrinho declara a Narizinho: “Tia Nastácia não sei se vem. Está com vergonha, coitada, por ser preta” (LOBATO, 2007, p.75). A menina decide dar uma explicação ao “respeitável público” sobre a pele escura da princesa e assim a apresenta:

Também apresento a Princesa Anastácia. Não reparem ser preta. É preta só por fora, e não de nascença. Foi uma fada que um dia a pretejou, condenando-a a ficar assim até que encontre um certo anel na barriga de um certo peixe. Então o encanto se quebrará e ela virará uma linda princesa loura. Todos bateram palmas, enquanto as



duas velhas se escarrapachavam nas suas cadeiras especiais. (LOBATO, 2007, p.75)

Primeiramente, o narrador afirma que a personagem tem vergonha da cor de sua pele. Posteriormente, ela é apresenta como “vítima” de um feitiço. Assim como destacou Uruguay Cortazzo González (CORTAZZO, 2012), “é possível relacionar tal trecho com a ideologia medieval do príncipe convertido em sapo (servo/escravo), o negro seria associado a um animal asqueroso, que somente através de um milagre voltaria a ser humano” ou, em Lobato, a ser branca. Em outras palavras, a negritude exposta como uma condenação, como algo por que se envergonhar.

Diwan transcreve, também em *Raça Pura*, um trecho de uma carta de setembro de 1930, onde Lobato expressa que a literatura “é um processo indireto de fazer eugenica, e os processos indiretos, no Brasil, ‘work’ muito mais eficiente” (DIWAN, 2007, p. 111). Com essas palavras, pode-se notar o papel da literatura segundo a perspectiva lobatiana e, na esteira das análises contemporâneas da obra infantil do autor, torna-se interessante trazer um trecho de outra carta, esta enviada a Godofredo Rangel em 28 de março de 1943:

A receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões é algo tremendo – e foi ao que o infame fascismo da nossa era recorreu para a sórdida escravidão da humanidade e supressão de todas as liberdades. A destruição em curso vai ser a maior da história, porque os soldados de Hitler leram em criança os venenos cientificamente dosados do hitlerismo [...] (LOBATO, 1950b, p. 345-346)

É possível entender que Lobato acredita na literatura como detentora de um poder penetrante no cérebro infantil, ao ponto de fazer uma comparação a uma suposta formação dos soldados de Hitler, a qual haveria ocorrido desde suas infâncias, na ação profunda da escrita persuasiva.

Considerações finais

Os caminhos traçados até então levam a entender que Monteiro Lobato se entusiasmou com os princípios da teoria eugênica, defendida por seu amigo e médico Renato Kehl. A acessibilidade a estas correspondências possibilitou o conhecimento mais profundo do pensamento intelectual do escritor no que se refere à questão racial brasileira. A crítica negativa a constituição racial do Brasil contaminou grande parte da intelectualidade, a qual passou a enxergar na miscigenação um perigo à suposta “superioridade branca” e, por conseguinte, considerar qualquer raça “não-branca” como empecilho a evolução do país.

Lobato, certamente, não soube esquivar-se de tais linhas de pensamento. Os ideais de branqueamento, mais especificamente os propostos pela Eugenia, foram tomadas por ele



como a solução cabível para a guinada que levaria o país ao progresso. Ao tomar como base sua comprovada ligação com os propósitos eugenéticos, os estudos aqui propostos buscaram perceber até que ponto a sua produção literária foi infectada por essa ideologia. Obviamente, de forma condensada, as passagens anteriormente analisadas referem-se apenas a representação do negro na literatura lobatiana e as inferências sobre a existência de aspectos racistas em sua produção literária não atribui esse traço a toda sua obra.

Percebe-se que, diversas vezes, o escritor utilizou-se da voz de suas personagens para depreciar o negro e para enfatizar sua suposta subalternidade. Em *O presidente negro*, o qual chamou de “grito de guerra pró-eugenia”, como anteriormente citado, os preceitos adotados de tal teoria se viram refletidos no próprio enredo da obra. Entretanto, a perspectiva de Lobato com relação ao negro também contagiou sua literatura de maneira mais descentralizada, a cada vez que caracterizava uma de suas personagens de forma depreciativa e estereotipada, como repetidamente se passou com Tia Nastácia. Por vezes comparada a um macaco, outras considerada como vítima de forças sobrenaturais, a empregada do “Sítio do Picapau Amarelo” foi constantemente ofendida devido à cor de sua pele, ganhando, ainda, de seu criador a característica de envergonhar-se por não ser branca.

Assim, todos estes pontos estão no cerne da polêmica gerada encima do literato. Como já citado, a literatura para ele era uma maneira “indireta de se fazer eugenia”, ou seja, uma forma implícita de pregar a superioridade branca e, consequentemente, a inferioridade negra. Além disso, ao considerar a facilidade de “penetração” e de persuasão do cérebro infantil, admitia que a literatura era um meio de divulgação da eugenia desde sua formação leitora, o que traça rumos diferentes em relação a utilização de suas obras no âmbito escolar.



Referências

- BRASIL. *Parecer CNE/CEB nº 15/2010*. Aprovado em 1 set. 2010. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=6702&Itemid=>>. Acesso em 29 nov. 2010
- _____. *Parecer CNE/CEB nº 6/2011*. Aprovado em 1 jun. 2011. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=8180&Itemid=>>. Acesso em 30 set. 2011.
- CORTAZZO, Uruguay. *Comunicação pessoal*. 6 out. 2012.
- DIWAN, P. *Raça pura: uma história da eugenio no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.
- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Tomo 2. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. (Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 12)
- _____. *Caçadas de Pedrinho*. 3 ed. Ilustrações de Paulo Borges. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Negrinha*. São Paulo: Globo, 2008a.
- _____. *O presidente negro*. São Paulo: Globo, 2008b.
- _____. *Prefácios e entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1957. (Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 13)
- _____. *Reinações de Narizinho*. v. 2. Ilustrações de Paulo Borges. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1959. (Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 1)
- NIGRI, André. Lobato e o Racismo. *Bravo!*. 165 ed., p. 24-33, 2011.



O contexto histórico/ficcional em *La excavación* de Augusto Roa Bastos e *El pozo* de Augusto Céspedes

MOROSINO, Juliana Terra *

Resumo: A Guerra do Chaco tornou-se para o paraguaio Augusto Roa Bastos e para o boliviano Augusto Céspedes um dos principais eventos históricos de suas narrativas ficcionais, intencionando de certo modo, representar a “realidade” do conflito armado. Neste estudo tratar-se-á de analisar *La excavación* (1968) e *El pozo* (1936) dois contos dos respectivos autores, que representam os países oponentes na Guerra e a relação entre ficção e história identificáveis nas obras. Analisar-se-á comparativamente alguns elementos comuns a ambos os contos: relação das obras com a Guerra do Chaco, relação das obras com a água, relação entre túnel e poço e as relações entre ficção e história. As análises se evidenciarão a partir das teorias de Paul Ricoeur, a fim de compreender e verificar de que modo e onde se dá o *entrecrozamento* entre literatura e história nas narrativas ficcionais apresentadas.

Palavras-chave: Literatura; História. Augusto Roa Bastos. Augusto Céspedes. Guerra do Chaco.

A Guerra do Chaco (1932-1935) foi um dos conflitos bélicos mais importantes do sul americano, protagonizada pelos dois países mais desfavorecidos da região, os vencidos, os que não têm mar, entram em confronto por um espaço de terra inóspito que se acreditava conter petróleo. O Chaco Boreal território que Bolívia e Paraguai compartilhavam sem pretensão, foi alvo dos interesses de duas companhias norte-americanas Standard Oil Company e a Royal Dutch Shell que por trás das bandeiras destas nações americanas atormentadas por um histórico horrendo de confronto bélico, intencionava o domínio do Chaco.

Tal guerra que não deveria passar de alguns tiros, estendeu-se por três anos e aniquilou boa parte de seus combatentes, tanto pela sede, quanto pela bala, colocando-se entre as mais sangrentas guerras do continente. O Chaco era um deserto sem vida, sem água, um inferno cinza e aterrorizante, principalmente para os bolivianos que se deslocavam do frio dos cumes dos Andes para o calor torrente e mata fechada.

Compreender como o passado histórico é configurado nas narrativas literárias selecionadas é o que propõe este trabalho, e para tal teremos como instrumento artístico os

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: julianaespanholufpel@hotmail.com.



contos *La excavación*⁵ de Augusto Roa Bastos e *El pozo*⁶ de Augusto Céspedes, ambos os mais importantes escritores dos países em questão, Paraguai e Bolívia respectivamente.

A América Latina do séc. XX foi marcada por sucessões de governos autoritários que se fortaleceram graças ao uso de forte repressão. Naquele período, ainda sob influxo do positivismo, eram considerados na literatura somente fatos em que os protagonistas pertenciam e defendiam os interesses da classe dominante e apoiadora do regime implantado.

A Literatura colaborou para desestabilizar as ditaduras latino-americanas, a fim de tentar impedir sua continuidade no séc. XXI. Sendo assim, mesmo que os procedimentos literários com representatividade na história sejam elementarmente impregnados de caráter ficcional é importante reconhecer a relevância das contribuições que muitos escritores latino-americanos proporcionaram, transformando feitos históricos objetos de suas narrativas, contribuindo, portanto para construção da independência e identidades nacionais.

Augusto Roa Bastos (1917-2005) é sem dúvida o maior nome da Literatura Paraguaia, aproximar-se de Roa Bastos implica necessariamente ligar-se ao seu país de origem, defendido por ele em todas as suas obras. Para (Barrera, 2004, p.191) “Provavelmente, nunca nenhum escritor esteve tão ligado às suas raízes em suas narrativas como Roa”, que em 2005 faleceu sendo considerado um paraguaio exemplar e um dos maiores nomes da Literatura Latino-americana.

A Bolívia por sua vez, tem como representante na narrativa ficcional bem como personagem da história de seu país Augusto Céspedes (1904-1997), que ao tratar da Guerra do Chaco em suas obras, assim como Roa, o faz com propriedade, com o olhar de quem testemunhou o confronto, tornando-se vítima e algoz de sua própria condição. Céspedes foi cronista e ensaísta cujas obras aprofundam a realidade histórica de seu país. Sem dúvida uma de suas obras mais célebres foi o conto *El Pozo* (1936), que é um dos relatos ficcionais mais conhecidos acerca da guerra do Chaco.

Destaca-se, portanto, que ambos os autores foram testemunhas do confronto entre Paraguai e Bolívia na Guerra do Chaco, Roa Bastos atuando na enfermaria e Céspedes como

⁵ Todas as citações a este conto terão como referência a edição a seguir e será tão só indicado o número de página de citação. ROA BASTOS, Augusto. “La excavación”. In: ___. “El trueno entre las hojas”. 3.ed. Buenos Aires: Losada, 1968. p. 79-85.

⁶ Todas as citações a este conto terão como referência a edição a seguir e será tão só indicado o número de página de citação. CÉSPEDES, Augusto. “El pozo”. In: ___. “Sangre de Mestizos”. 1936. p. 7.



repórter especial. Perspectivas distintas, que se aproximam e se distanciam ao retratar o vivido naquele momento histórico.

O entre lugar, a mais forte relação com a “realidade” histórica nas obras é justamente o caráter testemunhal que elas apresentam, reivindica desta forma, a relação com as ações narrativas e com o mundo extraliterário, impossibilitando a visualização de uma fronteira limite entre ficção e a “realidade”: “E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresenta-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura”. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 374).

Sabe-se que a relação entre história e literatura é tema para o surgimento de inúmeras teorias que discorrem a respeito das particularidades, relação e oposição entre estas narrativas; contudo o mundo fictício e o passado histórico convergem nas referidas obras, provocando certo paralelismo ao transferir-se para o mundo do leitor. Tratar-se-á de expor aqui, uma análise quanto à relação do mundo ficcional e histórico, enfocando em elementos como: relação entre os contos com a guerra, com a água e entre túnel e poço.

El pozo

El pozo apresenta uma narrativa que se dá através de diários de Miguel Narvajo suboficial das tropas bolivianas que hospitalizado, passa a narrar os episódios que vivenciara na frente armada em meio ao Chaco, relê seu diário que se inicia na data de 17 de janeiro de 1933 com anotações até 7 de dezembro, provavelmente do mesmo ano. Conta a história de seus 20 soldados que frente à inexistência de água na região e em busca de sobrevivência começam a cavar um poço. O ambiente inóspito, em meio ao calor infernal e sem quaisquer resquícios de vida, provoca em seus homens prematuramente envelhecidos um sentimento desolador de impotência, frente a uma realidade que provoca mais sede do que ódio. Os soldados paraguaios sabendo da existência do poço assaltam o local da escavação onde as tropas bolivianas morrem defendendo aquele poço como se nele tivesse água.

La excavación

Em *La excavación*, Augusto Roa Bastos nos apresenta um conto de guerra e de fracasso de um preso político. A história de Perúcho Rodi, um ex-combatente paraguaio e sobrevivente da Guerra do Chaco: preso na guerra civil (1947) em seu país, a personagem



tenta construir um túnel juntamente com seus companheiros de cela a fim de alcançar a margem de um rio que os levaria à liberdade. Asfixiado por um deslizamento de terra começa a relembrar “outro túnel” (espaço de transição/material histórico) referência histórica imediata ao episódio da construção do túnel que levariam a tropa paraguaia à frente armada boliviana.

Seus companheiros se tornam vítimas de uma armadilha dos militares: ao perceberem as trancas e cadeados da penitenciária abertos se encaminham ao pátio onde, por fim, são surpreendidos por tiros de metralhadoras e chacinados. A polícia, por sua vez, faz com que pareça uma tentativa de fuga para justificar o massacre.

Relações das obras com a Guerra do Chaco

Esta é uma das relações mais evidentes nas obras, ambas apresentam através da voz de seus narradores uma indignação pelo vivido no confronto, um inconformismo em serem obrigados a matar e às condições em que estavam submetidos, como apresenta o seguinte trecho da obra *La excavación*:

Y así sucedía porque era preciso que gente americana siguiese muriendo, matándose, para que ciertas cosas se expresaran correctamente en términos de estadísticas y mercado, de trueques y expliaciones correctas, con cifras y números exactos, en boletines de la rapiña internacional. (p.82)

Estes homens não sentem ódio uns pelos outros, tratam esta guerra como um conflito infundado, no entanto nada fazem para evitar ou resistir à imposição de seus governos. Em *El pozo*, o comportamento e posicionamento não se diferem muito, no entanto não é apresentada na obra a indignação pelos motivos que os puseram nesta guerra, se não às condições insalubres em que se encontravam no Chaco.

¿Acabará esto algún día?... Ya no se cava para encontrar agua, sino por cumplir un designio fatal, un propósito inescrutable. Los días de mis soldados se insumen en la vorágine de la concavidad luctuosa que les lleva ciegos, por delante de su esotérico crecimiento sordo, atornillándoles a la tierra. (p. 10)

Assim com dito anteriormente, esta guerra impôs aquelas pessoas a uma situação fatal, para cumprir um designo do Estado. A conquista de um território em que possivelmente havia petróleo acabara com milhares de vidas, informações historiográficas apontam que foram a óbito nesta guerra de uma população de 1 milhão de paraguaios cerca de 31,5 mil e de 3 milhões de bolivianos morreram cerca de 60 mil⁷, tornando os dados ainda mais impressionantes.

⁷ NETO, Ricardo. Revista *História*. 01-11-2007 ed. Abril. Disponível em <<http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/guerra-chaco-inferno-verde-435689.shtml>>



O grande aspecto estrutural nas obras no que tange a relação com a guerra é justamente a posição do narrador, um narra em meio à guerra, o outro rememora o vivido na guerra, há aí uma distinção na configuração do tempo e as implicações que um distanciamento maior do momento recuperado pela memória pode provocar. Uma vez que o narrador de *El pozo* faz uso do diário como instrumento narrativo, configura o tempo como um “calendário” - perspectiva de Ricoeur - para tratar da experiência, colocando-a num passado não muito distante do fato ocorrido, ao passo que se pressupõe que a escrita do diário em seguida ao dia vivido trás consigo a intencionalidade da narrativa histórica, uma vez que tende a retratar a “realidade” conforme presenciada, num gênero textual característico para tal narrativa. Essa aproximação do fato narrado e do fato vivido, tanto da personagem quanto do autor, provoca de certo modo ao leitor uma sensação de credibilidade e de verossimilhança maior em comparação a obra *La excavación*. No entanto, ao apresenta-lo na narrativa, o narrador trata de selecionar os dias que deseja apresentar na narrativa, que mesmo cronológica, não obedece a uma ordem sequenciada dia-a-dia, apresentando uma “manipulação” dos fatos, a fim de expor o que para ele compõe os momentos mais importantes vividos em pleno Chaco. Ainda que não se tratasse de ficção, a seleção dos feitos narrados não comprometeria o caráter verossímil da narrativa, pois como assevera (WALTER BENJAMIN, 1993, p. 98) uma vez que a recuperação pela memória de eventos traumáticos vividos se dá através da recuperação de pequenas imagens dispersas que se constituirão em uma colcha de retalhos a fim de homogeneizar a imagem do passado vivido e nunca completamente recuperado.

Relação das personagens com a água

Água, elemento vital é o objetivo maior e inalcançável para ambas as personagens, Miguel e seus soldados em um dos ambientes mais hostis e inóspitos na América Latina, buscam o líquido da vida. O poço começa a ser cavado, passam-se dias e metros abaixo da quase petrificada terra do Chaco, os homens obcecados pela água tornavam-se parte daquela terra:

Cada vez que los veo me dan la sensación de estar formados por células de polvo, con tierra en las orejas, en los párpados, en las cejas, en las aletas de la nariz, con los cabellos blancos, con tierra en los ojos, con el alma llena de tierra del Chaco. (p.7).

O poço, esta coluna vertical que os toma com o obsessivo anseio por água, os levam ao extremo limite do esforço humano, não diferente parece Perucho Rodi em busca da água sagrada que o levaria a fuga da prisão. Ambas as personagens sufocados pela terra,



comprimidos pelo poder que lhes punha em tais situações e asfixiado por “un destino de aniquilación que me estrangula con las manos impalpables de la nada” (CÉSPEDES, 1936, p. 8), os coloca reféns da terra e da água, por imposição de seus governos na luta pela conquista do inexistente para eles.

A água aparece na obra *El pozo* como uma metáfora ao petróleo, o único vital elemento que pareceria capaz de justificar um conflito armado como tal guerra. Cavar incansavelmente um poço em busca de água remete diretamente as escavações nos territórios do Chaco Boreal na busca de petróleo, não encontrados na ficção, tão pouco na história. A guerra do Chaco findou-se comprovando a inexistência de petróleo no infértil território, a metáfora alude a esse recente componente da história latino-americana que pouco se tem conhecimento.

A umidade, bastante enfatizada nos primeiros parágrafos de *La excavación* nos remete ao ventre materno e sua representação do que será gerado, do inesperado que está por vir, da esperança do nascer da liberdade, que a qualquer instante se poderia alcançar. Não diferente perseverança apresenta a personagem Miguel na obra de Céspedes, seu poço já com mais de 40 metros de profundidade não lhes brindava à água: “retrocedemos al fondo del planeta, a una época geológica donde anida la sombra. Es una persecución del agua a través de la masa impasible” (Céspedes, 1936, p. 8).

Pouco depois sem conseguirem chegar à água, as tropas paraguaias acreditando na existência de líquido no poço boliviano, os interceptam e os matam. Os soldados de Miguel morrem defendendo aquele poço como se nele tivesse água, defendendo assim seu papel nesta guerra como se de fato ela fosse vantajosa. A água passou a representar o único motivo pelo qual se poderia seguir lutando, sua inexistência e a inexistência de minérios no Chaco se fundem através da ficção e o “real” representado pela história com o fracasso da guerra.

Creció el tiroteo de los pilas y se oía en medio de las detonaciones su alarido salvaje, concentrándose la furia del ataque sobre el pozo. Pero nosotros no cedíamos un metro, defendiéndolo ¡COMO SI REALMENTE TUVIESE AGUA! (p. 11)

A personagem Perucho Rodi em seu túnel se desprende da vida, assim como a terra se desprende das extremidades do túnel. Todos os sujeitos de ambas as narrativas, (exceto Miguel que está hospitalizado quando relê seu diário) morrem em busca de água, em busca de vida, assim como seus respectivos países atormentados por sua própria história de pobreza e exploração. A água como salvação é posta pelos narradores como instrumento de elo com a história, metáfora da constante e fracassada luta por reerguer-se do caos para ambos os países.



Relação poço e túnel

A relação entre o poço e o túnel talvez seja a mais intrigante na comparação entre as narrativas, ambos levam a algum lugar, representando a transposição de um lugar ao outro, de uma condição à outra. A horizontalidade de um e a verticalidade de outro dão o significado e oposição entre eles.

O túnel configura o tempo como retrospecção temporal, em sua horizontalidade é um espaço de transição, um espaço em que ao provocar um deslocamento de quem o percorre, promove uma mudança de estado, de coordenada. O historiador Pierre Nora denominou espaço como um “lugar da memória” onde se cristaliza a lembrança e que só se torna um lugar de memória se a imaginação o envolver. O espaço para como o túnel ou mesmo o poço apresentado e recuperado através da memória pelos autores na voz de seus narradores é visto por Nora como:

“... material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólico por definição, visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número, uma maioria que deles não participou”. (PIERRE NORA, 1981, p. 22).

O túnel no conto de Roa dá uma ideia de transição, livre retrospecção ao protagonista que o cava incansavelmente, pois além da crença que o túnel poderia leva-lo a uma saída, a escuridão do túnel poderia encontrar um foco de luz, possibilita a recuperação do passado ao rememorar através daquele espaço, outro espaço (túnel), experienciado no tempo passado e revivido duplamente no presente, tanto na lembrança do túnel do Chaco, quanto na escavação do túnel em que se encontra na Celda 4 ou Valle-í. Lembremos que em *La excavación* há dois túneis, o túnel cavado por Rodi durante a guerra civil paraguaia com o objetivo favorecer a fuga dos presos políticos que na cela Valle-í encontravam-se, e o túnel do Chaco o túnel de Gondra que é recuperado pela memória do protagonista como evento por ele vivenciado.

Tempo e espaço se encontram e se fundem através dos delírios agonizantes do protagonista, o túnel levará as memórias de Rodi a outro lugar e o tempo passará a transitar livremente nestes túneis. “Empezó a recordar...” (p.81). A narrativa que se constrói a partir de dois vetores ligados ao túnel transita entre ficção e “realidade”, numa costura que intercala a sequência de ações conforme as lembranças e delírios da personagem.

A posição vertical do poço, elemento principal da obra de Céspedes apresenta condição estática, não há mudança de coordenada, o poço que tem como intuito na obra ser instrumento para busca de água, de vida, não permite a seus escavadores uma mudança de



estado, apenas os põe cada vez mais inseridos na escuridão. O poço representa uma espécie de buraco negro, onde não se pode enxergar a esperança, onde a terra engole, um lugar sem saída. O sujeito que cava o poço passa a sentir-se enterrado, ainda que em posição vertical. O ponto de referência é o mesmo, ele não busca fugir/sair da guerra, de sua condição atual e sim sobreviver a ela.

No se ve la luz, y la densidad atmosférica presiona todos los planos del cuerpo. La columna de obscuridad cae verticalmente sobre mí y me entierra, lejos de los oídos de los hombres. (p.10)

No entanto, tanto poço quanto túnel sufocam, pressionam, ameaçam a vida. O poço por sua vez, ainda que esteja sob domínio paraguaio, para Miguel “es siempre nuestro, acaso por lo mucho que nos hizo agonizar.” (p.1), motivo não de orgulho, mas de honra pelos combatentes que por ele morreram “engole” a personagem tornando-o cada vez menor, insignificante frente a “uma força maior” metáfora à força do Estado.

Lógica inversa à do túnel, o poço ainda que lugar de memória, não possibilita o processo de transição temporal e a retrospecção com tamanha clareza como na narrativa de Roa Bastos, o que torna o espaço poço ainda mais rente ao “real”, uma vez que não havendo grandes transições temporais e espaciais e sendo a narrativa apresentada através de um diário, escrita vis-à-vis ao fato histórico, dá ao leitor uma maior sensação de verossimilitude e aproximação com o vivido testemunhalmente do que a narrativa apresentada no espaço túnel.

Da relação entre ficção e história

Para desenvolver uma reflexão teórica acerca da relação entre a ficção e a história, como proposto, nos alicerçaremos as teorias de Paul Ricoeur que defende a convergência entre narrativa histórica e narrativa de ficção, apoiado na teoria da leitura e na estética da recepção, assevera que o entrecruzamento entre ambas as narrativas ocorre, pois há nelas elementos que complementam uma a outra, tomam por empréstimo as intencionalidades da outra, sem descaracterizá-las e sem sobreposições. Sendo assim, o entrecruzamento é dialético, pois pressupõe a dualidade entre os dois discursos em que a concretização só se alcança à medida que por um lado a história se serve de certa maneira da ficção para refigurar o tempo, e em que, por outro, a ficção se serve da história com o mesmo intuito.

O filósofo afirma que a história e a literatura trabalham com o mesmo elemento e dependem dele para a efetuação da narrativa, o ato de ler, o leitor. Essa ação tem como base a *refiguração* do tempo em ambas às áreas, o leitor passa a colocar as obras em constante



mudança de horizonte, e assim em transformações do tempo. As obras ficcionais eleitas para compor este artigo, analisadas à luz dessa teoria, reflete a relação entre literatura e história, implicando numa possível exemplificação do *entrecruzamento*.

As obras de Roa Bastos e Augusto Céspedes neste trabalho apresentadas, retratam a modalidade de ficcionalização da história através da intencionalidade característica da narrativa histórica que por vezes é tomada como empréstimo pela literatura. Ricoeur traz a tona o *tremendum horrendum*, ou seja o horror, o oposto da admiração, que vincula-se a acontecimentos que é necessário *nunca esquecer*. Em ambas as obras, o contexto horrendo da Guerra se faz presente, a guerra do Chaco é apresentada como evento que explicita o que há de pior do conflito bélico por motivações que não pertenciam ao povo, que lhes foi delegada na missão de lutar por uma terra inóspita, sem representatividade alguma para ambos os povos. Ademais do caráter temático que aproximam as obras, a composição narrativa aludindo a narrativa histórica para reconfigurar um tempo e uma memória quiçá contestadora da narrativa oficial, demonstra a intencionalidade dos autores de tornar seus relatos uma versão da história, podendo ou não ser vista como “realidade” dos fatos.

Nessa luta por sobreviver à bala, a sede e a dor estavam aproximadamente 40% da população masculina paraguaia e aproximadamente 30% da boliviana, homens que morreram em sua maioria de sede e fome e as condições climáticas que tornaram este um dos mais horrendos conflitos armados da América Latina. Justamente os países mais pobres deste lado do continente foram devastados por interesses britânicos, assim, sua memória está marcada, assim o *nunca esquecer* prevalece e assim suas identidades sociais se constituíram.

Sem dúvida as vítimas de Auschwitz como destaca Ricoeur são por excelência “os delegados de todas as vítimas da história na nossa memória” (RICOEUR, 2010, p. 320), não quero aqui comparar as Guerras, as vítimas, pois são casos incomparáveis. Quero levantar a questão do horror e na *individuação*, o horror que se opõe a admiração e sendo ele da origem que for provocado por acontecimentos *unicamente únicos* os tornam incomparáveis ao *indivíduo* que o conhece. A ficção tem a capacidade de causar uma ilusão de presença, cabe ao imaginário retratar o que a individuação cegou pela experiência do horror. “A ficção dá ao narrador horrorizado olhos. Olhos para ver e chorar” (RICOEUR, 2010, p. 322) quanto mais se tenta explicar historicamente as experiências no horror, mais a indignação nos provoca, quanto mais se tenta entendê-lo, mais o horror atinge, esta dialética pertence a própria natureza da explicação histórica.



A ficção tanto na literatura, quanto na história, se põe a serviço do inesquecível, retratando o horror e permitindo uma justa aproximação de ambas à memória e um afastamento do esquecer. “Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que estes crimes não ocorram *nunca mais*” (RICOEUR, 2010, p. 323).

Ambos os países, em que a trajetória histórica de dor e tragédias em meio a desestabilidades políticas e sociais, propiciou uma narrativa histórica carregada de aspectos particulares, a fim de resolver conflitos contemporâneos, buscavam estabelecer uma relação muito forte com o passado, em que seus mortos eram vistos como heróis e a derrota como vitória, no anseio de reconstruir um traumatizante dos *horrores* do passado que, todavia perturba.

A não linearidade temporal no conto *La excavación* põe em destaque esta necessidade de interrogar o passado e buscar comprehendê-lo a partir de uma perspectiva atual. Ao ser questionado sobre elementos histórico reais em sua narrativa, Roa Bastos afirma que não tem a intenção de fazer história, mas sim uma anti-história, que contrastada com o “verdadeiro” ou realista, se mostre através da ficção.

Ao passo que a ordem cronológica em que se apresenta o conto *El pozo* sendo ela cronologicamente linear, destaca a necessidade de se apresentar o passado como uma sucessão de eventos coerentes e que costurados uns aos outros poderão se tornar o mapa pelo qual os sujeitos podem visualizar sua própria história como pano de fundo da narrativa ficcional, que tendo seus vazios preenchidos pela “imaginação” contribuem para remontar um passado a ser indagado e não esquecido no hoje.

Entende-se desta forma, que ainda que as narrativas ficcionais estejam carregadas de elementos históricos, eles por si não tem o propósito de apresentar a “realidade” do ocorrido, porém, ao serem contrastados com materiais autênticos/historiográficos, o elemento “realista” se apresentará espontaneamente frente aos olhos do leitor. As reflexões de Ricoeur no que tange a *Historicização da ficção* embasam esse raciocínio, a voz que *narra* o faz porque aquilo *para ela* ocorreu. A história é quase ficção, sempre que a ficção através da “quase presença” dos acontecimentos preencherem a lacuna que o pretérito deixa. Assim como à medida que a ficção apresenta acontecimentos “irreais”, que são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor, a ficção passa a ser quase história.



Os acontecimentos contados em uma narrativa de ficção são fatos passados para a voz narrativa, que para Ricoeur é idêntica a do autor real, munido a um disfarce fictício, os fatos passam a pertencer ao passado dessa *voz*.

“[...] os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a *voz narrativa*, que podemos considerar aqui idêntica ao autor implicado, ou seja, a um disfarce fictício do autor real. Fala uma *voz* que narra o que *para ela* ocorreu. Entrar em leitura é incluir no pacto entre o leitor e o autor a crença de que os acontecimentos pela voz narrativa pertencem ao passado desta voz.” (RICOEUR, 2010. p. 325).

Os acontecimentos narrados pela *voz narrativa* nos contos aqui apresentados, caracterizada pelo filósofo como *voz* idêntica ao autor implicado, que disfarçado por uma máscara ficcional narra o que para *ela* ocorreu, nos coloca em questionamento o fato que ambos os autores vivenciaram o contexto o qual a *voz narrativa* narra (guerra), desta forma suas obras caracterizam um entrecruzamento do quase passado e do passado efetivo, o que poderia ter acontecido sob a perspectiva aristotélica da verossimilhança e o que abarca as potencialidades do “real” na ficção.

Para finalizar essa reflexão teórica, ainda que “livre” das imposições documentárias que tem a história frente a seu compromisso com o “realista”, a ficção não se desvencilhou das amarras das obrigações com o passado, tem ela presa a si a imposição do verossímil. Por ora esse compromisso que parece alicerçado em aspectos éticos e ideológicos refletem a uma ideia de dívida com os homens e seu passado, aparentemente impagável tanto para o autor de ficção, quanto para o historiador.



Referências

- ARIZA, Guadalupe Fernández e (coord.). *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX, historia y maravilla*. Málaga. Ed. Universidad de Málaga. 2004.
- CÉSPEDES, Augusto. “El pozo”. In: ___. *Sangre de Mestizos*. 1936. p. 7 - 12.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História – a problemática dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP – Brasil. 1981. Tradução: Yara Aun Khoury. Ed. nº4.
- RICOEUR, Paul. “O entrecruzamento da história e da ficção”. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (v3) [pp.310-328].
- ROA BASTOS, Augusto. “La excavación”. In: ___. *El trueno entre las hojas*. 3.ed. Buenos Aires: Losada, 1968. p. 79-85.
- ROA BASTOS, Augusto. MACIEL, Alejandro. GADEA, Omar. NEPOMUCENO, Eric. *O livro da Grande Guerra*. 2002. Ed. Record.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *História Memória Literatura – o testemunho na era das catástrofes*. 2006. Ed. Unicamp.



A superação da *semiformação* do leitor contemporâneo: a leitura sob a ótica filosófica de Theodor W. Adorno

CHAVES, Priscila Monteiro*

Resumo: Sabendo que a leitura cultural ainda é bastante carente e constatando uma preocupante prontidão ao aceite de produtos da *Indústria Cultural*, torna-se politicamente imperativo (re)pensar como o texto transforma o leitor acerca daquilo que pensava antes? Assim, qual é a estreita relação entre o papel do *crítico da leitura* e do *crítico cultural*? Por que nos últimos tempos pensar a leitura vem deixando de ser *pensar contra*? Impulsionado por tais demandas, o presente texto utiliza-se das reflexões de Theodor W. Adorno, (coadjuvadas pelos escritos de Walter Benjamin e Hannah Arendt) para interpretar e problematizar importantes dados trazidos pela pesquisa *Retratos de Leitura no Brasil* (2008), contrapondo-os à concepção de leitura proposta pela ciência atual. Concluindo uma *semiformação do leitor*, que se constitui nos moldes de uma educação utilitarista, “formando” o leitor não-autônomo, preparado para adquirir os rudimentares conhecimentos das diferentes profissões que o sistema precisa. Deixando de lado o caráter libertário e transformador inerente à leitura.

Palavras-chave: Adorno. Leitura. Semiformação. Indústria Cultural.

Ler pode ser um problema, pode gerar seres humanos conscientes demais dos seus direitos políticos, em um mundo administrado, onde ser livre não passa de uma ficção sem nenhuma verossimilhança. Seria impossível controlar e organizar a sociedade se todos os seres humanos soubessem o que desejam. Se todos se pusessem a articular bem suas demandas, a fincar sua posição no mundo, a fazer dos discursos os instrumentos de conquista de sua liberdade.

Guiomar de Grammont

Muito tem se afirmado sobre os processos de alfabetização, cultura letrada, desenvolvimento das habilidades da *lectoescrita* (FERREIRO, 1999), dos altos índices de analfabetismo entre outras problemáticas que permeiam a atividade de leitura. A partir dessas discussões o Brasil vem reduzindo sua taxa de analfabetismo com velocidade constante nas últimas décadas, todavia, essa velocidade ainda é insuficiente, e o livro e a leitura não têm sido considerados como uma das prioridades dos indivíduos/pessoas como deveria. Essa situação leva à tematização sobre os motivos de tal insuficiência e às tentativas de soluções

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: pripeice@gmail.com.



possíveis. As questões relacionadas a tal atividade permanecem sendo uma problemática a ser resolvida no e pelo contexto escolar, desde o período da educação infantil até a academia.

Juntamente com a emersão dessas inquietações surge a informação de que atualmente o país figura entre as seis maiores economias do mundo, constituindo como a segunda maior das Américas, à frente do Canadá e do México. Mesmo assim, a formação do leitor, problemática já corrente e de ciência de professores e instituições estatais, entre outras, continua em aberto na sociedade. Juntamente com a desigualdade, a consequente necessidade de distribuição de renda, aliada à qualidade da educação, o baixo índice de leitura torna-se importante preocupação e um dos itens mais demandantes do povo aos governantes brasileiros, mesmo que isso não apareça claramente.

Esta exposição de informações de extrema relevância apresentadas até aqui de maneira um tanto quanto *ensaística* não teriam valor algum se não confrontadas a uma realidade exposta em um documento que tem a pretensão de compreender a condição leitora no momento atual brasileiro, o que seria uma tarefa incabível a uma pesquisa de base empírica de um só pesquisador.

Dessa forma, para fundamentar algumas hipóteses preliminares, adotar um recorte da realidade brasileira e delimitar o problema de pesquisa, baseia-se em um documento que pretendeu mostrar o perfil (tão fiel quanto possível), sobre os leitores e não-leitores brasileiros. Contando com a colaboração de especialistas renomados na elaboração da citada investigação, a qual possui abrangência nacional do Instituto Pró-Livro⁸: *Retratos da Leitura no Brasil* (2008)⁹.

Entre números preocupantes e outros recortes geográficos, econômicos e sociais da leitura, esta pesquisa traz a desfavorável notícia de que no Brasil, apesar dos recentes esforços e avanços, e das pesquisas fomentadas acerca da temática da leitura, os indivíduos ainda não leem o suficiente. Percebe-se, então, que os brasileiros ainda não reconhecem a questão do

⁸ O Instituto Pró-Livro é uma Oscip (organização social civil de interesse público) criada por três das principais entidades do livro no Brasil: Câmara Brasileira do Livro (CBL), Sindicato Nacional de Editores de Livros (Snel) e Associação Brasileira de Editores de Livros (Abrelivros). O IPL é sustentado a partir de recursos provenientes das contribuições mensais de empresas do mercado editorial brasileiro. Objetiva viabilizar ações para ajudar a fomentar a leitura e o livro no Brasil. Para tanto, desenvolve projetos próprios e apoia iniciativas de organizações filantrópicas ou órgãos públicos com quem estabelece parcerias, mediante prestação de assessoria, participação direta em ações ou doações. Pode ser considerado uma resposta institucional das entidades do livro no Brasil diante da necessidade de fortalecimento de ações estruturais e de participar ativamente das políticas públicas do livro e leitura (2008).

⁹ Disponível em <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/1815.pdf>, acesso em 03 de janeiro de 2012.



livro e da leitura como requisito de extrema importância e de necessidade imediata, pois estratégico para o seu presente e, sobretudo, para a construção de outra perspectiva de futuro.

Essa displicência é evidente ao se constatar nas pesquisas o quanto os sujeitos ainda hesitam na hora em que deveria conferir a ela a dimensão de uma atividade imprescindível para a sua vida. Ao Estado, caberia torná-la uma política efetiva, tanto na educação quanto no cotidiano. O que, segundo Galeano Amorim (2008, p.16), a quem foi confiada a coordenação da publicação e também da pesquisa, “inclui orçamentos públicos mínimos, estrutura para bem aplicá-los e uma clara definição de papéis para os diferentes entes da federação”. Para ele, a questão se esclarece ainda mais, uma vez que bastaria “observar a baixa frequência da população nas bibliotecas brasileiras, um serviço público que, embora essencial, continua a merecer só um tratamento de segunda classe” (*Idem*, 2008, p.16), dados também disponíveis pela pesquisa de âmbito nacional publicada em *Retratos*.

Assim, entre as diferentes contradições que permeiam o ato de ler já discutidas principalmente nos escritos das áreas da linguística, aquisição e literatura, coligadas às mais diversas campanhas de incentivo à leitura, os mais perversos índices quantitativos de leitores no Brasil permanecem baixos. Essa realidade aprofunda, ainda mais, a desigualdade social e a falta de uma cidadania autêntica, visto que embora o sistema educacional brasileiro inclua os estudantes que estavam fora da sala de aula, essa inclusão não é plena do ponto de vista qualitativo. Se observa, pois, que o desempenho desses estudantes tem sido baixo, apontando para os sérios problemas no domínio das capacidades de ler e escrever, resultando em uma menor compreensão da realidade e, consequentemente, uma menor capacidade de resolução de problemas e de perspectiva de vida.

A partir deste quadro social da leitura, é possível demandar: em tempos contemporâneos, a gênese da exclusão escolar e dos baixos índices de leitura pode ser mapeada somente sob a ótica de questões superficiais e isoladas do tipo: *por que Joãozinho não sabe ler* (ARENKT, 2010)? Respondendo a tal demanda com uma réplica negativa, o presente texto parte dos dados fornecidos por um documento que teve a pretensão de mostrar o perfil, tão fiel quanto possível, dos leitores e não-leitores brasileiros, apontando da maneira mais fidedigna realizável os resultados obtidos pela adoção de políticas públicas e seu grau de eficiência, *Retratos de Leitura no Brasil* (2008). E utiliza-se das reflexões filosóficas advindas dos escritos de Adorno, cotejando também leituras de Benjamin e Arendt, para interpretar e problematizar esses dados, contrapondo-os aos recortes da área da leitura propostos pela



ciência atual. Propondo-se a analisar sinteticamente os impasses da realidade em que são formados leitores na contemporaneidade, uma vez que a leitura não deve ser tomada como *técnica* a ser adquirida e tampouco mercantilizada, e sim um meio de promoção da cidadania, compreendida em suas dimensões crítica e ativa, em outras palavras, um instrumento humanizante de emancipação do sujeito (ADORNO, 1995a).

Dessa forma, objetiva-se também com este texto a reconsideração desta condição de leitores na atualidade - problematizada até aqui à luz das teorias da leitura, da literatura e do letramento - sob a prerrogativa do ponto de vista dos mais novos conhecimentos empíricos, percebidos pelas demandas sociais, e temores não tão recentes. A fim de que a leitura não seja mais um instrumento de manipulação, de modo que sirva aos interesses dominantes, e que a população não passe dos *limites*. Se uma das principais dimensões desses limites é a formação como leitor, competência capaz de emancipar o sujeito e fazer com que este se torne um questionador de seu mundo e crítico de sua cultura, tal formação depende estreitamente do resgate e do enfoque da sua função social e política, em sua história e sua cultura, bem como da compreensão de seu mundo imediato, o que o contexto escolar atual não propicia ao educando.

Para tanto, o presente texto se estrutura ancorado em três principais focos, como serão refletidos neste momento:

a) Fetiche pela técnica (*tékné*) na formação de leitores: compreendendo que a aquisição de uma técnica no contexto escolar ainda configura uma conquista indispensável ao educando e sua dimensão instrumental continua sendo quesito obrigatório nas avaliações, atribuindo à competência de codificação a condição de legítimo conhecimento. Nesse mesmo sentido, a pesquisadora e coordenadora do GEAL, Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Alfabetização e Letramento da USP, Silvia Gasparian Colello manifesta-se de maneira introdutória ao problema:

Parece indiscutível que as crianças de nossa sociedade devem aprender a ler e a escrever. No entanto, se perguntarmos aos pais e educadores por que e para que alfabetizar, encontraremos, com certeza, respostas vagas, por vezes incompletas e até paradoxais (COLELLO, 2007, p.27).

Fator que faz com que a lectoescrita se coloque a serviço dos mesmos preceitos que limitam a compreensão da complexidade social, fazendo do educando mais um mecanismo de negação da autonomia do sujeito, que nesta sociedade prenhe de ambiguidades, passa a ser guiado pela lógica calcada na produtividade/reprodução, em concordância com os moldes já estipulados pelo sistema dominante.



Adorno torna-se um teórico fundamental para discutir tal problemática a partir do momento que se pretende questionar um louvor desmedido a uma técnica de codificação/decodificação, que em determinados nichos sociais ainda é legitimada como verdadeiro conhecimento, reforçando a errônea concepção de uma prática educativa atual que enfatiza que, onde quer que o *saber como* seja de importância crucial, o *saber que* é uma perda de tempo (FREIRE, 1990). Como se esta possuísse um *fim em si mesma*. Alienando a comunidade escolar sobre o sentido da alfabetização e os submetendo a uma *reificação tecnológica* (ADORNO, 1985). Para o filósofo

na relação atual com a técnica existe algo de exagerado, irracional, patogênico. Isto se vincula ao ‘véu tecnológico’. Os homens inclinam-se a considerar a técnica como sendo algo em si mesma, um fim em si mesmo, uma força própria, esquecendo que ela é a extensão do braço dos homens. (1995a, p.132)

Nesse sentido que a aquisição de uma escrita não deveria ser diferente de uma proposta de alfabetização em que “o conhecimento, no entanto, deveria ser guiado pelo que não é mutilado pelas trocas ou – pois não há nada mais que não esteja mutilado – pelo que se oculta por trás das operações de troca”(ADORNO, 1995b, p.193). Uma concepção de alfabetização mediada pela relação de comprometimento com a utilização de uma técnica, que somente começasse a ser pensada e compreendida na medida em que possuísse um significado no mundo imediato de cada um, partindo de suas necessidades. Esse princípio de formação institucionalizada do leitor seria, então, essencialmente ética na medida em que originaria um novo espírito e posicionamento perante a técnica e nos tempos atuais perante a voracidade tecnológica.

b) Indústria Cultural e ensino de literatura: Sabendo que a leitura dita cultural ainda é bastante carente, hipótese que se potencializa na análise dos livros mais citados pelos brasileiros em *Retratos*, quando constata-se uma preocupante prontidão no aceite de textos que Adorno aponta como produtos da *Indústria Cultural*, considerados pela mídia como *maiores sucessos da literatura mundial dos últimos tempos*, potencializando uma carência brasileira, a baixíssima compreensão daquilo que se lê, o que Mézáros (2008) aponta como *novíssimo analfabetismo*.

Prenhe de notórias divergências às ideias de Benjamin e estreitamente relacionado ao fetiche pela técnica no que concerne à carência de autonomia do sujeito e a perda da subjetividade, em coautoria com Max Horkheimer, Theodor W. Adorno introduz em seu legado a expressão *Indústria Cultural*, em que ele denuncia que a solução peculiarmente



materialista dos problemas postos na obra de seu interlocutor não resolvem de fato os problemas trazidos pela arte na concepção burguesa do século XX.

Uma época em que a industrialização se estendeu de tal maneira que torna-se dominante da produção inclusive da cultura. Segundo David Harvey, a industrialização condicionou toda a produção cultural (2004), trazendo como consequência o fato de tornar-se seu eixo principal a propagação das artes reproduzíveis e das novas tecnologias de produção e reprodução da cultura, o que insere também as tecnologias de comunicação desenvolvidas nesse mesmo tempo, principalmente a televisão e o rádio, que também funcionaram em torno da organização empresarial do capital nesse mesmo sistema mercantil.

Assim, com a reprodutibilidade técnica, as obras de arte se emancipam de seu ritual individual e aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A difusão social se torna imperativo, quando a produção de um filme é tão demasiadamente custosa que um indivíduo que poderia pagar um quadro não pode mais custear um filme. Se assim acontece, o filme impulsiona a criação de uma tentativa de coletividade por meio de uma leitura mais equiparada para a massa de maneira geral, na medida em que todos terão acesso ao mesmo produto.

Benjamin refuta que, ainda que estas obras de arte reproduzidas sob as novas circunstâncias estipuladas pela lógica do sistema mercantil deixem inatos os conteúdos das obras de arte, elas acabam por se desvalorizar de qualquer forma o seu aqui e agora. Pois, conforme a técnica é permissiva do encontro entre espectador e reprodução, nessas diversas ocasiões ela atualiza o conteúdo reproduzido. Processos que “resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade” (BENJAMIN, 1994, p.169).

Assim surge o conceito de Indústria Cultural, da tentativa de fazer uma análise do fenômeno reprodutivo das sociedades de massas, em que a cultura converte-se em mercadoria. Criou-se uma indústria que planeja bens para o consumo cultural, no entanto, levando a sociedade a um mundo dominado, uma vez que não passa de mera repetição, sempre fabricando o mesmo modelo e o multiplicando com o exclusivo objetivo de consumo.

Para Adorno a Indústria tem todo empenho em instigar a participação das massas por meio de concepções químicas e especulações contraditórias. A partir dessa finalidade, ela mobiliza os mais poderosos meios de comunicação e publicidade, apoderando-se também da carreira brilhante e da badalada vida das estrelas que ela mesma criou, o que é transposto para



outros setores da indústria do consumo. Depravando e falsificando o interesse da sociedade pela arte, pela narrativa. Na medida em que o proletariado não se aproxima dela para fantasiar, na dimensão em que se comprehende necessária pelo reproche adorniano, e sim por um interesse no próprio ser, no seu interesse de não pertencimento de sua classe.

Opondo-se parcialmente às interpretações de Kant e Freud e pensando que a literatura, *qua* arte, implica em si mesma uma relação entre o interesse e a sua recusa, e que ambos movimentos são essenciais à formação do sujeito, Adorno delata que omenta uma espécie de literatura que seja passível de interpretação como maneiras de conduta tem

a sua *raison d'être*. A arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigente e por amor dele. Censura as mentiras da produção por ela mesma, opta por um estado da práxis situado para além da anátema do trabalho. *Promesse de bonheur* significa mais do que o facto de que, até agora, a práxis dissimula a felicidade: a felicidade estaria acima da práxis. A força da negatividade na obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade. Sem dúvida, Kafka não desperta a faculdade de desejar (1992,p.23).

c) Semiformação do leitor: a partir de ambas problemáticas refletidas nas seções anteriores é possível inferir como *leitor semiformado* este que vem se constituindo nos moldes de uma educação utilitária que, nas décadas anteriores, se dava apenas em um pequeno público. Um leitor não autônomo, preparado para ser sempre mais objetivo, com prontidão para adquirir os rudimentares conhecimentos das diferentes profissões que o sistema precisa. O que deturpa as poucas alternativas que esses sujeitos têm de se tornarem leitores culturais, contentando-se com uma *pseudo-participação* (ADORNO, 1996) político-social.

Para este leitor a formação cultural “se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede” (p.391). Uma traiçoeira explosão de barbárie, pois nada daquilo que é apreendido sem pressupostos empíricos por parte do sujeito poderia ser apontado como formação.

O entendido e experimentado medianamente - semi-entendido e semi-experimentado - não constitui o grau elementar da formação, e sim seu inimigo mortal. Elementos que penetram na consciência sem fundir-se em sua continuidade, se transformam em substâncias tóxicas e, tendencialmente, em superstições, até mesmo quando as criticam (ADORNO, 1996, p.403).

Entendida a limitada aquisição de uma técnica e o lento crescimento do número de leitores - que por vezes acabam tendo acesso somente a esta espécie de *literatura* recém citada - percebe-se que realidade produz a ilusão de desenvolver-se para cima e, no fundo,



permanece sendo o que era, havendo um grave equívoco entre *desenvolvimento* e *modernização* da sociedade, reforçada pela precariedade do público leitor.

Assim, comprehende-se a necessidade de tais reflexões filosóficas uma vez que a temática da leitura constitui mais uma *armadilha do óbvio*, pela incoerência que há entre o consenso popular dos significativos benefícios da prática e o risco de uma conversão em devotadas assembleias de autoconsolação, alertando com isso sobre a urgência de uma interpretação das práticas e dos discursos a respeito da leitura. Percebe-se que uma das facetas dessa *armadilha do óbvio* é distanciar o sujeito de um engajado diagnóstico da doença e dos doentes, diagnóstico que se mostra de extrema urgência quando as soluções não podem mais ser apenas *formais*, através de uma dominação estrutural imposta; e libertação que depende também de um retorno indicativo das origens dos pecados intelectuais.

Se dessa forma sucede, essa é uma das funções da Filosofia, que trabalha no apontar de novos caminhos, no revelar de novas realidades, na luta e no combate, interrompendo, neste caso, a precariedade trazida pela objetividade com que por vezes é vista a atividade de leitura, quando abordada de maneira cerrada por si só, trabalhando em prol da interrupção desta objetivação.

Por isso, a partir das reflexões estabelecidas até o presente momento, faz-se necessária uma reconsideração desta condição de leitores na atualidade - problematizada até aqui à luz das teorias da leitura, da literatura e do letramento - sob a prerrogativa do ponto de vista dos mais novos conhecimentos empíricos, percebidos pelas demandas sociais, e temores não tão recentes. A fim de que a leitura não seja mais um instrumento de manipulação, de modo que sirva aos interesses dominantes, e que a população não passe dos *limites*.

Se uma das principais dimensões desses limites é a formação como leitor, competência capaz de emancipar o sujeito e fazer com que este se torne um questionador de seu mundo e crítico de sua cultura, tal formação depende estreitamente do resgate e do enfoque da sua função social e política, em sua história e sua cultura, bem como da compreensão de seu mundo imediato, o que o contexto escolar atual não propicia ao educando (FREIRE, 2005).

Compreende-se o quão insatisfatória se torna uma tentativa de formação do leitor calcado na materialidade, tanto no que compete à aquisição do código escrito, quanto ao seu contato posterior com os portadores de texto. Que funcionam como meio de manutenção da vida e tem sua engrenagem na relação de troca. A impressão que se tem é de uma falsa consciência de todas as partes, umas a respeito das outras.



A escola que não volta-se contra essa cultura afirmativa e utilitária, que não ensina os sujeito a duvidar da mesma, que não rompe com essa imagem de mero momento de transição do sujeito leitor enquanto *aluno*, alimenta esse falso contrato entre instituição escolar e formação do leitor.

A leitura deve fazer parte da ação dos homens sobre a realidade social, trabalhando no desvendamento de novas condições sociais de vida, no questionamento da inexorabilidade dos fatos, na produção de homens insatisfeitos e inconformados com a sua cultura. Se a razão de ser da leitura é a humanização, como advogado foi nas seções que antecedem esta, a leitura precisaria perder seu caráter opressor, tanto de ser reduzida a uma técnica, como na maneira de, na maioria esmagadora dos fatos, alienar, distrair, reforçar uma crença e cumprir com demandas estritamente científicas ou institucionais somente.



Referências

- ADORNO, Theodor. *Educação e Emancipação*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995a.
- _____. *Palavras e Sinais*: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis, Vozes, 1995b.
- _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. *Teoria da Semicultura*. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira. In: Educação e Sociedade. Campinas: Papirus, 1996. Ano XVII, nº.56, p.388-411,Dezembro.
- ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AMORIM, Galeano. (Org.). *Retratos da Leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o Futuro*. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reproducibilidade técnica*. In: Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, brasiliense, 1994.
- COELLO, Silvia M, Gasparin. *A escola que (não) ensina a escrever*. São Paulo, Paz e Terra, 2007.
- FERREIRO, Emilia & TEBEROSKY, Ana. *A psicogênese da língua escrita*. Porto Alegre: Artmed, 1999.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2005.
- FREIRE, Paulo. MACEDO, Donaldo. *Alfabetização: Leitura da Palavra Leitura do Mundo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- GRAMMONT, Guiomar. Ler devia ser proibido. In: PRADO, J. & CONDINI, P. (Orgs.). *A formação do leitor: pontos de vista*. Rio de Janeiro: Argus, 1999.
- MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*.2.ed- São Paulo: Boitempo, 2008.



Drummond Comparado: diálogos entre pesquisa e ensino

BORGES, Francieli Daiane*

HOFF, Patrícia Cristine**

Resumo: Partindo do entendimento de que, no âmbito do ensino superior, as três esferas *ensino, pesquisa e extensão* devam ser consideradas em consonância e conjuntamente, as considerações aqui apresentadas propõem destacar um contexto específico de extensão acadêmica em que se buscou trazer à comunidade aquilo que vem sendo lido e discutido nos bancos do curso de Letras. A partir de teorias da Literatura Comparada e das postulações analíticas sobre a significação artística, buscou-se, nesse projeto, a criação de um ambiente de profícua reflexão de textos literários, analisados no seu âmbito *particular e comparativo*, priorizando a produção de sentidos e a capacidade criativa dos leitores. No seu enfoque, encontram-se poesias, contos e crônicas de Carlos Drummond de Andrade, lidos também em aproximação com textos de outros autores.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. Literatura comparada. Projeto de extensão.

O presente trabalho dará conta de alguns aspectos sobre o projeto de extensão ministrado pelas acadêmicas em Letras e pesquisadoras ÍCARO Francieli Borges e Patrícia Hoff, cujo título é *Drummond Comparado: o poeta das sete faces & outros*, sob orientação da Profª. Drª Cláudia Lorena da Fonseca e do Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique.

A realização desse projeto de extensão esteve veiculada ao Estágio de Intervenção em Língua Portuguesa, cursado pela acadêmica Francieli Borges, na época aluna de sétimo semestre em Letras – Português e Literaturas da Universidade Federal de Pelotas. A acadêmica Patrícia Hoff é aluna de Letras – Português e Inglês e respectivas literaturas na mesma instituição, e atuou como ministrante convidada no projeto.

A divulgação do projeto fora realizada via internet e cartazes fixados em locais de circulação acadêmica durante algumas semanas antes do início dos encontros. Com um público variado, composto em sua maioria por alunos de graduação da Universidade Federal de Pelotas, advindos, sobretudo, do curso de Letras (atenderam ao projeto, ainda, alunos dos cursos de Filosofia, Ciências Sociais, Engenharia Civil, Cinema, Música, entre outros). Ao todo foram 36 inscritos, sendo que, ao final, 21 apresentaram a frequência mínima para a obtenção do certificado de participação no projeto.

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: francielidborges@gmail.com.

** Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: paty_hoff@hotmail.com.



Os encontros foram realizados entre os dias 10 de maio de 2012 até o dia 21 de junho – sempre às quintas-feiras, das 14h às 16h30min, na sede do Instituto João Simões Lopes Neto, no Centro de Pelotas-RS.

No que concerne à escolha de se trabalhar com e a partir Drummond, esta se deu por vários motivos, sem sabermos identificar a hierarquia dos mesmos. Pensamos, em algum momento, em ampliar a percepção da obra de Drummond para além do poeta consagrado, analisando – além de poemas –, contos e crônicas, identificando possíveis relações entre elas, ou seja, fazendo leituras comparadas dentro da própria antologia drummondiana. Sabemos, por outro lado, que grande parte da obra de Drummond se deu em verso e, a partir disso, considerou-se, também, a possibilidade de aprofundamento de leituras de poesia, ainda pouco privilegiada mesmo em contexto de ensino superior. Outra motivação partiu da imagem gerada pelo senso comum a respeito do poeta mineiro, tido por muitos como um poeta romântico no sentido denotativo da palavra. Tal imagem pode ser questionada ou mesmo desfeita se tomarmos mesmo uma quantidade reduzida de obras drummondianas, uma vez que o poeta *gauche* contempla um vasto leque de temas, indagações, reflexões, situações cotidianas, etc. Drummond se coloca, portanto, como um exímio poeta do século XX, no qual os que viveram não saíram ilesos.

Além de pensar a obra de Drummond como um compêndio imprescindível à compreensão do homem em seu tempo, não podemos deixar de considerar a genialidade do poeta diante das palavras. O domínio que Drummond apresenta pela escrita é, talvez, o grande motivo pelo qual é considerado o maior poeta brasileiro. Rita de Cássia Barbosa comenta que o escritor reflete e questiona a própria atividade poética, porque sabe que é “poeta do finito e da matéria”; daí sua necessidade de fazer do poema e de seu trabalho poético: “como fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-me ao grande? Os temas passam,/ eu sei que passarão, mas tu resistes,/ e cresces com o fogo, como a casa,/ como o orvalho entre os dedos,/ na grama que repousam”. (BARBOSA, 1988, p. 173).

Expressadas as (dispensáveis) menções à importância da obra de Carlos Drummond de Andrade, comentadas aqui brevemente, parece-nos que a relevância em trabalhar tais textos é a de trazer à tona várias leituras tanto dos textos quanto dos seus possíveis intertextos, propondo a ampliação das reflexões e atualizando as leituras incessantemente.

Tal expectativa se faz necessária sempre quando lidamos com literatura. Além de pensarmos na literatura como a possibilidade da experiência estética, assumimos que ela se



torna um vasto campo de conhecimento e reflexão, sendo fator indispensável para o processo de humanização e, portanto, uma função também – se não principalmente – atribuída ao professor (e ao professor em formação).

Nesse âmbito, os esforços do projeto de extensão *Drummond Comparado* partem da nossa crença na indissociabilidade entre *ensino, pesquisa e extensão* no âmbito da graduação, tendo em mente a noção de que as três esferas fazem parte de um mesmo “fundamento metodológico.” Essa tríplice exige do acadêmico a união de três questões norteadoras: “o que fazer, para que fazer e como fazer.” (MARTINS, s.d., p. 2) Assim, como aponta Lígia Martins, o papel das universidades implica em ter “o desenvolvimento do *sujeito prático* como objetivo educacional” (MARTINS, p. 3), ou seja, aquele sujeito que admite a práxis como condição da sua cidadania, a partir do momento em que sua atividade é ação material, consciente e objetiva. Nesse sentido, Martins cita Vasquez:

A teoria em si não transforma o mundo. Pode contribuir para a sua transformação, mas para isso tem que sair de si mesma, e em primeiro lugar tem que ser assimilada pelos que vão ocasionar, com seus atos reais efetivos, tal transformação. (VASQUEZ, 1968, p. 206 apud MARTINS, p. 4)

Isso exposto, propomos um projeto de extensão que busque atender à latente importância e relevância do contato dos participantes com textos literários curtos, exploradas ao máximo a riqueza de significados e a manutenção da subjetividade. Partimos da ideia de que todos os livros favorecem a descoberta de sentidos, mas são os literários que o fazem de modo mais abrangente, dada a sua plurissignificação.

Acrescido a isso, quando pensamos no trato com o texto literário, temos que um princípio básico a ser considerado no ensino de literatura é o da intertextualidade. Pensamos que, por essa ótica, a aproximação intertextual é exercitada como uma forma específica de pensar literatura, entendendo-a como construto cultural, inter-relacionada com outros textos, sejam eles verbais ou não verbais. Relativo a isso, tem-se observado que, desde que os Estudos Culturais entraram em voga, há o consenso de que estudar o texto literário é, além de observar a linguagem, atentar para a história, psicologia, sociologia, antropologia, teoria da literatura etc. Destarte, com essa inter-relação de textos, compreensões e saberes, a literatura comparada se insere como um local cultural.

Para que haja uma compreensão dos textos a partir desse conceito que nos propomos a observar – o comparativo –, é necessário situar a ideia acerca dos pontos essenciais do mesmo. A Literatura Comparada como procedimento crítico e metodológico sofreu, nas últimas décadas, muitas mudanças. Se nos tempos iniciais a comparação era mais da ordem de



influências e relações textuais entre textos, hoje os seus estudos dão conta de relações de proximidade e distanciamento, de semelhanças e diferenças, além de considerar não mais apenas o objeto literário, mas obras de vários outros códigos estéticos. Tais modificações se deram quase que *naturalmente*, como aponta Cunha:

A disciplina Literatura Comparada institui-se no quadro teórico de disciplinas acadêmicas já estabelecidas, como sabemos, a partir do desejo cosmopolita de que se acolhesse a diversidade. (...) No entanto, é bom lembrar que, para isso, foi necessário que a disciplina se transformasse. Isso aconteceu de forma não traumática, sem gerar crises ou grandes abalos epistemológicos. Naturalmente, então, a investigação interdisciplinária banalizou-se no contexto com comparatismo literário. (CUNHA, 2011, p. 11)

Assim, os conceitos de interdisciplinaridade e intertextualidade problematizaram a própria ideia de comparatismo. De acordo com Tânia Franco Carvalhal, para *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, a interdisciplinaridade seria característica de mobilidade na atuação comparatista, “preservando sua natureza mediadora, intermediária”, denotadora de procedimento crítico que se movimenta ‘entre’ dois ou vários elementos, e ‘explorando nexos e relações’ entre eles” (CARVALHAL, 1991, p. 10). Pensamos que por essa ótica a aproximação intertextual é exercitada como uma forma específica de pensar literatura, entendendo-a como interativa com outros textos, sejam literários, jornalísticos, visuais, verbais etc. Com essa inter-relação de textos, compreensões e saberes, a literatura comparada se insere como um local cultural.

Também podemos pensar que o método comparativo para comunicar conhecimento ou mesmo adquiri-lo é, em certo sentido, tão antigo quanto o próprio pensamento. Embora as razões e imaginações operem subjetivamente, as informações são transmitidas objetivamente através de convergências e divergências. A literatura comparada é, pois, a história das relações literárias, sejam nacionais ou internacionais. O comparatista se encontra nas fronteiras linguísticas, acompanha mudanças de temas, ideias, livros, sentimentos, *design* de texto entre duas ou mais literaturas ou entre literaturas e outras artes. Ele comparatista deve ter, portanto, uma pesquisa histórica suficiente para recolocar em seu contexto geral os fatos literários que examina.

Tal perspectiva entende que não é possível isolar o texto literário fora do social, do histórico e do ideológico. Em cada época, homens e livros contribuem para que se conheçam diferentes letras e momentos históricos, muito embora uma obra literária não deva ser lida como um objeto de relato, de verdade, porém, ainda assim, ela não está isolada como obra de arte.



Não necessariamente anterior a esse pensamento, mas adjacente a ele, admitimos que todo o texto literário, por carregar uma linguagem essencialmente ambígua e polissêmica, é um texto *aberto*, para usar a definição de Umberto Eco (ECO, 2007). Tal noção sobre a *abertura* do texto dá conta de que um texto pode ter várias leituras, ou ao menos não apresentar uma leitura última. Isso, no entanto, não coloca o leitor numa posição arbitrária quanto a produzir qualquer sentido de um texto, e sim serve como um pressuposto crítico, um modelo hipotético que responde a todo tipo de obra artística e, por conseguinte, também à obra literária.

Posto que toda obra de arte seja *aberta*, no sentido de que sua “*abertura*, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 2007, p. 41), ao apontar para *abertura* da obra artística, Eco adverte, no entanto, que deve-se levar em conta a *intentio operis* e que a interpretação dá-se tão somente a partir da iniciativa do leitor, que “consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto.” (ECO, 1993, p. 75)

Dado o caráter provocativo da literatura, comentado anteriormente, sendo uma condição da *obra aberta*, é trabalho do sujeito-leitor atuar na decodificação dos textos artísticos. É o que também aponta Regina Zilberman:

o signo estético [em oposição ao signo empregado na linguagem prática do cotidiano] assim se revela se o espectador o perceber enquanto objeto estético, o que determina, agora por outra via de raciocínio, o reconhecimento da importância de sua atividade perceptiva. É o recebedor que transforma a obra, até então mero artefato, em objeto estético, ao decodificar os significados transmitidos por ela. Em outras palavras, a obra de arte é um signo, porque a significação é um aspecto fundamental de sua natureza, mas ela só se concretiza quando percebida por uma consciência, a do sujeito estético. (ZILBERMAN, 2009, p. 21)

Ao considerarmos os encontros do projeto de extensão *Drummond Comparado: o poeta das sete faces & outros*, podemos destacar um dado momento em que atingimos, por assim dizer, os objetivos almejados para esse projeto, brevemente aqui explicitados. No segundo encontro, que aconteceu no dia 17 de maio, nos deparamos com uma reflexão muito interessante proporcionada pelo poema “No meio do caminho”, do poeta itabirano. Escrito em fins de 1924 e publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*, fundada por Mário de Andrade e representando a vanguarda modernista no Brasil, *No meio do caminho*, republicado dois anos depois em *Alguma poesia* (1930), livro de estreia de Drummond, causou reações divergentes no público, em grande parte ainda resistente à novidade modernista. Tal repercussão deixou o poeta subitamente conhecido, uma vez que fora ao mesmo tempo admirado e ridicularizado por causa desse poema-escândalo. Quase quatro décadas depois da



primeira publicação, Drummond chegou, inclusive, a organizar, em 1967, a antologia *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um Poema*, reunindo ali várias paródias, paráfrases e comentários positivos e negativos acerca do poema.

Segue, então, o poema de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Trazendo esse poema para o encontro, pudemos perceber que *No meio do caminho* continua, digamos, *polêmico*, e não esgota as possibilidades de interpretação, tampouco encerra as discussões sobre seu teor polissêmico. Das primeiras leituras, muitos participantes colaboraram acerca de suas impressões sobre os textos. Daí saiu a primeira questão levantada, ponderando se a *pedra* era hipotética, se era uma pergunta retórica, se era literal, se era metafórica, e caso fosse essa última, discutiu-se acerca de quais metáforas o poema poderia representar.

Com tais questões em suspenso, foi interessante notar, na sequência, o envolvimento do grupo acerca da *forma* do poema, uma vez que víhamos trabalhando até então com leituras de ordem mais temática. O grupo percebeu que os versos provocam um efeito de estranhamento que inicialmente pode levar a redundâncias. Lido cuidadosamente, todavia, percebeu-se que este não é redundante – a repetição desnecessária –, pois as ideias trazidas nos versos repetidos ora reforçam as imagens, ora as atualizam. Daí observou-se que a forma do poema chamou mais a atenção, sua suposta repetição, quebra de expectativas e reconfiguração de ideias. O grupo percebeu-o como um poema que se comunica com o leitor, que o incomoda, que o constrange e, por isso, fruto de muitas indagações.

Um segundo ponto de estranhamento percebido na obra deu-se na sintaxe utilizada, a qual subverte a norma culta que elege como correta a forma *havia uma pedra*, ao invés do *tinha uma pedra*. O importante para a leitura do poema a partir desse aspecto puramente linguístico pôde recair na ideia de que a *pedra* é algo pertencente ao *caminho*, indissociável



desse – interpretação que não seria sustentada se o verbo *haver*, semanticamente carregado de mobilidade e sobreposição, estivesse relacionado à *pedra*.

Outro aspecto formal observado recaiu no quiasmo existente entre os segundo e quarto versos (*tinha uma pedra no meio do caminho* e *no meio do caminho tinha uma pedra*, respectivamente), nos quais dá-se o quiasmo pelo cruzamento de grupos sintáticos paralelos e, no meio destes, há o verso único *tinha uma pedra*, que toma a posição central. Disso atentou-se para a possibilidade de que a imagem da pedra no meio do caminho seja reforçada ao isolar-se (ou seja, destacar-se) quando essa imagem se coloca entre o caminho – ou caminhos, se a segunda ocorrência do termo for já *diferente* da primeira – cruzado pela disposição dos versos anterior e posterior.

Partindo-se para a segunda estrofe, percebeu-se que esta propõe ao mesmo tempo uma quebra no poema e a retomada da estrofe anterior. A quebra, na ordem da expectativa frustrada do leitor acostumado com a repetição dos versos precedentes, se dá pelos versos *Nunca me esquecerei desse acontecimento /na vida de minhas retinas tão fatigadas*. A partir desses versos, o tom de rememoração e subjetividade do eu-poético surge em oposição à imagem realista da pedra no caminho apresentada até então. Na sequência do poema, contudo, tanto a subjetividade quanto a objetividade unem-se quando há a repetição dessas duas ideias do poema em um bloco único: *Nunca me esquecerei que no meio do caminho /tinha uma pedra /tinha uma pedra no meio do caminho /no meio do caminho tinha uma pedra*. Mais uma vez, a imagem da pedra do caminho é reforçada, porém agora atualiza-se na observação subjetiva do narrador, que nesse instante já pode estar vendo ou relembrando a pedra de outra(s) forma(s).

Ainda no âmbito do grupo participante no projeto, observamos a grande relevância dada aos aspectos linguísticos, estruturais e que tais considerações foram capazes de gerar interpretações plausíveis do poema, no sentido de serem verificáveis no mesmo. Tais interpretações, por outro lado, não sustentam toda a obra, mas podem sustentar, ou seja, servir de base para uma análise mais completa e satisfatória. A partir desses elementos considerados, portanto, pôde-se questionar, ainda no plano interno, os sentidos empregados pelas imagens principais da *pedra* e do *caminho*. Uma leitura mais imediata acusou a *pedra* como símbolo das dificuldades que o ser humano encontra no *caminho*, este, por sua vez, analogia para a *vida*. Tal leitura simples (e não pejorativamente simplista) parece ser mesmo uma própria



intentio operis, para citar Eco, visto que nesse poema se mostram talvez mais interessantes as peculiaridades da composição, gerando o seu efeito estético de estranhamento.

Feitas tais considerações acerca do poema de Drummond, faz-se mister apontar para o exercício interpretativo aqui apresentado, atentando principalmente para as peculiaridades da linguagem empregada e que responderam em grande parte pela repercussão controversa da obra.

Por outro lado, assumindo a perspectiva *ampliadora* do comparatismo, procuramos explorar novamente (uma vez que esse exercício já fora feito nos encontros anteriores) o texto artístico como uma obra que é, ao mesmo tempo, *fechada* como um produto estrutural estético e *aberta* quanto aos seus sentidos, sentidos esses textuais e/ou intertextuais, todos válidos desde que expandam o alcance da obra em questão.

Assim, apresentamos ao grupo um dos intertextos desse poema, ou seja, o texto com o qual é possível relacionar o texto primeiro (o poema *No meio do caminho*, de Drummond): *A divina comédia*, de Dante Alighieri, ou, no caso, os primeiros versos da obra:

Nel mezzo del camin de nostra vita
mi retrovai por una selva oscura:
ché la viritta via era smarrita.

(A meio caminho de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta a minha via perdida.)¹⁰

A partir dessa leitura, pudemos perceber que a interpretação até então praticamente reduzida das alegorias logra em importância. Isso porque dessa associação intertextual não se evidencia outra leitura senão a ênfase na *pedra* drummondiana, agora fortemente considerada em oposição à *selva* dantesca, a qual é possível transpor, inclusive com a ajuda de um guia, Virgílio. A *pedra*, ao contrário, é intransponível, ela pertence ao *caminho* (ideia, como já mencionado, dada pelo verbo *ter* em contraste com o verbo *haver*, que dá mais mobilidade ao seu objeto sintático). Assim, pode-se dizer que a leitura alegórica/metafórica feita somente em relação ao poema de Drummond, se antes de menor relevância, adquire maior significado para o leitor ao ser comparada à ideia dantesca pensada. Daí, por conseguinte, surgiram outras leituras de caráter metafórico, numa cadeia alongada de possibilidades.

À guisa de conclusão, ressaltamos que a opção em trazer tal discussão acerca de *No meio do caminho* se deu pelo entendimento de que esse tenha sido um momento de profícua

¹⁰ Tradução de Ítalo Eugênio Mauro (em ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998. 3 volumes).



reflexão sobre o objeto literário (o texto em si, a construção linguística, a forma, as referências) e também sobre suas relações com outros textos, que antes de esgotar as leituras do texto primeiro, ampliam o seu alcance. Assim, a partir de toda a reflexão teórica e crítica que nos norteou, propusemos, ao longo do projeto, o envolvimento nosso e dos alunos com leituras críticas de obras de Drummond e outros autores, almejando sempre produzir a partir delas várias leituras e, por isso, nenhuma leitura última, considerando o texto literário essa entidade que “transforma incessantemente não só as relações que as palavras entretêm consigo mesmas [...], mas estabelece com cada leitor relações subjetivas que o tornam um texto móvel (modificante e modificável)” (D’ONOFRIO, 2006, p. 14).



Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos Plausíveis*. São Paulo: Record, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Avesso das coisas: aforismos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BARBOSA, Rita de Cássia. *Literatura Comentada: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BORDINI, Maria da Glória. AGUIAR, Vera Teixeira de. *A formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves (org). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2006.
- OURIQUE, João Luis Pereira. CUNHA, João Manuel dos Santos. NEUMANN, Gerson Roberto (Org). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Niterói: Abralic, n.1, p.9-21, 1991.
- _____; COUTINHO, Eduardo F. (org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTINS, L. M. *Ensino-pesquisa-extensão como fundamento metodológico da construção do conhecimento na universidade*. Unesp, s.d. Disponível em <<http://www.franca.unesp.br/oep/Eixo%202%20-%20Tema%203.pdf>>. Acessado em 08 de julho de 2011.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.



Ensinar literatura x ensinar leitores

MACHADO, Edna Souza*

Resumo: Este trabalho visa apresentar uma breve reflexão sobre a importância de professores leitores e críticos cujo trabalho docente influenciará o interesse dos alunos na prática eficaz da leitura literária. Essa reflexão é fundamental para que os profissionais da educação, ao deparar-se com o ensino de literatura em sua prática docente, estejam aptos a não somente ensinar literatura, mas também a formar leitores. Para isso é necessário que este profissional tenha total domínio do seu objeto de trabalho, o livro literário – e não só, que seja um leitor ávido de certa gama de textos que possibilitem aumentar os horizontes na leitura de seus alunos. Além disso, um conceito literário bastante pontual na atualidade é a noção de intertextualidade que deve ser levada em consideração não apenas para que alunos e professores compreendam o sentido da literatura, mas também porque ela facilita o processo de ensino que, adaptando-se a era globalizada exige cada vez mais um trabalho interdisciplinar.

Palavras-chave: Literatura. Ensino de literatura. Formação de leitores.

Introdução

Apesar da diversidade de linhas de pensamento, é consenso que o domínio da língua tem estreita relação com a possibilidade de plena participação social do indivíduo, pois atua como meio de comunicação e acesso à informação e expressão do pensamento humano. Porém, os mecanismos de exclusão, que agem por trás da imposição das normas gramaticais conservadoras no ensino da língua, mantêm uma grande parcela da população distante dos padrões ditos ideais para o uso desta. A escola contribui com isto ao enfatizar o código escrito em supressão de outras formas de manifestação cultural como os conhecimentos de transmissão oral, por exemplo, desprestigiando todas as demais possibilidades de leitura que os indivíduos possam realizar.

Agravando ainda mais este quadro, no que diz respeito ao ensino da Literatura a realidade educacional brasileira aponta para a defasagem quanto ao acesso dos alunos a obras e autores, (muitas vezes utilizando-se de resumos e fragmentos destas), dando ênfase às obras ditas canônicas e a superficialidade no estudo da teoria literária. Aliado a isto, um sistema educacional precário quanto a recursos materiais e humanos que em quase nada contribuem para a construção de um espaço favorável à promoção de práticas de leitura.

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: ednasmachado@gmail.com.



Entretanto, dentro do contexto fechado e engessado dos sistemas que integram os processos de ensino-aprendizagem há uma brecha que pode ser utilizada a fim de quebrar o círculo vicioso da exclusão social e tornar todo aluno um ser capaz de transpor as barreiras de classes e tornar-se agente na construção da sociedade. Roland Barthes acredita que só é possível libertar-se dos meios de opressão, inclusive impostos pelo próprio sistema lingüístico ao qual todo indivíduo está submetido, através do uso artístico da linguagem:

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística [...] a nós só restam, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquia, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 1988, p 16)

A leitura de obra literária implica no reconhecimento de um sentido que pode estar além do seu contexto de produção, pois, a leitura pressupõe a participação ativa do leitor na construção de sentidos. Portanto, para ler um texto literário, não basta conhecer o código verbal escrito. A seleção dos significados se opera por força do contexto da experiência humana e isto inclui também a transmissão oral. Está aí, portanto a alternativa para a escola sair do “círculo vicioso” da exclusão social, oferecendo ao aluno, seja qual for a classe a qual pertence, a oportunidade de construir seu próprio sentido através da literatura.

É importante compreender que a leitura e o estudo de obras literárias transcendem a ideia de simples componente curricular. Eles são partes integrantes da formação do indivíduo como sujeito e produto da sociedade. A literatura adquire status de extrema importância, pois, sendo uma representação da realidade, feita por pessoas imersas em uma sociedade, reflete e retrata esta realidade (BAKHTIN, 1997, p.41) fazendo com que toda e qualquer leitura de mundo feita por um indivíduo seja influenciada pelas leituras prévias históricas e culturais da sociedade em que vive.

Antonio Cândido (1995) defende que a literatura, como toda expressão artística deve ser encarada como bem de necessidade básica e, por isso, não pode ser considerada bem de apenas um grupo social ou indivíduo, mas pertence à humanidade como um todo.

Em vista disto, é necessário refletir sobre a importância de uma formação de professores para o ensino da literatura desde as séries iniciais a fim de apontar caminhos para a consolidação da prática da leitura literária dentro da escola como elemento formador cultural e de consciência crítica social. Essa reflexão é fundamental para que os profissionais



da educação, ao deparar-se com o ensino de literatura em sua prática docente, estejam aptos a não somente ensinar literatura, mas também a formar leitores.

Outra questão a ser discutida é a influência da pessoa do educador na prática de leitura dos alunos. O professor que se propõe a ensinar literatura, precisa a priori, ter amplos conhecimentos sobre seu objeto de trabalho, adquirir certa bagagem literária que lhe possibilite conduzir a leitura dos alunos a patamares cada vez mais amplos.

Desenvolvimento

O homem é um ser que se constitui em sociedade, as leituras de si e do mundo que o circunda perpassam inevitavelmente a projeção que a sociedade faz deste mundo e deste indivíduo. A literatura surge então da necessidade de se representar esta projeção através da linguagem, fazendo com que toda e qualquer leitura individual do mundo passe a ser coletiva, influenciada pelas leituras prévias históricas e culturais da sociedade.

Regina Zilberman afirma que “o ato de ler qualifica-se como uma prática indispensável para o posicionamento correto e consciente do indivíduo perante o real” (1991, p. 17). Entretanto, se a este indivíduo for negado o acesso ao objeto de estudo da literatura, ou seja, à obra literária, esta compreensão é prejudicada, ampliando as distâncias entre quem detém o conhecimento (e, por assim dizer, o poder), e os que a ele são subjugados.

A escola deveria agir como “contrapeso” a estas desigualdades, fazendo a conexão entre os indivíduos e os objetos culturais, pois, como escreve Regina Zilberman:

[...] a sala de aula é um espaço privilegiado para o desenvolvimento do gosto pela leitura, assim como um campo importante para o intercâmbio da cultura literária, não podendo ser ignorada, muito menos desmentida sua utilidade. Por isso, o educador deve adotar uma postura criativa que estimule o desenvolvimento integral da criança. (ZILBERMAN, 2003, p.16)

Os mecanismos de exclusão, que agem por trás da imposição das normas gramaticais conservadoras no ensino da língua, mantêm uma grande parcela da população sob o mito de que “O domínio da norma culta é um instrumento de ascensão social” (BAGNO, 1999). A escola contribui com isto, pois, ao intentar promover esta “ascensão” para que alguém se enquadre dentro da sociedade, enfatiza o código escrito em supressão de outras formas de manifestação cultural como os conhecimentos de transmissão oral, por exemplo, desprestigiando todas as demais possibilidades de leitura que os indivíduos possam realizar. Assim, a distância entre letRADOS e ileTRADOS aumenta com a intervenção da escola.



A leitura de obra literária implica no reconhecimento de um sentido que pode estar além do seu contexto de produção, pois, a leitura pressupõe a participação ativa do leitor na construção de sentidos. Portanto, para ler um texto literário, não basta conhecer o código verbal escrito. A seleção dos significados se opera por força do contexto da experiência humana e isto inclui também a transmissão oral. Está aí, portanto a alternativa para a escola sair do “círculo vicioso” da exclusão social, oferecendo ao aluno, seja qual for a classe a qual pertence, a oportunidade de construir seu próprio sentido através da literatura.

A escola necessita, para isso, dispor de certa quantidade de textos literários, sem critérios rígidos de classificação ou sistematização. O texto literário não pode ser utilizado como pretexto para o ensino da língua materna ou outra atividade intencional de cunho moralizante. Entretanto deve ser considerada a seleção dos textos conforme faixa etária, interesse e amadurecimento do leitor. As autoras BORDINI & AGUIAR defendem que: A idade do leitor influencia seus interesses: a criança, o adolescente e o adulto têm preferência por textos diferentes. Mesmo dentro de cada período da vida humana, esses interesses modificam-se à medida que se dá o amadurecimento do indivíduo. (1993, p.19)

Portanto, dispor a leitura literária de forma irresponsável pode ocasionar a inutilidade da proposta de trabalho desta em sala de aula. É sabido que a quantidade de leitura não é determinante para se formar um bom leitor, mas sim, a qualidade com que esta leitura é feita. Daí a necessidade da presença do professor como orientador das leituras feitas pelos alunos em sala de aula. A qualidade de leitura é determinada pela maneira como a escola leva até o aluno a obra literária, principalmente na sala de aula, tendo o professor como mediador desta leitura.

Ao professor, no entanto, cabe a necessidade de obter uma bagagem literária, composta pela leitura de uma lista considerável de obras que lhe permita traçar um horizonte seguro na hora de dirigir as leituras de seus alunos. O professor de literatura necessita, a priori, ser um leitor ávido formado por uma bagagem literária que lhe sirva de alicerce para vislumbrar os caminhos que deverá seguir com cada turma, obviamente para tal, dotado de sensibilidade aos apelos silenciosos dos leitores em formação.

A questão que se levanta aqui é a quantidade de títulos necessários para que este professor de literatura possa ser considerado um eficaz formador de leitores. A literatura só exercerá plenamente sua função se sua interpretação e compreensão resultarem de uma ação que deve ser lapidada a cada dia: a prática da leitura. É certo que nem todas as leituras feitas



são agradáveis ou prazerosas, mas a compreensão mais aprimorada e profunda de um determinado texto somente se fará possível no exercício constante da leitura. Ler precisa ser praticado, pois, à medida que se adquire fluência na leitura, é possível avançar estágios de penetração no texto que permitirão compreendê-lo de maneira mais eficiente.

Sendo a escola o local onde se adquire os instrumentos para a prática da leitura por meio da decifração do código, o trabalho com a mesma deveria aliar sua prática ao seu uso libertador, instrumentalizando o aluno para tornar-se um leitor competente a ponto de encontrar na literatura desafios a seu intelecto bem como o deleite para a sua necessidade artística.

É comum ouvir-se reclamações dos professores do ensino médio e superior a respeito das dificuldades de expressão escrita por parte dos alunos ingressantes e isto é indicativo da falta de prática de leitura ao longo de toda a formação básica. Entre os alunos do magistério e das licenciaturas esta realidade se torna um problema grave, pois serão eles que provavelmente formarão as futuras gerações de leitores.

Várias questões neste sentido podem ser levantadas: O que deve ter em mente o professor que trabalha literatura? Como deve selecionar as obras a serem lidas? Como perceber o espaço de leitura subjetiva feito por seus alunos e como intervir de forma que os conduza a transcendê-lo? Que características são necessárias a um professor que se dispõe a trabalhar com literatura? Quais os pré-requisitos necessários para tornar-se não somente professor de literatura, mas formador de leitores?

É papel do professor, enquanto leitor especializado atuar como um facilitador na leitura e produção de sentido dos leitores em formação, que não percebem ainda certas nuances presentes no texto literário. Não seria possível deixar de destacar a importância do conhecimento de conceitos literários básicos, sobretudo os de maior uso na atualidade como o conceito da Intertextualidade.

Os estudos comparados em literatura têm-se tornado um importante objeto de estudo da teoria literária contemporânea. A produção cultural, como um todo, oferece uma gama de possibilidades de intercessão principalmente da literatura – que é a arte de transcriar a realidade através da palavra – com diferentes áreas do conhecimento humano (REMAK, 1994, p. 175). Em si, o texto literário já é uma rede de conexões, um conjunto de textos que dialogam entre si implícita ou explicitamente e que, muitas vezes, dialogam com outras expressões artísticas como a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, etc.



Também por exigência da intertextualidade, o professor necessita estar sempre atualizado quanto ao que está sendo produzido em termos de cultura. Ler livros literários é apenas uma das atividades que devem constar no cotidiano do professor. Ele também deve buscar outras fontes de cultura: visitar museus, exposições artísticas, ir ao cinema, ao teatro, além de estar informado sobre os acontecimentos atuais. Tais ferramentas lhe serão úteis na hora de motivar e conduzir as leituras dos educandos, tecendo relações, e integrando conhecimentos.

Tal prática também se torna válida para o trabalho interdisciplinar, tão solicitado atualmente às práticas pedagógicas. Ana Mae Barbosa resgata a ideia de totalidade para o conhecimento:

[...] historicamente podemos apontar como fundamento da interdisciplinaridade a ideia de totalidade, paulatinamente substituída pela ideia do inter-relacionamento do conhecimento. Inter-relacionar as diversas disciplinas para atingir a compreensão orgânica do conhecimento, ou abranger a globalidade do conhecimento, foi uma intenção educacional defendida primeiramente pelas teorias humanísticas da educação. Para algumas destas teorias, sendo o homem um ser total, global, deveria ser conduzido à busca do conhecimento total, global do universo. (BARBOSA, 1985, p.19)

A partir da postura de um professor de literatura ou de Português no Ensino Fundamental, cujas ideias relacionem a educação à vida, e cuja prática de leitura seja perceptível através das inserções do conhecimento literário dentro destas relações, é possível formar um perfil de aluno aberto ao ensino da leitura e da literatura. Em outras palavras, é necessário salientar a importância do incentivo do professor e, principalmente, sua motivação. Um professor empolgado, fascinado por literatura, que mostra com exemplo a importância do hábito de leitura, é com certeza um agente fundamental para a formação de alunos leitores. O educador Rubem Alves diz que:

[...] todas as coisas que existem se dividem em duas ordens distintas. A ordem do “uti” e a ordem do “frui”. “Uti” = o que é útil, utilizável, utensílio. Usar uma coisa é utilizá-la para se obter uma outra coisa. “Frui” = fruir, usufruir, desfrutar, amar uma coisa por causa dela mesma. A ordem do “uti” é o lugar do poder. Todos os utensílios, ferramentas, são inventados para aumentar o poder do corpo. A ordem do “frui”, ao contrário, é a ordem do amor – coisas que não são utilizadas, que não são ferramentas, que não servem para nada. Elas não são úteis; são inúteis. Porque não são para serem usadas mas para serem gozadas.(ALVES, 2005, p.13)

Dentro desta linha de reflexão pode-se encaixar a literatura como pertencente à ordem do “frui”, entretanto, seu ensino corresponde ao “útil”. Ao se pensar em ensino da literatura, ambas as concepções devem caracterizar a reflexão docente, pois uma não caminha sem a outra. A instrumentalização da leitura faz-se necessária ao amadurecimento do leitor e sua fruição o incentiva a buscar inovação e ampliação da complexidade dos textos a serem lidos.



Assim ao trabalhar com a literatura, o professor deve ter sempre em mente que o entusiasmo com que encarar seu objeto de trabalho influenciará o interesse dos alunos com relação a este. A leitura da obra literária serve aos dois âmbitos propostos por Rubem Alves, o da instrumentalização e da fruição. Cabe ao professor utilizá-lo de maneira mais proveitosa possível utilizando, além do conhecimento adquirido em sua formação docente, a bagagem cultural proveniente de suas leituras.

Conclusão

Reiteradamente se afirma a importância da Literatura como instrumento de educação e formação do homem. Antonio Cândido diz que a “literatura não corrompe nem edifica, mas humaniza em sentido profundo porque faz viver” (2002, p. 806). Ainda pela visão de Cândido, ela também exerce função social, pois leva o leitor e à identificação própria e de seu universo vivencial representados na obra literária.

A literatura é a transfiguração do real, nela estão retratados os sentimentos humanos e as diversas formas de relação do homem com aquilo que sente. Na literatura, como num espelho convexo, estão espelhadas as verdades de uma mesma condição humana. Ele as reflete, mas possibilita a percepção de outras formas dependendo do ponto de onde são vistas.

Sua ação libertadora faz com que se enquadre na lista de bens de necessidade básica, sem antes perpassar o desafio de recuperar seu prestígio perdido ao longo dos anos, sua posição dentro da prática escolar e seu verdadeiro sentido na consciência de professores, estudantes e sociedade como um todo.

O papel do profissional do ensino da Literatura deve sempre transcender ao de leitor comum. Ele precisa pautar sua experiência literária e artística na busca pela destreza, a fim de conduzir sua prática docente à reflexão constante, e frequente atualização. Tal prática conduzirá o leitor em formação a imitá-lo aflorando, assim, o interesse pela leitura.



Referências

- ALVES, Rubem. *Educação dos sentidas e mais*. Campinas. SP: Verus Editora, 2005.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico: O Que É Como Se Faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8º ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- BARBOSA, Ana Mae T. B. *Polivalência não é interdisciplinaridade*. São Paulo: Max Limonard. 1985.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BORDINI, Maria da Glória & AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura – a formação do leitor*. Alternativas metodológicas. 2º ed. Porto alegre: Mercado Aberto, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. IN: CANDIDO. Antonio. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- _____. O direito à Literatura. In: *Vários escritos*. 3º ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura*: sugestões metodológicas para o ensino secundário e normal. São Paulo: FTD, 1996.
- LAJOLO. Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- MAIA, Joseane. *Literatura na formação de leitores e professores*. São Paulo: Paulinas, 2007.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da literatura*. Trad.: Pedro Maia Soares. Companhia das Letras, 2004.
- OECD. PISA 2009. Results: *Learning Trends: Changes in Student Performance Since 2000* (Volume V) (2010),
- OURIQUE, João Luis Pereira. Aspectos culturais e impasses conservadores: a literatura entre o ensino e a formação. IN: OURIQUE, João Luís Pereira (org). *Ensino de Língua e Literatura: Críticas e metodologias*. Caderno de Letras. UFPEL – n. 15, 2009.
- REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada: definição e função. IN: COUTINHO. Eduard F. CARVALHAL. Tania Franco (org). *Literatura Comparada – Textos Fundadores*. Rio De Janeiro: Racco, 1994.
- ZILBERMAN, Regina SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia*: ponto e contraponto. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. Ed. São Paulo: Global, 2003.



O acordo entre fábula e alegoria em *A Revolução dos Bichos*: a humanização do animal e a animalização do homem

KLEIN, Paula*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o livro *A revolução dos bichos* (1945), de George Orwell, frente a sua estética literária, considerando principalmente sua composição enquanto fábula e enquanto alegoria. Posteriormente, pretendeu-se relacionar essa composição às diferentes perspectivas políticas apresentadas na mesma, notando como isso é retratado no contexto de produção da obra, bem como isso pode ser aplicado aos nossos dias. Como embasamento teórico, se utilizaram principalmente as considerações de Avelar (2003) e Londero (2008) a respeito de alegorias, bem como Cornelsen (2009) frente a governos autoritários e totalitários. Como resultados, pode-se constatar que a alegoria demonstra a animalização do homem, essas atitudes autoritárias que nos cercam em todos os períodos, ou seja, por meio da alegoria o autor permite que aquilo que acontece em seu contexto de produção se torne atemporal. Por outro lado, por meio da fábula, pode-se constatar que há uma humanização dos animais, essas personagens com características e atitudes humanas acabam por demonstrar que diversas situações podem assumir esse mesmo *topoi*, esse mesmo lugar-comum. Finalizando, pode-se concluir que uma das temáticas mais abordadas na obra é a manipulação, o controle de massas, o qual é um dos principais pontos determinantes dos regimes totalitários.

Palavras-chave: Repressão. Totalitarismo. Fábula. Alegoria. Memória.

Introdução

George Orwell escreveu a obra *A revolução dos bichos*, no ano de 1945¹¹, no mesmo ano em que eclodem as bombas de Hiroshima e Nagasaki, bem como se dá o fim da Segunda Guerra Mundial. O autor também vivenciou a Guerra Civil Espanhola como combatente voluntário no lado republicano, o que demonstrava sua inclinação à milícia marxista/trotskista na Guerra Civil, além de militar o comunismo entre o proletariado. A obra *A revolução dos bichos* (1945) fato que promove uma consciência das profundas injustiças sociais e a perspectiva do autor de oposição ao totalitarismo, para aquele que for capaz de entender suas alegorias e ironias.

No presente trabalho, a análise se dará frente a essa obra de caráter satírico, buscando relacionar as interpretações possíveis tanto à alegoria quanto à fábula moderna, uma vez que se pode considerar que ambas compõem essa narrativa. Posteriormente, pretende-se comprovar os ideais mais marcantes na obra, tais como o totalitarismo, o capitalismo, o

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: paulinhmontblack@hotmail.com.

¹¹ Ainda que utilizemos a edição de 1982, sempre que referenciado no texto, optou-se por manter o ano original, 1945, para uma melhor ilustração. Somente em citações se usará a referência a edição do livro consultado (1982).



socialismo e o comunismo, associando-os as personagens e representações da obra. Por último, busca-se relacionar os ideais aos conceitos de alegoria e fábula, demonstrando possíveis interpretações para este tipo de associação.

A Revolução dos Bichos

Segundo a narrativa, a fazenda *Granja do Solar* passa por uma revolução em que os animais expulsam o proprietário, *Sr. Jones*, e resolvem partilhar a organização da fazenda, chamando-a após a revolução de *Granja dos Bichos*. Porém, os ideais de igualdade e cooperativismo, ficam somente neste plano, uma vez que os porcos demonstram uma superioridade intelectual e se encarregam de administrar a fazenda. Como consequência, os ideais iniciais são distorcidos para atender às necessidades e futilidades dos porcos, criando um governo tirano e brutal.

Desta forma, pode-se notar na narrativa diferentes ideais construídos por meio de alegorias e metáforas, como os conceitos iniciais criados pelos animais como o marxismo/leninismo, comunismo, socialismo; bem como o autoritarismo dissimulado por esses ideais do princípio. Esses ideais aparecem muitas vezes personificados como determinado animal ou determinada espécie de animais, tornando a relação alegoria/fábula imprescindível para a compreensão dessas concepções.

Dentre os humanos, pode-se destacar principalmente o *Sr. Jones*, o proprietário original da Granja Solar. Ele é provavelmente baseado em Czar Nicholas II. Há também diversas implicações que ele representa um capitalista incompetente, explorador e alcoólatra.

Jones fora, no passado, um patrão duro, porém eficiente. Agora estava em decadência. Desestimulado com a perda de dinheiro numa ação judicial, dera para beber além do conveniente. Às vezes passava dias inteiros recostado em sua cadeira de braços, na cozinha, lendo os jornais, bebendo e dando a Moisés cascas de pão molhadas na cerveja. Seus peões eram vadios e desonestos, o campo estava coberto de erva daninha, os galpões necessitavam de telhas novas, as cercas estavam abandonadas e os animais andavam mal alimentados. (ORWELL, 1982, p.20)

Conforme nota-se na passagem, a situação retrata um descaso por parte do administrador, todos são fatos comuns para a motivação de uma revolta, tais como “cerca” que podem ser interpretadas como um abandono das fronteiras. O fato de que a personagem passava o dia em sua cadeira de braços pode ser interpretado como uma alusão ao trono do Czar. Mais passagens afirmam a despreocupação e o descuido de *Sr. Jones*, como em: “O Sr. Jones, proprietário da Granja do Solar, fechou o galinheiro à noite, mas estava bêbado demais



para lembrar-se de fechar também as vigias.” (ORWELL, 1982, p.5), comprova-se uma frequência de alcoolismo e uma despreocupação para com os animais.

Dentre os porcos, pode-se dividir em dois grupos: os idealistas e revolucionários, sendo estes principalmente o *Velho Major* e *Bola-de-Neve*, e os revolucionários que, ao chegar ao poder, tornam-se autoritários e tiranos, destacando-se *Napoleão* e seu fiel seguidor *Garganta*. Essa raça é marcada pela superioridade intelectual aos demais animais, como pode-se notar em “Os porcos não trabalhavam, propriamente, mas dirigiam e supervisionavam o trabalho dos outros. Donos de conhecimentos maiores, era natural que assumissem a liderança” (ORWELL, 1982, p.29). Outro aspecto significativo destacado na obra é o fato de que todos os demais porcos são castrados, com exceção de *Major*, *Bola-de-Neve* e de *Napoleão* (ORWELL, 1982, p.18). Neste sentido, o falo tem grande relação com a situação de poder, influenciando na liderança que estes dois porcos irão exercer, também fazendo alusão a situação de dominação que *Napoleão* exercerá no decorrer da obra. Deste modo, faz-se necessário apresentar as seguintes personagens:

O *velho Major*, podendo ser baseado tanto em Lênin quanto em Marx. O velho Major serve de inspiração que “alimenta” a ideologia por todo o percurso, era sábio e idealista, porém, morre sem ver a Revolução de fato. O *Major* não só representa a personalidade de Karl Marx ou Lênin, mas também a personificação do poder da fala e como ele pode e foi usado para evocar e inspirar as pessoas. Deste modo, nota-se a complexidade da composição das personagens, uma vez que encontramos alegorias e elementos da fábula em um mesmo personagem: referências ao contexto de produção da obra e, ao mesmo tempo, elementos típicos da sociedade, que servem de exemplo ao leitor. O velho *Major* representa toda geração que, não estando contente com o antigo regime, inspirou as gerações mais jovens a se rebelar contra o regime sob o qual estavam vivendo.

Napoleão e *Bola-de-Neve* são os sucessores do *Velho Major*, que motivam a Revolução. *Bola-de-Neve* é um intelectual apaixonado, expansionista e é muito mais honesto sobre seus motivos do que Napoleão (podendo ser inspirado em Leon Trotsky). Tinha ideais mais colaborativos, esperava que a *Granja dos Bichos* servisse de exemplo para outras Granjas, para outros grupos de animais fazerem sua revolução. *Bola-de-Neve* ganha a lealdade da maioria dos animais, mas é expulso pelos cães de ataque de *Napoleão* (Trotsky foi levado para o exílio no México, onde foi assassinado), servindo ainda como bode expiatório para *Napoleão*. Este, por sua vez, almeja o total controle dessa nova administração, tornando-se o



ditador que se instaura. *Napoleão* pode ser comparado a Joseph Stalin, ele usa seus policiais militares (nove cães que manteve em segredo) para cimentar o seu poder, usa a força para incutir medo nos outros animais.

Garganta se torna o orador público de *Napoleão*. Inspirado na imprensa em geral, utiliza-se de recursos da linguagem para desculpar, justificar e exaltar todas as ações de *Napoleão*. Em toda a obra, está explícita a questão de que a política faz uso da linguagem para manipular. Quando a população começa a desconfiar, ele geralmente usa a ameaça do retorno do Sr. Jones, como se nota na seguinte passagem, em que se desconfia que os porcos recebiam mais alimento que os outros animais:

- Camaradas! – gritou. – Não imaginai, suponho, que nós, os porcos, fazemos isso por espirito de egoísmo e privilégio. Muitos de nós até nem gostamos de leite e de maçã. Eu, por exemplo, não gosto. Nossa único objetivo ao ingerir essas coisas é preservar nossa saúde. O leite e a maçã (está provado cientificamente, camaradas) contêm substâncias absolutamente necessárias à saúde dos porcos. Nós, os porcos, somos trabalhadores intelectuais. A organização e a direção desta granja repousam sobre nós. Dia e noite velamos por vosso bem-estar. É por *vossa* causa que bebemos aquele leite e comemos aquelas maçãs. Sabeis o que sucederia se os porcos falhassem em sua missão? Jones voltaria! Sim, Jones voltaria! Com certeza, camaradas. (ORWELL, 1982, p. 37)

Como porta-voz, *Garganta* apresentava muitas estatísticas, demonstrando que nunca antes os animais estiveram tão bem – embora comesssem menos e trabalhassem mais, além de possuírem menos liberdade para expressar-se. Como se comprova na passagem anterior, este usa de artifícios tais como referencia à ciência (um argumento de autoridade) e a retórica em que apela para o *pathos* (função emotiva no discurso), por exemplo, quando justifica as atitudes dos porcos para o bem geral da granja, “por *vossa* causa” (1982, p.37). Do mesmo modo, nota-se a recorrência em todo o livro do termo *camarada*, que por sua vez tenta mascarar o discurso autoritário destes porcos.

Deste modo, os porcos (a classe dominante) passam a parecer-se cada vez mais com os homens, seus maiores inimigos inicialmente. Uma das possíveis interpretações para a política adotada pelos porcos seria que a ilusão revolucionária é breve, e o poder absoluto corrompe aqueles que o exercem. Porém, nesse sentido, não se pode generalizar a obra como um clássico da propaganda anticomunismo, pois suas lições são referidas a um contexto específico: a crítica ao totalitarismo de Stalin, a sua manipulação das informações, aproveitando-se dos ideais comunistas para mascarar seu discurso autoritário. Neste caso, podemos considerar essa narrativa como alegórica, sendo sua criação uma sátira à política stalinista que teria traído os princípios da Revolução Russa de 1917.



Todos os outros animais (cavalos, ovelhas, cachorros, etc.) são os responsáveis pela produção da granja, ou seja, é dessa classe que sai toda a mão de obra da fazenda. Neste sentido, nota-se que esses animais nunca produziram tanto e por tão baixas condições de alimentação e moradia. Tomados pelo comodismo, muitos são resistentes à mudança e não refletem sobre as máximas e conceitos que lhe são impostos. Na época do *Sr. Jones*, também foram resistentes à mudança, insistiam no dever de lealdade ou no medo do incerto, principalmente marcado pela égua branca *Mimosa*: “- Continuará havendo açúcar depois da revolução? (...) E eu ainda poderei usar laços de fita na crina?” (ORWELL, 1982, p.19), esta é veemente repreendida, pois os animais não devem usar nada humano. *Mimosa* pode representar as pessoas de classe alta, a burguesia que fugiu da URSS após a Revolução Russa, pois, da mesma forma, ela sai rapidamente para outra fazenda quando a revolução começa a tornar-se repressão.

Também os outros cavalos *Sansão* e *Quitéria* representam o proletariado. *Sansão* é uma das personagens mais populares, exemplar da classe operária: é leal, dedicado e forte, porém não é muito inteligente. Como se nota em: “Seus dois lemas: ‘Trabalharei mais ainda’ e ‘Napoleão tem sempre razão’ pareciam-lhe resolver todos os problemas” (ORWELL, 1982, p.63), sua grande falha é sua confiança cega nos líderes, deste modo, ele é muito explorado pelos porcos.

Do mesmo modo que os cavalos, as *ovelhas* mostram a maioria muda do proletariado no meio da guerra. O lema criado pelos porcos especialmente para as ovelhas, "Quatro pernas bom, duas pernas ruim!" (ORWELL, 1982, p.35), demonstrava a dificuldade em decorar os sete mandamentos, comprovando assim a baixa instrução deste grupo e sua total submissão frente aos superiores, além de dissiparem essas máximas de forma mecanicista, repetidamente para que todos as fixassem.

O que se assiste, no geral desses demais personagens, é uma paródia grotesca da sociedade humana, marcada por seus tipos sociais e atitudes. Considerando a tentativa de uma conscientização do que se trata um governo totalitário e como as massas reagem a este, também se pode entender o livro como uma fábula, pois retrata animais humanizados, em situações do cotidiano e, ao final, tenta passar algum tipo de aconselhamento para as próximas gerações.



A alegoria na obra: a animalização do homem

Sendo, então, *A revolução dos bichos* (1945) uma ficção que remete a seu tempo, através de uma *alegoria*, a obra tem seu sentido “enlaçado” com determinado contexto. De outra forma, sem a conexão com o período em que foi escrita, se perderiam muitas das metáforas ou símbolos utilizados, ou seja, somente se nota as realidades demonstradas por meio do conhecimento ou busca deste conhecimento referente à Revolução Russa. De acordo com Avelar (2003), no livro *Alegorias da derrota*, pode-se entender a alegoria:

Como imagem arrancada do passado, mònada que retém em si a sobrevida que evoca, a alegoria remete antigos símbolos a totalidades agora quebradas, datadas, inscrevendo-as na transitoriedade do tempo histórico. A alegoria os lê como cadáveres (2003:20). (...) o que está em jogo é uma emblemática do cadáver: paralisação diegética, resistência a uma resolução reconfortante (AVELAR, 2003, p.17).

Neste sentido, nota-se a paralisação do sentido daquela época, ainda que possamos entender a narrativa como metáforas para muitas situações do nosso dia-a-dia, a alegoria prende o sentido a determinado contexto que quer ser resgatado. Conforme Avelar (2003) na citação anterior, a alegoria “inscreve” os símbolos em determinado tempo histórico, ainda que possamos adaptar a outros contextos, sabe-se que a referência se trata a um tempo específico nessa obra.

Tratando do contexto de produção, não se pode esquecer que a obra presente foi construída após uma ditadura vivenciada pelo autor. Nesse caso, a citação de Richard (1999) a seguir corrobora para uma reflexão a respeito de uma ressignificação da memória:

Qualquer que seja o motivo doloroso da renúncia, a condição pósditatorial se expressa como “perda do objeto” em uma marcada situação de “luto”: bloqueios psíquicos, dobras libidinais, paralisações afetivas, inibições de vontade e do desejo frente à sensação de perda de algo irreconstituível: corpo, verdade, ideologia, representação (RICHARD, 1999, p. 325).

De encontro com esse excerto e com a definição de alegoria anterior, pode se afirmar que a alegoria é, não somente uma *mònada*, mas uma *mònada incomunicável*, em que haja a sensação de perda, de algo irreconstituível. Esta definição justifica uma linguagem por meio de símbolos, metafórica, em que se significa algo por meio de outra escolha, a composição ficcional e não testemunhal, reforçada ainda por essa composição alegórica.

Assim como comentou Mario González (2009), em sua Aula Magna na UFSM no ano de 2009, “a alegoria não é uma linguagem externa, mas complexa que exige grande esforço para a compreensão” (GONZÁLES, 2009). Para ele, ela faz com que busquemos um paradoxo histórico: espaço sem limites que o leitor estabelece com a obra. Mais ainda, ele



afirmou que “a alegoria cria um universo de palavras, e não quer simplesmente retratar alguma coisa. Ela demonstra o que o escritor estava criando para se expressar” (GONZÁLES, 2009). Deste modo, enquanto *mônada incomunicável*, *cria-se* um universo verossímil, como toda ficção, em que adentramos nesse universo por meio da leitura. Mais que um “retrato” de determinada época ou contexto histórico, a obra é a expressão de um ser, que quer transmitir algum sentimento dessa época. Para que entendamos esse sentimento, essa subjetividade que a narrativa apresenta, a nós leitores se torna mais compreensível quando temos a possibilidade de associar a narrativa a algo de nossa experiência (o que forma esse paradoxo histórico, mencionado por González), propriedade possível graças a alegoria.

Resumindo, a alegoria mostra uma coisa com as palavras e outra(s) com o sentido, remete a símbolos ou metáforas antigos. Ao utilizar uma linguagem cifrada após a anistia, o escritor torna essa obra também documental, ou seja, precisa-se do contexto à que ela faz referência, mas pode-se interpretá-la com o mesmo sentimento em diferentes épocas. É uma marca que sempre vai unir àquela ferida.

Ao perceber que existem duas realidades - a realidade vivida e a realidade em que se olha novamente para essas coisas em outro momento - pode-se pensar que, por meio da alegoria, fixamos a realidade vivida em determinado período por meio de outra linguagem, o que a torna, de certa forma, mais perene. Sempre que tratarmos dessa obra por meio da alegoria, não há como deixar de tratar do sentido que o leitor precisa resgatar nessa obra. Não como algo dado, como em um testemunho, mas uma construção por parte do leitor.

Como exemplificação, podemos considerar que a ação e as personagens foram criadas para representar a história da União Soviética. Numa alegoria que critica tanto a ganância e a vaidade dos detentores do poder quanto o desinteresse e a ignorância da maioria da população, pode-se dividir as personagens, principalmente, em: seres humanos (marcas do capitalismo e da tirania inicial), porcos (entre revolucionários e gananciosos, que acabam por ceder ao deslumbramento do poder) – o que leva a uma alusão de que os homens ditadores, acabam por se animalizar - e outros animais (marcas da alienação e da estagnação do pensamento) – também seres humanos animalizados, pois nada fazem para mudar a situação em que se encontram. Deste modo, tanto aquele que opõe como aquele que é oprimido apresentam essa condição animalesca, essa luta pela sobrevivência em que não mais importa a *humanidade*, a *hombridade* daqueles que o cercam.



A fábula na obra: a humanização do animal

De acordo com o Dicionário Aurélio (2004), fábula é uma “narração alegórica cujas personagens são, em regra, animais, e que encerra lição moral” (FERREIRA, 2004: 315). As fábulas (do Latim *fabula*, significando história, jogo, narrativa, conta, conto) se trata literalmente do que é dito. Essas composições literárias geralmente apresentam personagens que são animais, forças da natureza ou objetos, que por sua vez apresentam características humanas, tais como a fala, os costumes, etc. Estas histórias geralmente terminam com um ensinamento moral de caráter instrutivo. É um gênero muito versátil, pois permite diversas maneiras de se abordar determinado assunto.

Desde seu inicio com Esopo, era por meio dos diálogos entre os bichos e das situações que os envolviam que se procurava transmitir sabedoria de caráter moral ao homem. Assim, os animais, nas fábulas, tornam-se exemplos para os seres humanos.

Cada animal simboliza algum aspecto ou qualidade do homem como, por exemplo, o leão representa a força; a raposa, a astúcia; a formiga, o trabalho etc. É uma narrativa inverossímil, porém com fundo didático.

Ainda que em sentido mais amplo, por se tratar de uma sátira política, podemos considerar *A revolução dos bichos* (1945) como uma fábula, uma vez que está em sua definição o recurso à alegoria.

Se considerarmos que a fábula tem sua origem no impulso universal dos homens, para expressar seus pensamentos em imagens concretas, e que é estritamente paralela ao uso da metáfora na linguagem, podemos considerar que a obra narra uma história de corrupção e traição e recorre a figuras de animais para retratar as fraquezas humanas e demolir o "paraíso comunista" proposto pela Rússia na época de Stalin.

A escolha de cada raça de animal para representar as diferentes classes sociais: os porcos políticos; os cães policiais; o corvo representante da religião; as ovelhas militantes; cavalos, galinhas e outros bichos, a força de trabalho; nada mais é do que uma metáfora da Revolução Russa, utilizando-se de personagens que nos são familiares e cuja história pode ser adaptada a muitas situações cotidianas, pois os fatos e atitudes, por serem da natureza humana, se repetem.

A Moral da fábula está disposta na última passagem, quando os porcos e outros granjeiros humanos se encontram na casa que pertencia ao *Sr. Jones*, onde porcos e homens



conversam ao redor de uma mesa muito rica em alimentos (inclusive carne de outros animais). Neste momento, os outros animais da fazenda observam pela janela:

Doze vozes gritavam cheias de ódio e eram todas iguais. Não havia dúvida, agora, quanto ao que sucedera à fisionomia dos porcos. As criaturas de fora olhavam de um porco para um homem, de um homem para um porco e de um porco para um homem outra vez; mas já se tornara impossível distinguir quem era homem, quem era porco. (ORWELL, 1982, p.137)

O século XX foi marcado por grandes catástrofes da humanidade. Enquanto fábula, sempre se espera passar uma moral. Logo, a narrativa se apresenta para que a tirania e o totalitarismo do século passado não se repitam nas próximas gerações.

Deste modo, não se deve ver a literatura, bem como a fábula, como um refúgio, se tratando de animais e de questões que, a primeira vista, poderiam parecer do universo infantil. Na fábula *A revolução dos bichos* (1945) a literatura não está posta para esquecer, mas pelo contrário, ela existe para lembrar e ser transmitida.

As relações entre as concepções: comunista e totalitarista, socialista e capitalista

De acordo com a proposta inicial do porco *Major*, havia a promessa de mais comida e conforto, de dignidade com menos trabalho. Um hino foi composto, uma bandeira criada e até uma constituição registrada em sete mandamentos em tinta na parede do paiol. Esse conjunto de regras pregava o afastamento de tudo o que representasse o tratamento cruel dos humanos, ao mesmo tempo em que estabelecia a igualdade entre todos os animais, camaradas de revolução.

O Homem é a única criatura que consome sem produzir. Não dá leite, não põe ovos, é fraco demais para puxar o arado, não corre o que dê para pegar uma lebre. Mesmo assim, é o senhor de todos os animais. (...) Não está, pois, claro como água, camaradas, que todos os males da nossa existência têm origem na tirania dos humanos? (ORWELL, 1982, p.12-13)

Portanto, a obra também apresenta os ideais de capitalismo frente ao socialismo. Se no início nota-se que o *Velho Major* prega ideais de igualdade, o Animalismo corresponderia ao Socialismo e, em contraposição, temos os humanos (granjeiros) para representar o Capitalismo. Se o princípio do capitalismo é o lucro, os personagens que poderiam representá-lo são basicamente os humanos e os porcos, pois são estes que demonstram a preocupação com conforto e consumismo. Quando o *Sr. Jones* era o dono da granja explorava o trabalho animal em benefício próprio, ou seja, acumular mais capital. Podemos encontrar, assim, um retrato de uma sociedade capitalista: quem mais trabalha é quem menos ganha.



No princípio até houve um socialismo democrático, juntos participavam de assembleias, contribuíam com ideias e sugestões, tudo era posto em votação, todos liderados principalmente por Bola-de-Neve. Por outro lado, começam a surgir desavenças entre *Bola-de-Neve* e *Napoleão*. Este último apresenta um ideal diferenciado: logo que toma o poder, passa a negociar com outros granjeiros humanos e troca inclusive a vida de seu melhor cavalo (*Sansão*) por caixas de uísque. De acordo com Cornelsen (2009), “como um conquistador estrangeiro, o ditador totalitário vê as riquezas naturais e industriais de cada país, inclusive o seu, como fonte de pilhagem e como meio de preparar o próximo passo da expansão” (CORNELSEN, 2009, s/p). Nesse sentido, é típico do governo autoritário buscar mais e mais mercados, sem se preocupar com a população no geral, mas sim com o grupo seletivo que domina essa sociedade.

Todavia, embora Orwell tenha buscado mostrar uma época específica – por meio das alegorias –, sua obra pode ser vista como uma referência a qualquer revolução em que os mais fracos tomam o poder e, em seguida, são por ele corrompidos. Ou ainda, por aqueles que se promovem por meio de certos ideais e, ao chegar ao comando, os distorcem em benefício próprio. Pode-se demonstrar essa manipulação de palavras e conceitos na obra por meio da exemplificação da constituição dos sete mandamentos, criados primeiramente pelos porcos em conjunto, para o bem de todos os animais:

OS SETE MANDAMENTOS:

1. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.
2. O que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo.
3. Nenhum animal usará roupa.
4. Nenhum animal dormirá em cama.
5. Nenhum animal beberá álcool.
6. Nenhum animal matará outro animal.
7. Todos os animais são iguais. (ORWELL, 1982, p.26)

Estes mandamentos são desconstruídos um a um durante a narrativa, beneficiando os novos vícios dos porcos, antes criticado como ações “humanas” que nada representavam a vida dos animais. Neste caso, nota-se que o porco *Garganta*, responsável pelas informações advindas do tirano *Napoleão*, é também aquele que modifica os mandamentos com tinta durante as noites.

4. “Nenhum animal dormirá em cama **com lençóis**” (ORWELL, 1982, p.68).
5. “Nenhum animal beberá álcool **em excesso**”. (ORWELL, 1982, p.106)
6. “Nenhum animal matará outro animal **sem motivo**”. (ORWELL, 1982, p.89)
7. “Todos os animais são iguais, **mas alguns são mais iguais que os outros**”. (ORWELL, 1982:130)

Essas atitudes podem se referir aos constantes ajustes nos ideais por aqueles que estão no poder. Além disso, as mentiras contadas para os demais animais, que não se lembram, a



respeito de eventos passados se referem à revisão de textos da História para glorificar e enaltecer certo regime que domina no momento.

Deste modo, nota-se um dos aspectos essenciais para caracterizar um governo totalitário, em que a propaganda tem grande influência sobre a população em geral. Segundo Cornelsen (2009), Hannah Arendt estabelece alguns aspectos imprescindíveis para se entender o conceito de “totalitarismo” no nazismo e stalinismo:

Os regimes totalitários, enquanto no poder, e os líderes totalitários, enquanto vivos, sempre ‘comandam e baseiam-se no apoio das massas; (...) Por existirem num mundo que não é totalitário, os movimentos totalitários são forçados a recorrer ao que comumente chamamos de propaganda. A propaganda é, de fato, parte integrante da ‘guerra psicológica’; (...) o que caracteriza a propaganda totalitária melhor do que as ameaças diretas e os crimes contra indivíduos é o uso de insinuações indiretas, veladas e ameaçadoras contra todos os que não deram ouvidos aos seus ensinamentos, seguidas de assassinato em massa perpetrado igualmente contra ‘culpados’ e ‘inocentes’; (...) A forma de predição infalível sob a qual esses conceitos são apresentados é mais importante que o seu conteúdo. (CORNELSEN, 2009, s/p)

Até mesmo a simplificação dos sete mandamentos "Quatro pernas bom, duas pernas ruim!" foi alterado para a nova situação em que os porcos se adaptaram (agora andavam em duas pernas). O slogan das ovelhas foi modificado ligeiramente para “*Quatro pernas bom, duas pernas melhor!*” (ORWELL, 1982, p. 129). Deste modo, nota-se que a propaganda gira em torno dessas insinuações, em que a forma como esses conceitos são reproduzidos acaba por atingir a população em geral.

Outra característica que se pode notar que é comum aos governos totalitários é o culto à personalidade, criado a respeito de *Napoleão*, em que, por exemplo, pode-se pensar nos dois hinos instaurados: primeiramente chamado de *Bichos da Inglaterra*, que serve de enaltecimento para todos os animais; o qual é modificado para um hino de enaltecimento deste porco, denominado *O camarada Napoleão*.

O controle da opinião pública por meio das publicidades, o culto à personalidade, a soberania de um grupo pequeno e restrito da população frente aos demais, a propaganda, a manipulação da palavra, o abafamento dos protestos pela utilização de slogans e palavras de ordem. Todas essas são características de uma realidade totalitária e opressora.

Considerações Finais

Após a presente análise, pode-se concluir que a obra *A Revolução dos Bichos* (1945) não é um romance apenas voltado para as ideologias surgidas e instauradas na Revolução



Russa, mas que se abre para vários outros campos como a questão do poder, do totalitarismo, bem como dos governos que criticam os anteriores e repetem suas práticas. Nesse sentido, pode-se considerar que este é um livro que vai além do contexto histórico no qual foi escrito, podendo tratar de diversas relações de poder. Essa visão se confirma se considerarmos ainda que o século XX foi cenário de diversas ditaduras, tanto de esquerda como de direita: o Nazismo na Alemanha, o Fascismo na Itália, o Franquismo na Espanha, sem contar as que se deram na América Latina, inclusive no Brasil.

Por outro lado, ao considerá-la como composta por inúmeras alegorias, não se pode ignorar o caráter histórico a que este livro se refere. Ou seja, sua leitura, se vinculada ao contexto de produção, se torna mais rica e multifacetária. Sem a consciência desse contexto, *A Revolução dos Bichos* (1945) pode se tornar um instrumento de manipulação, instaurando um ideal contra o socialismo. Ou seja, em uma primeira leitura, podemos vir a pensar que a narrativa expõe que não importa a forma de governo, sempre haverá um líder, alguém que governe. Nessa visão, o ideal de igualdade e o sistema colaborativo instaurado pelo porco *Major* não seria possível.

Desse modo, entendo o presente livro como uma crítica aos regimes totalitários, tomando ainda como caso específico, o Stalinismo. No caso da narrativa, os porcos não podem ser considerados socialistas, e sim como capitalistas autoritários. Eles se utilizam da manipulação (conceito muito explorado pela narrativa) e agem de maneira incorreta com o que pregavam, logo, assumem e se aproveitam desse lugar que lhes foi conferido.



Bibliografia

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- CORNELSEN, Elcio. Totalitarismo. *Revista Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n.14, Julho-Dezembro de 2009. Disponível em: <<[>> Acesso em: 10 de maio de 2012, 9h45min.](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_10.php)
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 6 ed. rev. amp. Curitiba: Posigraf, 2004.
- GONZALES, Mario. *Aula Magna do PPGL da UFSM, dia 02 de dezembro de 2009*. Santa Maria, 2009.
- LONDERO, Rodolfo Rorato. Do Falo à Fala Silenciada: Alegorias Sexuais em Silicone XXI e Flores para um Cyborg. In: VI Jornada de Literatura e Autoritarismo, II Simpósio Memórias da Repressão da UFSM, 2008. *Anais da VI Jornada de Literatura e Autoritarismo, II Simpósio Memórias da Repressão da UFSM*, Santa Maria: UFSM, 2008.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Tradução de Heitor Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: Miranda, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.



Literatura e crítica social em *Dry September*, de William Faulkner

SILVA, Ívens Matozo*

Resumo: Durante séculos, a violência racial foi responsável por vitimar milhares de afrodescendentes, e recordar este passado torna-se essencial para compreendermos os problemas raciais que ainda podem ser encontrados na sociedade. Neste contexto, este trabalho propõe uma análise do conto *Dry September*, do escritor americano William Faulkner, tendo em vista a questão do uso da Literatura como uma forma de crítica social. Com o objetivo de desenvolver uma crítica à sociedade da época, procurou-se identificar e discutir como o escritor utilizou alguns elementos narrativos e simbólicos no conto para representar os problemas raciais que estigmatizaram o Sul americano como uma região em que o ódio racial foi responsável pelos graves índices de assassinatos e linchamentos de pessoas negras no país. Assim, o conto trouxe uma possibilidade de interpretação acerca das disparidades raciais da região, trazendo à tona uma visão crítica acerca do contexto social repressivo enfrentado por milhões de afro-americanos durante o período pós-escravidão e pré-Direitos Civis.

Palavras-chave: William Faulkner. Crítica Social. Racismo

Introdução

A partir da primeira metade do século XX, a literatura norte-americana foi marcada pela presença de uma geração de escritores que vieram a ter seus nomes mundialmente conhecidos e estudados, tanto pelo público leitor quanto pela crítica literária.

Em tal geração, composta por renomados escritores como Ernest Hemingway e John dos Passos, por exemplo, também se encontra Willian Faulkner (1897-1962), que se destaca pelo ressurgimento sulista no cenário literário americano e pela temática em suas obras sobre as fragilidades e virtudes humanas.

Além de ser conhecido por utilizar em seus trabalhos a técnica do *fluxo de consciência*, Faulkner nos apresenta a decadência da região sul dos Estados Unidos, a qual é marcada historicamente pela derrota na Guerra de Secesão (1861-1865), que veio a ocasionar com seu desfecho graves problemas econômicos e sociais para a região.

Ao analisar o conteúdo das obras de escritores sulistas, Ross (1967) argumenta que eles: “consideram o moderno mundo materialista como o principal culpado [pela hostilidade do homem] e voltam seus olhos para a tradicional sociedade do passado, que julgam ser o local adequado à dignidade humana” (p. 65).

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: ivens_matozo@hotmail.com.



Neste contexto, Faulkner não é uma exceção. O autor nos apresenta essa tensão entre o passado e o presente através de personagens em conflito com as mudanças advindas com o capitalismo e pelo avanço da modernidade, lado a lado com o desejo ou a fuga da realidade através das lembranças de um passado glamoroso do Velho Sul, arruinados após o desfecho da Guerra Civil.

Vianna (2007) argumenta que ao aproveitar dados históricos e sociais da região Sul, Faulkner reitera este confronto existente entre o passado e o presente:

Os desenlaces quase sempre trágicos que caracterizam a narrativa de Faulkner, estão relacionados ao confronto histórico entre a velha ordem sulista e a nova configuração política e econômica daquela região após o desfecho da Guerra Civil (2007, p. 11).

Corroborando com o que foi levantado por Vianna, Bradbury (1991) ao estudar a intensidade das produções literárias de William Faulkner, argumenta que:

A intensidade nasce em parte dos fatos da história sulista: o Sul concentrou em um único evento, a Guerra de Secessão, cem anos de história ocidental, enfrentando a absorção do moderno, a derrota e a privação cultural e o processo de industrialização de uma só vez. (1991, p. 101)

Quanto à temática social, Faulkner nos apresenta um Sul dominado pelo ódio e pelo poder da segregação racial. Tais problemas foram responsáveis por vitimar gerações de afro-americanos que sofreram diante do jogo entre o poder e a submissão perante uma falsa ideologia da superioridade de raças, que colocava o negro em uma posição de inferioridade quando comparado com o homem branco.

Ao associarmos as características de suas obras aliadas ao contexto social do Velho Sul, no conto intitulado *Dry September* (1931), incluso na coletânea de contos *These 13* (1931), percebemos claramente a presença das características acima descritas.

Neste conto, Faulkner nos apresenta os rumores de um crime, supostamente realizado por um homem negro contra uma mulher branca, resultando em um suposto assassinato, colocando em evidência a fragilidade e a crueldade dos seres humanos, assim como as consequências de vivermos em uma sociedade preconceituosa.

Esta produção literária é considerada pela crítica como um dos melhores trabalhos feitos pelo autor. Apresentando a genialidade com que Faulkner soube trabalhar com o mistério e o suspense do início ao fim da estória, ele desafia o leitor a investigar o universo em que vivem os seus personagens e desvendar os seus segredos, onde cada detalhe torna-se essencial para a compreensão do conto, como assinala A. Golay & Hamblin (2008):



Dry September employs a technique that forces the character, and the readers, to try to construct what actually occurred from fragments of gossip, ambiguous hearsay, and things left unsaid (p. 74).

Compondo este conjunto de importantes detalhes presentes no conto, percebemos a importância que certos elementos narrativos e simbólicos apresentam no desenvolvimento da estória, sendo estes, de imprescindível análise para uma melhor compreensão do conto, uma vez que os trabalhos de Faulkner além se serem ricos em detalhes, apresentam um elevado nível de complexidade.

Assim, aliando as características de suas obras juntamente com os elementos narrativos e simbólicos utilizados pelo autor, este trabalho tem por objetivos identificar e discutir a importância destes elementos no conto *Dry September*. Além disso, pretende-se analisar como o autor trabalhou com estes elementos para representar o Sul americano com a intenção de desenvolver uma provável crítica social à sociedade da época.

Os elementos narrativos e simbólicos no conto

De acordo com Gancho (2006) os chamados elementos narrativos podem ser entendidos como peças que constituem o corpo de uma narrativa, pois sem estas tais peças, a narrativa não existe.

Toda a narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção, é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente quem caracteriza a narrativa (GANCHO, 2006, p. 11)

Percebemos então a presença de cinco elementos presentes nas narrativas: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. Tais elementos são considerados de suma importância para a análise e compreensão das estórias.

Em seu conto, Faulkner nos apresenta como estes elementos podem ser utilizados para a criação de uma estória cheia de suspense e mistérios, desafiando o leitor a instigar sobre as atitudes dos seus personagens problemáticos e até mesmo uma reflexão sobre a própria sociedade americana.

A partir desta característica, somos levados a analisar com mais atenção os elementos narrativos que compõem as suas obras, pois a partir deles podemos encontrar pistas ou até mesmo as justificativas das ações muitas vezes não ditas e ou imaginadas dos seus personagens.



Para a análise de *Dry September*, foram selecionados três dos cinco elementos narrativos, sendo eles: espaço, ambiente e personagens. Tal seleção deu-se pelo fato de que estes elementos podem vir a ser compreendidos como uma ferramenta essencial para a compreensão dos mistérios presentes no conto.

Ao analisarmos o espaço em que as ações do conto ocorrem, percebemos a grande ênfase dada por Faulkner ao descrever uma fictícia cidade localizada na região Sul dos Estados Unidos como um local extremamente seco e abafado, onde não chove por aproximadamente sessenta e dois dias.

Segundo Gancho, o elemento *espaço* pode ser compreendido como:

[...] o lugar onde se passa a ação numa narrativa [...] o espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. (GANCHO, 2006, p. 27)

Através desta descrição, compreendemos que o *espaço* apenas engloba o local onde os fatos da estória ocorrem, sendo em uma primeira leitura de fácil compreensão e identificação em uma estória. Entretanto, o que percebemos em *Dry September* é uma fusão entre um espaço físico e um psicológico, levando o público leitor a confundir muitas vezes o conceito de *espaço* com o do *ambiente*.

Ao analisar a evolução do conto moderno e discutir acerca desta interação entre estes dois elementos, Hamalian & Karl (1967, p. 59) estabelecem que:

We can say that setting encompasses not only the usual quantities of time and place, as well as the element loosely called background, but also aspects of atmosphere, a series of details, nuances, and gestures.

De acordo com os autores, o espaço abrange não apenas o local físico onde as ações da estória ocorrem, como também as ações dos personagens com o espaço em que vivem, colocando a descrição do elemento *ambiente* dentro da descrição do *espaço*, apresentando uma das características da evolução do conto moderno.

Neste trabalho, estes dois elementos serão estudados separadamente, sendo o *ambiente* compreendido como:

[...] o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem os personagens [...] situa as personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem [...] a projeção dos conflitos vividos pelas personagens (GANCHO, 2006, p. 27-28)

Através desta definição, notamos a importância que este espaço, como descrito acima, carregado de características morais e psicológicas possui a força de influenciar as ações



tomadas por aqueles que são responsáveis “pelo desempenho do enredo [...] quem faz a ação” (GANCHO, 2006, p. 17). É neste contexto que destacamos a importância do elemento narrativo *personagem*, podendo ser classificado em dois tipos conforme a sua caracterização dentro da estória.

Os classificados como *planos* são compreendidos como aqueles que possuem “um número pequeno de atributos, que as identificam facilmente perante o leitor, de um modo geral são personagens pouco complexos” (GANCHO, 2006, p. 20).

Já os ditos *redondos*, parafraseando Foster (1969), seriam aqueles personagens caracterizados por possuírem uma maior profundidade e complexidade psicológica, mudam de comportamento constantemente, apresentando variadas qualidades ou tendências.

Em *Dry September*, Faulkner nos apresenta quatro personagens que desempenham papéis de suma importância no conto, sendo eles: o barbeiro Hawkshaw, o ex-soldado de guerra John McLendon, o negro Will Mayes e Miss Minnie Cooper, personagem centro do conto e responsável pelos comentários que circulam pela cidade.

Uma característica recorrente nos contos de Faulkner refere-se ao uso de símbolos, os quais são utilizados para a criação de um cenário de mistério, dúvida e complexidade em suas obras, como podemos observar nos contos *A Rose for Emily* (1930), *That Evening Sun* (1931) e *The Barn Burning* (1939), por exemplo.

Na sua terminologia, o conceito de símbolo pode ser compreendido como “muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 18).

Através deste conceito, percebemos o quão complexo torna-se a tarefa de tentar decifrar o real significado dos elementos simbólicos em uma obra literária. Por este motivo, usaremos como recurso de análise e interpretação dos elementos simbólicos presentes no conto de Faulkner o *Dicionário de Símbolos* (2001), por constituir de uma fonte de informações e variadas interpretações acerca dos símbolos.

Em *Dry September*, Faulkner utiliza a descrição de um clima quente e seco, os objetos pertencentes pelos personagens e a própria descrição da casa onde eles residem para criar elementos simbólicos repletos de significados ocultos, estes que durante o desenrolar da



estória aliada a sua correta interpretação, podem vir a ajudar o leitor a entender melhor os mistérios e segredos dos personagens no conto.

Assim, é através da interseção entre os elementos narrativos juntamente com o uso de alguns elementos simbólicos que William Faulkner criou uma atmosfera de dúvidas e suspense acerca das ações tomadas pelos seus personagens, demonstrando a genialidade e ao mesmo tempo a complexidade das obras que caracterizam a produção literária de um dos maiores escritores americanos.

Literatura e crítica social em *Dry September*

No início do conto, Faulkner descreve o espaço no qual a estória ocorre, na fictícia cidade de Jefferson. Tal cidade é caracterizada por possuir um clima extremamente quente e seco, resultado de uma grande seca.

Em seguida, ocorre a descrição do ambiente de uma barbearia onde se encontra um grupo de homens que discutem acerca de um suposto crime sexual envolvendo dois moradores da cidade:

Throught the bloody September twilight, aftermath of sixty-two rainless days, , it had gone like a fire in dry grass – the rumor, the story, whatever it was. Something about Miss Minnie Cooper and a Negro. Attached, insulted, frightened: nome of them gathered in the barber shop on that Saturday evening [...] knew exactly what had happened (FAULKNER, 1967, p. 69)

A partir deste fragmento, percebemos que nenhum dos ocupantes do local sabe exatamente o que pode ter ocorrido. Com o conhecimento restrito, o que eles apenas sabem são rumores ou histórias a respeito de um crime envolvendo um negro e Miss Minnie Cooper.

Através dos diálogos dos ocupantes da barbearia, podemos perceber o quanto o elemento narrativo *espaço* está intimamente associado ao elemento *ambiente*. Tal conexão entre eles nos demonstra o modo de pensar de alguns moradores da região Sul dos Estados Unidos, marcada historicamente pela derrota na Guerra Civil Americana e pela não aceitação do negro como cidadão americano.

Em tais conversas, torna-se evidente o espaço social apresentado no conto, caracterizado por possuir uma sociedade altamente dividida entre dois grupos polares: os brancos e os negros.

Segundo Hoffman (1966) a região fictícia criada por Faulkner na qual a cidade de Jefferson está localizada é caracterizada por possuir “uma população de 6.298 brancos e 9.313



negros" (HOFFMAN, 1966, p. 20). A superioridade numérica de negros em relação aos brancos se torna um forte indício das disparidades sociais e raciais presentes nas obras de Faulkner, como também uma inferência aos graves problemas sociais presentes na região Sul americana.

Notamos uma forte divisão de opiniões referentes ao suposto crime sexual. De um lado, defendendo a inocência do negro Will Mayes destaca-se o barbeiro Hawkshaw, que afirma que Mayes é uma boa pessoa e que não seria o responsável por tal crime.

Nas seguintes passagens, percebemos a sua opinião ao tentar defendê-lo da opinião dos demais ocupantes da barbearia: ““I know Will Mayes. He’s a good nigger’ [...] ‘I dont believe Will Mayes did it’ [...] ‘I know Will Mayes”” (FAULKNER, 1967, p. 69).

Apesar dos seus esforços, o que notamos dos demais ocupantes do local é uma total repulsa do ponto de vista do barbeiro, demonstrando que através dos princípios e do modo de pensar da população local, seria um insulto duvidar da palavra de uma pessoa branca quando posta em comparação com a de um negro: ““Wont you take a white woman’s Word before a nigger’s?” [...] ‘Do you accuse a White woman of lying? [...] ‘you damn niggerlover¹²”” (FAULKNER, 1967, p. 69).

Durante a discussão, um dos clientes faz menção ao passado histórico da região Sul dos Estados Unidos, demonstrando mais uma vez a interação existente neste conto do espaço físico junto com o psicológico, influenciando as atitudes e opiniões dos personagens: ““you better go back North where you came from. The South don’t want your kind here”” (FAULKNER, 1967, p. 70).

Neste fragmento, notamos que o foco principal da conversa serviu apenas de suporte para o real assunto discutido pelos clientes, ou seja, a não aceitação do negro como um verdadeiro cidadão americano.

Em sua história, os Estados do Sul foram estigmatizados por possuírem uma sociedade altamente racista, tanto pelo fato de terem sido contra a abolição da escravidão defendida pelos estados do Norte durante a Guerra Civil, quanto pela presença de grupos racistas que tornaram a prática de linchamentos de pessoas de cor comuns naquela região.

Com a chegada do personagem John McLendon no diálogo, o que antes era apenas uma conversa de barbearia, passa a se tornar um plano de vingança. Tendo comandado tropas

¹² “A very offensive word for a Black person” (OXFORD, 2010, p.1031).



militares na França e sido homenageado pela sociedade americana, ele acaba persuadindo os demais ocupantes da barbearia para fazerem justiça com as próprias mãos.

The screen door crashed open. A man stood in the floor, his feet apart and this heavy-set body poised easily. His white shirt was open at the throat. [...] His hot, bold glance swept the group. His name was McLendon. He had commanded troops at the front in France and had been decorated for valor [...] are you going to sit there and let a black son rape a white woman of the streets of Jefferson? (FAULKNER, 1967, p.70)

Nesta descrição notamos algumas características deste personagem, tais como a suas características vinculadas ao clima local, o seu antigo emprego e o tom em sua fala ao incitar os demais ocupantes do local a acompanhá-lo na busca por Mayes. Estas características nos evidenciam a personalidade e o caráter deste personagem, fato que será que suma importância para as interpretações das ações tomadas por ele e os demais do conto.

Quando McLendon e seus companheiros saem à procura de Mayes, o barbeiro Hawkshaw apresenta duas atitudes completamente diferentes. Em um primeiro instante, ele tenta de toda forma fazer com que McLendon desista de fazer qualquer mal contra Mayes: “Find out the true first. I know Will Mayes” (FAULKNER, 1967, p. 70) e em “Will Mayes never done it, boys” (FAULKNER, 1967, p. 74).

No entanto, ao acompanhar o grupo de McLendon na busca por Mayes, suas atitudes se modificam com aquelas apresentadas dentro da barbearia. Ao encontrarem Mayes, McLendon e seus companheiros começam a agredi-lo, sem exceção de Hawkshaw, que também a realizada. Podemos verificar esta atitude no seguinte excerto:

He [McLendon] struck the Negro, the others expelled their breath in a dry hissing and struck him [...] he [Will Mayes] whirled and cursed them, and swept his manacled hands across their faces and slashed the barber upon the mouth, and the barber struck him also (FAULKNER, 1967, p. 75).

Ao examinarmos esta cena de violência nos deparamos com a crueldade dos moradores da cidade, pois quando McLendon e seu grupo encontram Will Mayes, fica claro que ele não sabia sobre os rumores que rondavam a cidade e mesmo assim acaba sendo agredido: “What you all going to do with me, Mr John? I aint done nothing, White folks, captain, I aint done nothing. I swear ‘fore God’” (FAULKNER, 1967, p. 75).

Outro personagem enigmático que compõe o conto é Miss Minnie Cooper. Na segunda parte da estória, o narrador onisciente nos apresenta o universo da personagem que supostamente foi abusada, demonstrando suas fraquezas e obsessões.



Se levarmos em conta o seu passado, no qual ela era jovem e popular e compará-lo com a sua vida adulta, descrito como sendo uma mulher solteira e esquecida pela sociedade que antes a admirava, podemos atribuir tais mudanças como uma justificativa para a invenção do estupro, com a finalidade de obter novamente a atenção da sociedade e de seus amigos, como também uma válvula de escape da sua decadência moral e social.

No seguinte excerto: “When she was Young she had had a slender, nervous body and a sort of hard vivacity which had enable her for a time to rid upon the crest of the town’s social life” (FAULKNER, 1967, p.72), podemos perceber que ela tinha um corpo elegante e apresentava importante participação social na cidade.

No entanto, no seguinte trecho a sua situação muda completamente:

She was the last to realize that she was loosing ground [...] She watched the girls with whom she had grown up as they married and got homes and children, but no man ever called on her [...] how popular Aunt Minnie had been as a girl (FAULKNER, 1967, p. 72-73).

Assim, somos levados a imaginar o ambiente de decadência da personagem e a pressão psicológica causada pelas regras da sociedade, casar e ter filhos. Além disso, aliando o fato dela ter quase quarenta anos e ainda continuar solteira: “she was about thirty-eight or thirty-nine” (FAULKNER, 1967, p. 72) aliado com suas frustrações amorosas, somos levados a duvidar que o rumor que move a cidade não passa de uma invenção da personagem.

Na quarta parte do conto, mais evidências nos levam a acreditar na sua provável mentira com a intenção de torná-la novamente popular. Quando ela sai com amigos para o cinema local, ela se torna o comentário das pessoas que a viam na rua: ““That’s the one: see? The one in Pink in the middle.’ ‘Is that her?” (FAULKNER, 1967, p. 77).

Apesar de a personagem parecer ter alcançado seu objetivo, sua fama acaba lhe custando sua sanidade mental. Durante a exibição do filme, ela começa a rir sem parar. Nesta cena, seu riso pode vir a ser interpretado como a sua tomada de consciência de sua vida decadente.

Começando a rir no instante em que vê os jovens casais entrando no teatro: “quick bodies awkward, dinively young” (FAULKNER, 1967, p. 78), e quando percebe o tema do filme que irá assistir: “the screen glowed silver and soon life began to unfold, beutiful, and passionate” (FAULKNER, 1967, p. 78), observamos a sua distância de todos os elementos que ela observa: beleza, amor, paixão e juventude, elementos estes que ela provavelmente nunca possuirá, restando a ela apenas a presença da solidão.



De um modo geral, podemos inferir que neste conto os personagens acima citados podem vir a ser classificados com *redondos*, por possuírem uma elevada complexidade psicológica, várias qualidades e comportamento instável.

O maior enigma apresentado em *Dry September*, juntamente com o segredo de Miss Minnie Cooper, diz respeito à ação tomada por McLendon e seus companheiros contra Will Mayes.

Ao analisarmos os elementos simbólicos presentes no conto, somos levados a supor que Mayes pode ter sido cruelmente assassinado por McLendon. Mesmo não havendo evidências textuais concretas a respeito deste incidente, a interpretação de alguns elementos simbólicos presentes no conto nos dão sugestões sobre as ações que podem ter sido tomadas pelos personagens.

Ao começarmos a analisar a descrição da casa onde McLendon reside, comparada a gaiola de um pássaro, juntamente com o seu comportamento, percebemos que tais descrições nos levam a pressupor que suas atitudes podem se equiparar às de um animal selvagem, apresentando perigo para a sociedade. Podemos verificar estas particularidades no seguinte fragmento:

It was trim and fresh as a birdcage and almost as small, with its clean, Green-and-white paint [...] He went on through the house, ripping off his shirt [...] he stood and mopped his head and shoulders with the shirt and flung it away (FAULKNER, 1967, p. 78-79)

Na saída de McLendon e seu grupo da barbearia, há a caracterização de ar com cheiro de morte. Além disso, ênfase é dada a um estranho gosto metálico na boca dos homens que ficaram no local, o que nos remete à arma que McLendon possa ter levado para assassinar Mayes: “The screen door crashed behind them reverberant in the dead air [...] The air was flat and dead. It had a metallic taste at the base of the tongue” (FAULKNER, 1967, p. 71-72).

Além deste fragmento, a mudança no céu da cidade no momento que o grupo encontra Mayes é de suma importância, pois a lua é retratada por possuir um aspecto hemorrágico, nos levando a inferir uma suposta atrocidade contra Mayes.

Segundo Chevelier e Gheerbrant (2001) entre as várias interpretações sobre o significado do símbolo da lua, ela pode vir a ser interpretada como a passagem da vida à morte, ressaltando ainda mais a interpretação do possível assassinato.



A presença da poeira, que encobre tanto o carro que McLendon dirige levando Mayes para o desconhecido, quanto a cidade de Jefferson pode ser interpretada de duas maneiras distintas, mas com significados semelhantes.

A primeira forma de interpretação deste elemento poderia ser visto como um signo que representaria a morte (CHEVELIER & GHEERBRANT, 2001, p. 727), uma vez que ela encobre o carro que McLendon leva Mayes para o desconhecido, sendo que após este incidente, Mayes misteriosamente não é mais visto na cidade, reforçando então, a ideia de um assassinato: “They went on; the dust swallowed them [...] the dust of them hung for a while, but soon the eternal dust absorbed it again” (FAULKNER, 1967, p.77).

Já a segunda interpretação do elemento poeira estaria relacionada a um sentimento de culpa por parte da população da cidade ao deixar acontecer um crime sem qualquer tipo de provas ou direito de defesa do acusado.

No seguinte excerto: “after a while the town began to glare beneath the dust” (FAULKNER, 1967, p.76) percebemos como a poeira encobre a cidade logo após a ação tomada por McLendon, ressaltando a ideia de um crime que permanecerá sem solução, uma vez que o ódio racial vitimou milhares de afro-americanos na região Sul-americana.

Considerações Finais

A análise do conto nos leva a afirmar que os personagens apresentados são profundamente vulneráveis ao ambiente e ao espaço social ao qual fazem parte, o que vem a contribuir, decisivamente nas suas atitudes ao longo do conto.

Além disso, eles se apresentam como prováveis vítimas da sociedade americana. McLendon, antes visto como um herói de guerra e aclamado pela sociedade, passa a ser considerado o maior vilão. O barbeiro Hawkshaw nos passa a ideia de ter sido influenciado pela mentalidade racista da cidade ou pode-se atribuir à sua mudança repentina de atitude, a falsa ideologia de uma harmonia com as disparidades raciais da região.

Em relação à Miss Minnie Cooper, esta vem a ser analisada como a grande manipuladora do conto, jogando com o passado da região ao seu favor e sem se importar com as consequências das suas atitudes. Will Mayes vem a ser a representação das gerações de afro-americanos que sucumbiram diante dos abusos e das injustiças causadas pela falsa ideologia da superioridade do homem branco.



Assim, a leitura do conto de Willian Faulkner traz uma possibilidade de interpretação acerca das disparidades raciais do Sul americano e da decadência e fragilidades da existência humana. Além disso, o conto traz à tona uma visão crítica acerca do contexto social repressivo presente nos Estados Unidos durante o período pós-escravidão e pré-Direitos Civis.



Referências

- A. Nicholas F; GOLAY, Michael; HAMBLIN, R.W. Critical Companion to William Faulkner: a literary reference to his life and work. New York: Infobase, 2008.
- BRADBURY, Malcolm. *O Romance Americano Moderno*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 16º Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- FAULKNER, William. Dry September. In: *The Shape of Fiction: British and American Short Stories*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1967, pp. 69-79.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9º Ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HAMALIAN, Leo; KARL, Frederick, R. *The Shape of Fiction: British and American Short Stories*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1967.
- HOFFMAN, Frederic, J. *William Faulkner*. Tradução Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lidor, 1966.
- OXFORD: Advanced Learner's Dictionary. 8º Ed. New York: Oxford University Press, 2010.
- ROSS, Danforth. *O Conto Norte-Americano*. São Paulo: Martins, 1964.
- VIANNA, Vera Lucia Lenz. *Sartoris: A História na voz de quem conta a história*. Santa Maria: UFSM, PPGL- Editores, 2007.



A literatura como resgate da memória histórica de um povo em *A Muralha*

BORGES, Samantha*

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar a obra *A Muralha*, de autoria de Dinah Silveira de Queiroz, lançada como forma de homenagem e comemoração aos 400 anos da fundação da cidade de São Paulo. O romance narra a história de lutas, conquistas e massacres do povo paulista, entre o final do século XVII e início do século XVIII. Apresentando em sua narrativa os principais aspectos do estilo do romance histórico ao molde Lukacsiano, o artigo se volta às relações e influências que a literatura mantém com as perspectivas teóricas da memória e da história. Para fundamentar o referencial teórico utilizam-se autores como Lukács, Cândido, Mitre e Jelin, entre outros. Através desse contexto, é possível tecer considerações sobre de que maneira a obra se transforma em uma ferramenta de resgate da memória histórica do povo paulista, trazendo à luz aspectos que se fixam como características da identidade paulistana e do brasileiro em geral.

Palavras-chave: Romance histórico. Memória. Identidade.

Literatura, memória e história

Os estudos literários há algum tempo trazem à tona discussões que se opõem a uma análise literária única e isolada. A riqueza de leituras de uma narrativa está vinculada tanto à individualidade de cada sujeito que tem contato com uma obra, quanto às conexões que podem ser feitas entre o literário e as diversas áreas do saber. Uma obra não nasce à parte do social, mas se relaciona em diferentes graus aos campos históricos, políticos e econômicos de uma sociedade. Portanto, ao analisar uma obra, é importante tanto verificar o contexto social em que ela está inserida, quanto às características intrínsecas à linguagem que apresenta, como afirma Cândido

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 13).

E se a literatura pode ser vista como vinculada ao social, também as questões da memória saíram do campo meramente psicológico – que continua sendo importante, mas não deve ser o único aspecto considerado – para abranger em sua concepção os jogos sociais envolvidos na prática de relembrar e esquecer. Segundo Jelin (2001), a memória por si só não

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: borges.samantha@ymail.com.



deve ser enquadrada em um conceito único e fechado, já que ela atua em comunhão com questões relacionadas à história, à “verdade”, à identidade. Torna-se importante, quando se fala de memória, ponderar sobre quem recorda ou esquece, o que é recordado ou esquecido e, ainda, como e quando esse processo mental ocorre. Para a autora, cada sujeito possui sua própria capacidade de memorização ou esquecimento, que faz parte de um processo único, individual, intransponível. Porém, é preciso destacar que esse processo não ocorre desvinculado de uma esfera social:

Estos procesos, bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactívose impone. Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos. Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos (JELIN, 2001, p. 03).

A memória, portanto, pode ser importante ferramenta para a compreensão tanto do passado, quanto do presente. Mitre (2001) destaca que recordar um fato do passado se torna uma maneira de revivê-lo à luz do tempo presente, de forma que se tornou lugar comum afirmar que “um pueblo que olvida o ignora su pasado tiende a repertirlo, sobretodo en los errores, revelando, así, una frustrante inaptitud para aprender de la experiencia” (MITRE, 2001, p. 111). O esquecimento, inserido em um contexto de governos autoritários, por exemplo, assume um caráter perigoso, pois trata de chagas sociais que permanecem não curadas e que, mais cedo ou mais tarde, devem vir à tona para que a história siga sem lacunas inexplicáveis. A importância de se construir uma ponte com o passado, para comprehendê-lo, assim como seu presente, é ressaltada também em Benjamin, como destaca Gagnebin,

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma em dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscritas nas linhas do atual (GAGNEBIN, 1987, p. 16).

A narrativa literária, nesse ponto, se constitui em um espaço possível de construção de uma linguagem que consiga transmitir, comunicar e, principalmente dar sentido àquilo que foi esquecido, lembrando que o esquecimento pode não significar o apagamento do passado, mas sim a incapacidade de comunicá-lo. O silêncio muitas vezes tem muito a dizer, basta que se consiga articular um discurso que ultrapasse as barreiras de um possível trauma e que exista quem esteja disposto a ouvi-lo. A literatura de testemunho tem exercido importante papel nesse contexto, em especial em países em que ditaduras militares violentas foram responsáveis pelo apagamento de fatos históricos. Porém, não é apenas sob a perspectiva de relembrar o trauma que a literatura pode se entrelaçar às questões da memória e, nesse



momento, outro campo do conhecimento também passa a ser acionado. Sob uma abordagem que une narrativa literária, memória e por fim a história, a literatura vem construindo representações sociais ao longo do tempo.

É nos séculos XVIII e XIX que a história passa a ser debatida como ciência. Por esse viés, história e ficção estariam distanciados, no entanto, através de um contexto social que propicia a busca por uma literatura que represente o “espírito de uma época”, que está em processo de afirmação, a literatura passa a ter um renovado objetivo: a tentativa de desenhar um perfil identitário em determinados grupos ou mesmo nações. Surge assim, o chamado “romance histórico”, que baseado em características específicas passa a trabalhar com a utopia de uma identidade nacional, através de um pano de fundo histórico e do resgate da memória de um povo. A construção dessa identidade, segundo Jelin (2001), não ocorre de maneira a abarcar uma totalidade de características, mas sim de forma seletiva:

(...) para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con otros. Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal com algunos y de diferenciación com otros para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias (JELIN, 2001, p. 07).

Fica claro o fato de que a identidade e, no caso do romance histórico a identidade nacional, se trata de uma construção. Mesmo que a obra tente retratar fielmente, através da busca por dados e personagens reais, um momento da história, é impossível que não se faça um recorte, no qual como afirma Jelin (2001), memórias são selecionadas e, portanto, alguns pontos de vista serão inevitavelmente descartados. Assim é a memória, seletiva; assim é a história, seletiva; e assim é a literatura: uma seleção de representações que podem ser trabalhadas sob o enfoque da memória e da história de um povo, reafirmando ou confrontando uma identidade vigente.

Nesse cenário, o romance histórico se consolida na Europa, no início do século XIX, em consenso com a ascensão burguesa e os ideais iluministas, com o advento do capitalismo e, principalmente, com a formação do Estado enquanto organização moderna da sociedade. Surge a concepção de um passado histórico e de sua importância para uma consciência e espírito de nação. O advento da história como um fenômeno de massas e a construção de um sentimento nacional, consolida a busca pela identidade de cada país. E para a construção dessa identidade, torna-se necessária uma releitura do passado histórico. Para Lukács (1966), inclusive, essa era uma das características centrais do romance histórico: o distanciamento entre a época do autor, da época narrada, ou seja, “a ação do romance ocorre num passado



anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído” (ESTEVES e MILTON, 2009, p. 88). Partindo desse pressuposto, o romance histórico se vale do resgate da memória de um povo, para consolidar a sua identidade. No Brasil, o romance histórico tem suas expressões também no século XIX, coincidindo com um processo de formação do sentimento nacional. Porém, o estilo não foi expressivo, tendo publicações mais voltadas para algumas vertentes próximas como o indianismo, o romance urbano e o romance regionalista.

O romance histórico *A Muralha*

A obra “A Muralha”, de Dinah Silveira de Queiroz, foi escrita em homenagem à comemoração do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, em 1954. O romance, narrado em terceira pessoa, tem a interferência de discurso direto das personagens, e conta a história de lutas do povo paulista, entre o final do século XVII e início do século XVIII. Devido a um número extenso de personagens, a ação principal (o amor conturbado entre os protagonistas Tiago e Cristina) segue a ordem temporal cronológica, mas que abarca ainda várias histórias secundárias que vão sendo narradas simultaneamente. A narrativa é dividida em três capítulos: “Descoberta da Terra”, “A Madama do Anjo” e “Canção de Margarida”.

A primeira parte da obra, “Descoberta da Terra”, relata a chegada de Cristina, a mocinha da história, no Porto de São Vicente, em São Paulo. Sonhadora, a protagonista carrega consigo a educação do Reino, uma moralidade e uma cultura identitária que é colocada à prova em uma terra retratada como sem lei. Em um Brasil colonial, a luta era pela sobrevivência, não havia aqui o luxo e o conforto do Velho Mundo. A personagem, portanto, se depara com uma realidade muito diferente da que estava acostumada, em uma terra ainda primitiva, como lhe alerta o Capitão-Mor do navio:

(...) Cure-se a menina de ilusões. A pobreza arrogante desta terra! Os índios feios como judas, os brancos sujos, fanfarrões briguentes, os negros fazendo o que lhes ensinam, como monos. Os padres disputando com os brancos, mas lhe dizendo as missas. E as mulheres escondidas em casa como coelhos nas tocas, ignorantes e obstinadas (QUEIROZ, 2000, p. 12).

Além de não sentir-se acolhida na nova terra, por não aceitar os costumes de sua gente – pessoas de hábitos simples e rudes – Cristina também sofre com a rejeição do noivo, Tiago. Mas, mesmo rejeitada, Cristina casa-se com ele, em uma cerimônia que movimenta a Vila de São Paulo de Piratininga. Já o capítulo de *A Muralha*, “A Madama do Anjo”, comprehende as principais sequências de ação do romance. Primeiramente, o desenrolar do motivo pelo qual o



filho de Dom Braz, Tiago, que também espera por Cristina apaixonadamente, a repudia: ele sente-se um traidor, já que em uma de suas viagens pelo Sertão, teve relações com a prima Isabel, com a qual acaba tendo um filho. O fato, inclusive, acaba sendo o desencadeador de inúmeras tragédias no seio da família de Dom Braz Olinto. Primeiramente, Isabel diz que foi violentada por Apingorá, índio amigo da família. Em função disso, Leonel, irmão de Tiago, vai até a aldeia de Apingorá e o mata, para salvar a honra dos Olinto. Como consequência do assassinato, os índios organizam-se e efetuam um motim contra a Lagoa Serena, justamente quando os homens estão no Sertão. As mulheres da Lagoa Serena defendem-se como podem, mesmo assim, Basília, filha de Dom Braz, é ferida violentamente e os armazéns que estocam mantimentos são incendiados, deixando as personagens quase sem provisões.

A surpresa, no entanto, surge quando o filho de Isabel nasce: ao invés de mestiço, o bebê é branco. Assim, nasce também a desconfiança: Margarida, esposa de Leonel, acredita que seu marido a traiu e acaba morrendo, mortificada pelo desgosto. Leonel, ao descobrir que seu grande amor faleceu, some no mundo, sem deixar rastros. Enquanto isso, Rosália, filha caçula de Dom Braz e Mãe Cândida foge com Bento Coutinho, rival de seu próprio pai. O capítulo também dedica bastante atenção a narrativa da expedição dos Bandeirantes, liderada por Dom Braz e Tiago ao fictício Morro Negro. A Bandeira parte para tomar posse do local, pois ele abriga jazidas de ouro. Ao conquistar as terras, no entanto, os paulistas são dizimados pelo ataque dos emboabas, que os esperavam na volta do Morro Negro, fato principal, conhecido historicamente como “Capão da Traição”, e que configurou a Guerra dos Emboabas, ocorrida entre os anos de 1708 e 1709.

Com a sucessão de desgraças que se abatem sobre os personagens da narrativa, o terceiro capítulo, “Canção de Margarida”, se configura enfim, em uma possibilidade de esperança, de dias melhores para o povo paulista. Tiago é o único sobrevivente do “Capão da Traição” e, rejeitado pela família que o julgam como um covarde por não ter lutado mais bravamente, acaba encontrando em Cristina sua enfermeira. Sem ter para onde ir, os dois se refugiam na casa abandonada de Margarida e Leonel, e é aí que enfim encontram a oportunidade para declarar o amor um ao outro. Cristina, que estava determinada a voltar para Portugal engravidada e, mesmo ainda repudiando o ambiente que a rodeia, acaba cedendo à permanência no Brasil.



O espaço principal da narrativa, como já mencionado, é constituído pela Fazenda Lagoa Serena, localizada na então Vila de São Paulo de Piratininga. É nessa Fazenda que vive a família de Dom Braz Olinto, núcleo de personagens principais da história:

Muito tempo depois ela se lembraria da primeira visão que tivera da Lagoa Serena. A lagoa, rente à pequena aldeia de casas e de compartimentos da Fazenda; e, descendo a encosta, os bois carregando um carro transbordando de lenha. Os edifícios – muitos – a casa alta, de taipa, com uma varanda, e mandando ao ar um fumaceiro alegre; o moinho, as casas menores, o paoel, o muro a cercar a ilha edificada no mar de vegetação, e, diante do muro, no chão limpo, uma fila estranha, toda composta de mulheres. Ao centro, a cabeça alta e branca de Mãe Cândida, batida de luz, os cabelos soprados pelo vento da tarde. E ao lado, as filhas, a nora, todas com ar cerimonioso e ao mesmo tempo simples de disciplina (QUEIROZ, 1971, p. 44).

Além da fazenda, a obra ainda retrata o chamado Sertão, no qual se inserem as regiões a serem desbravadas pelos paulistas e pelos reinóis (habitantes que também estavam em busca de terras e ouro, porém se colocavam ao lado dos interesses do Reino de Portugal), nas capitâncias de São Paulo, Bahia e Minas Gerais. Como principal elemento histórico, a obra traz a Guerra dos Emboabas (1708-1709), luta travada entre os Bandeirantes (paulistas que saíram para o Sertão para a captura de índios e procura de regiões auríferas) e os Emboabas (forasteiros portugueses e de demais regiões do Brasil) pela posse de jazidas de ouro encontradas em Minas Gerais. Mas, além de retratar um espaço físico, o romance também apresenta um espaço psicológico, em que é dada voz ao fluxo de consciência das personagens. Esse espaço tem como configuração predominante os pensamentos, julgamentos e inferências de Cristina, que lança um olhar feminino e europeu sobre a narrativa.

Aspectos da identidade nacional através da memória histórica em *A Muralha*

A história e a memória podem ser ligadas uma a outra para que se possa compreender a identidade de um povo, já que o passado é elemento constitutivo daquilo que se é enquanto sujeito, no tempo presente, tanto em um parâmetro individual, quanto social. Segundo Todorov,

En primer lugar, hay que señalar que la representación del pasado es constitutiva no solo de la identidad individual – la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma –, sino también de la identidad colectiva. Ahora bien, guste o no, la mayoría de los seres humanos experimentan la necesidad de sentir su pertenencia a un grupo: así es como encuentran el medio más inmediato de obtener el reconocimiento de su existencia, indispensable para todos y cada uno (TODOROV, 2008, p. 89-90).

E mesmo que a história tenha sido por muito tempo, considerada como oposta à literatura, devido ao caráter ficcional dessa, e documental daquela, o romance histórico vem



trazer a possibilidade de uma linguagem híbrida. Assim, como ocorre na obra *A Muralha*, elementos da ficção são “misturados” a elementos reais, criando a possibilidade de se reconstruir as características e costumes de uma época, ou seja, aspectos da cultura e da identidade de um povo.

A obra que narra a fundação de São Paulo revela, logo nas primeiras páginas, um das principais características da identidade brasileira, a sua multiplicidade. Lucas destaca o processo de formação dessa identidade:

O percurso dessa identidade representa duas etapas: a primeira, inserida na hegemonia da contribuição europeia, evidente na própria adoção da língua portuguesa; a segunda, na lenta e controvertida incorporação do índio e do negro ao caldo cultural de que resultou a brasiliade” (LUCAS, 2002, p. 28).

Cristina, ao desembarcar no porto de São Vicente, logo é arrebatada por uma multidão em que se misturam o homem branco europeu, índios, negros, brancos nascidos na terra e ainda o mestiço: “Nesta confusão se chegou uma figura estranha: um mestiço ruivo, de face sardenta e rosada, de olhos fendidos no rosto chato” (QUEIROZ, 2000, p. 13). Essa profusão étnica é característica essencial que o brasileiro carrega até hoje, em sua mistura de raças e culturas, descendente de tantos povos que vieram ao Novo Mundo. Além disso, também é descrita a desigualdade da terra, em que fica clara a dominação autoritária do homem branco e a submissão sofrida do negro e do índio:

Havia uma mistura extraordinária de tipos e de raças. Homens vestidos de couro, com botas altas, eram acompanhados de escravos negros, seminus. Vultos esquálidos, cansados, cobertos de lamas das estradas, sentavam-se pelos desvãos, ou se acocoravam à sombra das árvores, sem ter pouso certo, comendo com sofreguidão os bocados de bolacha velha ou de pão seco. Havia ainda, um ou outro mineiro acompanhado pela mulher. A companheira também variava de tipo e de condição. Algumas vinham de colo e braços a descoberto, ostentando jóias que o ouro fácil lhes punha a brilhar no pescoço e nas orelhas (QUEIROZ, 2000, p. 241).

Ainda no início do livro, também é exaltado o esplendor da natureza tupiniquim, que vai ao encontro de um ideário, ainda muito sustentado nos dias atuais, segundo Lucas: “E a grandeza do Brasil, idealizada na miragem de um jardim deleitoso, encherá de ufanismos os primeiros textos referentes à colônia. Tal mito de grandeza nacional persiste ainda hoje em nosso código de convivência” (2002, p. 46). À beleza da terra, também se une a ideia de fartura: “A mesa era farta, como Cristina jamais vira tanta fartura na quinta onde vivera” (QUEIROZ, 2000, p. 50). Mas, em contraste a esse quadro de natureza magnífica e abundância, é colocada a pobreza e o desalento das cidades, que não passavam de vilarejos de aspecto decadente “Era como uma brecha ou ferida rasgando as árvores e as plantas, um vila miserável que transbordava de gente (QUEIROZ, 2000, p. 11)”.



As personagens femininas ganham relevante espaço na trama e são descritas de modo peculiar, a diferenciá-las das mulheres do Reino. Determinadas e batalhadoras, são elas que assumem o papel do homem enquanto esses passam meses no Sertão. O exemplo mais forte dessa mulher é Mãe Cândida, a matriarca da família:

Como Margarida lhe dissera, as mulheres eram obrigadas a encurtar o tempo de espera, por um trabalho quase sobre-humano. Elas não participavam, nunca, daquelas horas de ócio do mulherio do Reino. Mãe Cândida, então, era como a chefe de um pequeno Estado, um verdadeiro príncipe que encarnava em si todos os poderes. Estava sempre aprumada, erecta, sem dar sinais de cansaço e de fraqueza. Começava seu dia com os próprios escravos, ao toque da madrugada. Não ficava fechada em casa, a dar ordens. Ia pessoalmente fiscalizar os trabalhos de plantio e de colheita (QUEIROZ, 2000, p. 57).

Os homens, por sua vez, “acostumados à dureza e à lonjura” (QUEIROZ, 2000, p. 189) são retratados como seres extremamente rudes e violentos, moldados pela força da terra e, principalmente, pela obsessão em desbravar o Novo Mundo, nem que para isso o confronto, as guerras e a morte se façam companheiras. Ao longo da obra, uma das questões mais marcadas na narrativa é o aspecto machista da sociedade de então, característica que também entra no rol de heranças culturais da brasilidade. Era natural, na época, que os homens tivessem muitos filhos fora do casamento, com as índias e, as esposas, se viam obrigadas a cuidar do fruto das traições dos maridos, sem se queixar:

Quem é que sabe de vida de homem, mesmo quando se ama como eu, Cristina? A gente fica esperando o que eles querem contar. O mato é grande... Dizem que o matrimônio são dois num só corpo. Mentira! Carne de homem é diferente, tem uma brutalidade tão diferente! Hoje é o carinho da mulher, amanhã pode ser uma índia, ou uma aventureira nesses mataréus. (QUEIROZ, 2000, p. 109).

Talvez por ser escrita sob um olhar feminino, tanto da autora, quanto da protagonista, existe certa crítica sobre esse aspecto, como demonstra a passagem em que Rosália desabafa: “- Quem me vai tirar disto aqui será meu amor. Eu não me vou casar com esses homens que enquanto fazem um filho na mulher, fazem dez nas índias” (QUEIROZ, 2000, p. 59). A crítica, no entanto não é muito ferrenha, pois prevalece a concepção de que as mulheres acabam subjugadas às vontades e à moral ditada pelos homens. Afinal, até mesmo Cristina que se sente profundamente atingida pela traição do marido, acaba por render-se ao amor por ele e ficando ao seu lado, juntamente com o filho que Tiago tem com Isabel, que o deixa à sorte dos cuidados da gente da Lagoa Serena.

Outra característica trabalhada na obra é a dominação do homem branco sobre o povo indígena e negro. Ambas as etnias são tratadas como servos e escravos e, muitas vezes, desconsidera-se a qualidade de humanidade desse segmento da população. Como descreve Cristina, os escravos são tratados, na maioria das vezes, como animais: “Posta fora de casa, no



terreiro, estava uma enorme gamela, a mesma bacia cavada na madeira, onde, na sua quinta, iam comer os animais. Mas ali comiam homens!” (QUEIROZ, 2000, p. 15); ou ainda, como declara Tiago “Tenho minhas dúvidas sobre se certos índios são gente como nós” (QUEIROZ, 2000, p. 166). Essa relação de alteridade entre colonizador e colonizado é refletido em uma atitude de “recusar a transferência do saber à população local (indígena) ou à subjugada (escrava, negra), a fim de prolongar o domínio e atrasar a emergência do sentimento de autonomia” (LUCAS, 2002, p. 29). A herança dessa dominação cria uma relação de discriminação contra a identidade indígena e negra, que perdura até os dias de hoje.

Mesmo com o repúdio de Cristina aos costumes do povo de São Paulo de Piratininga, já que ela traz consigo a educação de Portugal, a obra reforça o tempo todo uma vida de tragédias enfrentada pelos paulistas, mas ao mesmo tempo de superação: os Bandeirantes e suas mulheres, povo originário do Brasil, é acima de tudo um bravo, um herói que, mesmo vivenciando a perda e o sofrimento, consegue vencer as adversidades. Algo muito parecido com a exaltação da esperança que o brasileiro carrega em sua identidade moderna

Há um pragmatismo de fundo irracional e interesseiro no espírito brasileiro que aspira a salvação pelo acaso e confia em forças insondáveis que conduzem à superação dos obstáculos e à instância afortunada, quase paradisíaca. A psicose da acomodação das circunstâncias aos desejos materiais da população constitui em um sinal das expectativas coletivas do brasileiro. Um manancial de cegas esperanças (LUCAS, 2002, p. 46).

Essa marca está registrada principalmente ao final do livro, momento em que Tiago, até então excluído injustamente pela família e pela sociedade, tem sua bravura oficialmente reconhecida, sendo convidado a liderar uma nova expedição das Bandeiras e Cristina, apesar de todo seu desacordo com a “sujeira” – como ela define preconceituosamente São Paulo - do Novo Mundo, prenuncia um futuro de grandeza à terra que está se formando:

Já as nuvens não mostravam mais o mesmo contorno, e no entanto continuava possuída pela miragem: - Com homens assim, assim loucos e teimosos, e mulheres tão atrevidas e obstinadas... sabes o que me vêm à cabeça? Que esta sujeira... – ela quase cuspiu de raiva naquele desafio à grandeza de Deus, mas se dobrou, cativa da imensidão - ...bem pode tornar-se, um dia, uma grande cidade (QUEIROZ, 2000, p. 414).

Assim, fundamentada na esperança de um devir, na miscigenação étnica (deixando transparecer a dominação cruel do branco sobre o índio e o negro), nos traços machistas, mas com a exaltação da mulher como dotada de personalidade forte e do homem valente e audaz, na descrição da abundância da riqueza natural e na grandiosidade da terra, os costumes, a cultura e a personalidade dos habitantes da época de formação do país são retratados na obra *A Muralha*. Através do resgate da memória histórica do povo paulista, Queiroz reconstitui, de



acordo com a sua leitura frente à história, os principais traços que fundamentam a identidade – plural - brasileira, uma identidade que percorre o tempo como “portadora de ambiguidade, de ser sociedade nova, fruto da colonização européia, mas que não se amolda bem à sua herança” (SALLUM, 2008, p. 238). Não por acaso, a obra se constitui como objeto simbólico da identidade nacional, no momento em que é uma homenagem aos 400 anos da cidade de São Paulo, e, quase 50 anos depois, é transposta para a televisão, no formato minissérie, em comemoração aos 500 anos do Brasil.



Referências

- BRASÍLIO, Sallum Jr. *Sérgio Buarque de Holanda – Raízes do Brasil*. In: Introdução ao Brasil: um banquete no trópico. Lourenço Dantas Mota (org.). São Paulo: SENAC, 1999.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.
- ESTEVES, Antônio Roberto; MILTON, Heloísa Costa. *O novo romance histórico hispano-americano*. In. MILTON, H. C.; SPERA, J. M. (Orgs.). Estudos de literatura e linguística. Assis: Unesp, Assis Publicações, 2001. p. 83-118.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: Benjamin, W. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- JELIN, Elizabeth. *De qué hablamos quando hablamos de memoria?* España: Siglo Veintiuno editores, 2001.
- LUCAS, Fábio. *Expressões da identidade brasileira*. São Paulo: Educ, 2002.
- LUKÁCS, George. *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- MITRE, Antônio. *Historia: Memoria y olvido*. In: Historia y Cultura, n° 27. Disponível em: Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales - www.cholonautas.edu.pe.
- QUEIROZ, Dinah Silveira. *A Muralha*. São Paulo: Record, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.



A resistência nas narrativas pampianas de Sergio Faraco

LEITES, Amalia Cardona*

Resumo: O precário desenvolvimento urbano das cidades periféricas da América do Sul é até hoje evidente para qualquer viajante que percorra o pampa brasileiro e perceba a pobreza e a existência miserável do gaúcho, que resiste e luta por sua sobrevivência em paisagens de conflito constante. O objetivo deste trabalho é analisar quatro contos do escritor brasileiro Sergio Faraco, para tentar compreender como o contexto histórico de violência e autoritarismo na fronteira sul do Brasil influenciou a sociedade e o comportamento das pessoas que vivem nesta região, e como a relação com a fronteira interfere em seus modos de vida e morte. Para esta análise, trabalharemos com os conceitos de “entre lugar” e fronteira desde a perspectiva de autores como Silviano Santiago, Eduardo Coutinho, Angel Rama e Simon Schwartzman. Pensar em fronteiras significa entender os distintos modos de resistir na vida e distintas sensibilidades. Na análise destes contos, o que se sobressai é a condição de miséria cultural e econômica dos protagonistas que, ignorantes de sua condição, tornam-se vítimas de um sistema autoritário impossível de contestar e, sobretudo, do qual não se pode escapar.

Palavras-chave: Autoritarismo. Fronteira. Sergio Faraco. Violência

Sergio Faraco, um dos principais contistas gaúchos, escreveu a maior parte de sua produção nas décadas de 70 e 80. Autor de contos que se dividem entre os de temática urbana e rural, contudo, foi com as chamadas narrativas “regionalistas” que se consagrou no gênero e perante a crítica.

A ideia de que a presença da cor local seria uma forma de revitalizar a dimensão verdadeiramente humana das personagens e revigorar o Regionalismo é desenvolvida por críticas como Léa Masina, Gilda Bittencourt e Ana Mariza Filipouski. Na obra *Percursos de Leitura* (1994), Masina parte do princípio de que o Regionalismo, ainda que delimitado por características temporais como movimento literário, permanecia como tendência e fonte do surgimento do mito do gaúcho, transmitido pela tradição. Ao reconhecer o caráter reacionário deste Regionalismo, a autora percebe na obra de Sergio Faraco o viés da reflexão e da consciência crítica, ao desmistificar a figura do gaúcho com personagens cheios de medo, vergonha e desejo, impotentes em sua relação com o meio. A nostalgia do passado épico e glorioso não existe nestes contos, o homem se sujeita a seu destino miserável, e a velha oposição do Regionalismo com a metrópole desaparece, dando lugar a novas formas opositivas e novas relações circunstanciais.

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: amaliacardona@gmail.com.



Enquanto Léa Masina enfatiza as situações de travessia e passagem na obra do contista como forma de sobrevivência em um mundo rude e violento, Gilda Neves da Silva Bittencourt, em *O conto sul-riograndense* (1999) percebe, sobretudo a forte identificação das personagens de Faraco com a realidade da campanha, agreste e rústica, e como os ideais de honra, amizade e lealdade são violados. Esta violação representaria a aprendizagem, o despertar para uma nova realidade, oposta ao mundo idealizado da juventude – e do Regionalismo tradicional. Segundo Bittencourt, a imagem da campanha como um mundo decadente destruiria as antigas crenças do Regionalismo, porém os textos de Faraco expressariam a ideia de que mesmo diante do irremediável permanece a confiança na possibilidade de encontrar novos caminhos e reverter a situação.

A violação dos valores de lealdade e coragem, claros para Gilda Bittencourt, não ocorre – ao menos não da mesma forma – segundo a ótica de Ana Mariza Filipouski . Para ela, tais valores persistem exatamente por serem necessários aos afazeres característicos dos comerciantes ou peões que tem em sua rotina o contrabando e a lide campeira, e suas ações são legitimadas e melhor entendidas se compreendemos a importância do pampa como pano de fundo das narrativas - a região fronteiriça representaria transição e mudança. Ademais, a humanidade dos gaúchos de Faraco, que lutam por uma sobrevivência digna, apontaria para a universalidade da narrativa, e finalmente, sua interação telúrica reafirmaria sua identidade e seu pertencimento a uma fronteira que não se restringe aos limites geográficos.

Estas diferentes análises da obra do contista ora sugerem que a relação das personagens de Faraco com a fronteira indica uma identidade firmada, sensação de pertencimento, e ora afirmam que tal relação aponta justamente o contrário, a ausência de identidade e o entre lugar. Acreditamos que seja, portanto, necessário compreender o papel da fronteira histórica para entendermos onde, exatamente, as personagens de Faraco estão a transitar.

Desde o ponto de vista político, a expressão “fronteira” refere-se às zonas e faixas de território existentes nos dois lados da linha divisória entre os Estados. No caso do Brasil, foi adotada como dimensão de sua fronteira o espaço de 150 km a partir da linha, mas na prática a zona fronteiriça diz respeito também – e principalmente - às fronteiras econômicas, sociais, culturais e ambientais. Historicamente, a fronteira rio-grandense passou pela experiência singular de ter sido praticamente a única fronteira viva do país, como afirma Simon Schwartzman (1988). Por viva, entenda-se um estado constante de violência e mobilização



militar, já que, diferentemente das fronteiras mais ao norte, não havia barreiras naturais como florestas ou montanhas que delimitassem os territórios das colônias portuguesa e espanhola, o que acabou por originar inúmeros conflitos e, portanto, um estado de beligerância contínua em praticamente toda a população da região. A psicologia do gaúcho de fronteira, desta forma, teria sofrido influência de toda experiência militar que acontecia em seu ambiente, juntamente com a dicotomia portugueses-espanhóis, determinante até da economia: A vida econômica baseou-se, por muito tempo, em atividades predatórias contra os espanhóis, na captura do gado que pastava livremente pelos pampas, em ataques às missões jesuítas, e no contrabando entre os domínios espanhóis e portugueses, segundo Schwartzman. A militarização estava presente em todos os aspectos da vida.

Neste panorama repleto de resistências e revoltas a fronteira sempre foi o lugar da descoberta do outro e do desencontro, um espaço dinâmico e principalmente contraditório onde a separação política nunca logrou impedir o intercâmbio social e cultural. Rui Cunha Martins afirma que

O pressuposto é o de que a fronteira é hoje, fundamentalmente, uma metáfora (...) A novidade, a haver alguma, não radicará tanto na possibilidade da transgressão quanto, sobretudo, no culto dessa transgressão, na promoção da fronteira enquanto local promíscuo e, por isso, espaço natural de uma “subjetividade emergente”(MARTINS apud GOLIN, 2004, p.19).

Esta concepção de fronteira como local promíscuo onde se cultua a transgressão será empregada na medida em que se entende a “promiscuidade” no sentido original da palavra, indicando mistura confusa e desordenada, sem ordem nem distinção. Segundo Martins, a novidade aqui não é a ocorrência da transgressão, mas exatamente a elevação de seus status, que de exceção passará a ser regra - como nos contos A voz do coração, Hombre e Noite de matar um homem.

Noite de matar um homem

Publicado originalmente em 1986, neste conto temos dois amigos, Pacho e o protagonista, contrabandistas da fronteira com o Uruguai que empreendem uma espécie de caçada humana em busca de outro chibeiro com quem estavam a disputar o território. O trabalho, que consistia em carregar mercadorias do Uruguai para o Brasil e vice-versa, já era pouco, e desde a chegada do forasteiro havia escasseado mais ainda.

Denominado Mouro, o estranho havia chegado em um momento em que os campos e matos livres da fronteira estavam diminuindo e portanto, o negócio era cada vez mais



disputado. Para conquistar seu espaço, passa a usar da violência e atrai a atenção da polícia, mas como vive escondido no mato, é o protagonista, que mora com a família perto do Rio Uruguai, quem sofre com a situação e recebe a revista policial de tempos em tempos. A ousadia final do Mouro, que causa o auge da indignação e motiva a caçada, é o desvio de um barco carregado de uísque e cigarros americanos. A família reúne-se e dois homens são designados para matá-lo – o protagonista e seu primo, Pacho.

Quando encontram seu alvo, ele está sentado na beira de uma fogueira, assando carne. Ao se preparam para atirar, um bando de aves agita-se e chama a atenção do Mouro, o que provoca a fuga dos caçadores. Aterrorizados e ao mesmo tempo constrangidos por não terminarem sua missão e retirarem-se, retomam o caminho para casa, preocupados com o que seu tio irá dizer, até que se deparam com o inimigo no meio do mato, encostado em um tronco de árvore e observando-os. Nessa aproximação percebem que ele está ferido no rosto e no braço esquerdo – mas carrega algo prateado na outra mão. Em um átimo, ambos disparam suas armas e concretizam sua caçada, matando o forasteiro.

Só então percebem que o inimigo não estava armado, mas sim acompanhado da gaita de boca. Pacho chora abraçado em sua arma, o protagonista enche-se de horror:

Vomitei e vomitei de novo e já vinha outra ânsia, como se minha alma quisesse expulsar do corpo não apenas a comida velha, os sucos, mas também aquela noite aporreada, malparida, e a história daquele homem que aos meus pés estrebuchava como um porco. Recuei, não podia desviar os olhos e fui-me afastando e me urinava e me sentia sujo e envelhecido (Faraco, 2004, p.42)

Ao voltarem para casa, cheios de tonturas e calafrios, em choque, mal conseguiam falar. “Entre el sueño y la verdad o trem da vida cobrava uma passagem mui salgada”, afirma o protagonista. A decisão que se anunciava como um símbolo de transição para o mundo adulto, o assassinato do oponente, mostrava-se de sua forma mais cruel. A morte à queima-roupa de um homem desarmado, que ainda tentou estabelecer um diálogo antes de ser baleado, choca-se com o ideal de justiça pelas próprias mãos que movia os personagens ao saírem de casa determinados a resolver o “problema” do forasteiro que disputava as mercadorias com a família.

O papel que o homem fronteiriço precisa desempenhar no pampa não permite fraquezas desta espécie. A fronteira seria local de matar ou morrer, não possibilitaria diálogo ou meio-termo. O contraditório se dá na reação dos personagens que, inicialmente cheios de coragem e disposição, ao confrontarem-se com a realidade da morte revelam-se sensíveis e entristecidos. Sua reação interna, contudo, vai contra o que se espera do estereótipo do gaúcho



bravo e destemido e, portanto, deve ser abafada, escondida. A transição para a idade adulta, com suas responsabilidades e consequências, é traumática e repleta de horror frente a chocante lógica do matar ou morrer. O amadurecimento forçado transmite novamente a ideia de impotência frente ao meio selvagem do pampa, local em que a sensibilidade é vista como fraqueza e quem, portanto, deve ser abafada, disfarçada, de qualquer modo. Os protagonistas sofrem em silêncio:

Pacho, o pobre, dormia como deleriado, eu também me emborrachara e tinha tonturas, calafrios, quase não podia falar. E adiantava falar? Choramingar que entre el sueño y la verdad o trem da vida cobrava uma passagem muy salgada? Isso o meu tio, na idade dele, estava podre de saber. - E o homem? – tornou, apreensivo. - Nem fez mossá – pude responder, segurando-me na porta. – Se tem barco em Monte Caseros, pode mandar subir. (Ibid, p.43)

Sua sensibilidade deve-se somente à sua inexperiência - é o que lhes foi ensinado. E é a forma pela qual deverão orientar suas vidas. O chibeiro miserável, vivendo em uma terra sem lei, deve criar as suas próprias leis para conseguir seus sustento e permanecer no jogo.

A voz do coração

No conto “A voz do coração”, publicado pela primeira vez em 1995, temos um narrador protagonista que relata uma noite de caçada na região rural do pampa gaúcho, perto do rio Inhanduí. Ele e seus dois companheiros, Pacho e Maidana, eram perseguidos pelo proprietário das terras, acompanhado de outros homens e cachorros. O protagonista e Pacho decidem seguir a fuga pelo meio do mato mas Maidana, que não conhecia a fama de Orlando Faria, o dono da estância, decide ficar.

O narrador relata que Orlando, também chamado de Gordo, era conhecido na região por ter herdado de sua família um pedaço de campo que conseguiu aumentar gradativamente emprestando dinheiro a juros, ameaçando e expulsando os moradores das proximidades. Atribuía-se a ele, além disso, a ordem para torturar e mutilar um idoso que vivia sozinho devido a uma disputa por um pedaço de terra. João Fagundes, sua vítima, havia morrido abandonado em seu rancho e contava-se que desde então passara a assombrar as cercanias, montado em seu cavalo. Os companheiros de Orlando que naquele momento perseguiam o trio são descritos como “ralé endemoniada, sem coração, que por casa e comida perdia o respeito até pelos parentes.” (Ibid, p.52), e a eles também eram atribuídas inúmeras mortes.

No decorrer da fuga, o protagonista fere-se em um galho de árvore, mas mesmo assim eles conseguem atravessar o rio e refugiam-se em um local seguro. Após fazer um curativo no



ferimento, os dois amigos ouvem o barulho de tiros juntamente com risadas, gritos, assobios e ganidos de cachorros. Maidana havia sido morto. Revoltados, o protagonista e Pacho estão completamente impotentes frente à tamanha injustiça. Um ser humano era morto por caçar animais silvestres dos pampas, e naquele momento seu corpo terminava de ser destruído por mordidas de cachorro.

Retomando o caminho, agora do outro lado do rio, os caçadores ouvem um galope de cavalo e avistam um homem, provavelmente empregado de Orlando, tomando água na margem oposta. Decidem matá-lo para acertar as contas. O protagonista justifica-se:

E era preciso. Naquele cu do mundo, o que podia fazer um desgraçado senão ouvir a voz do coração? Alguém tinha de pagar e não só pelo Maidana. Também pela mulher que ia cair na vida, também pelo filho que, não morrendo pesteado, ia ser ladrão que nem a gente (Ibid, p.55)

O trecho acima é extremamente significativo do conto, porque nos indica a condição dos personagens. Podemos afirmar que são pobres, não tem emprego fixo e vivem de roubos. Sua lógica, como demonstram suas atitudes, é a do “olho por olho, dente por dente”. Tal lógica primitiva, contudo, contrasta com a sensibilidade do protagonista, que admira as estrelas, a lua e posteriormente relata seu sofrimento e sua vontade de chorar no momento em que o amigo é morto. Essa psicologia singular em que a violência, a humanidade e a sensibilidade coexistem, enreda-se ainda mais quando ele declara que, se não estivesse ferido, teria preferido matar o empregado da fazenda com uma faca no pescoço, ato muito mais pessoal e direto e que exige extremo sangue frio. Mas não nos precipitemos - classificar tal declaração como crueldade é simplificar a questão das relações de poder na narrativa. O estancieiro é o inimigo, está do lado oposto do protagonista, não pertencem ao mesmo grupo e, portanto, não são vistos como iguais. Orlando representa o poder econômico, a autoridade opressora e a manutenção da ordem. Do outro lado está a pobreza e a transgressão às leis. Nesta conjuntura, o interior do pampa gaúcho, região marcada historicamente pelo conflito violento de interesses e classes sociais, assemelha-se a um cenário de guerra. Na medida em que o oponente é reificado e tirado de sua condição humana, explicam-se os atos bárbaros advindos de ambos os lados e porque eles são percebidos com naturalidade:

“Mirei no meio das costas, e ao tiro seguiu-se um bater de asas, uma correria de capincho no mato e o eco se esganiçando em canhadas e barrancas daquele rio amargo.

O homem caiu de bruços entre as patas do cavalo.

-Me mataram – gritou. – Hijo de la gran puta, me mataram!

Como dois bichos, andando de quatro, nos metemos no mato e íamos ouvindo, cada vez mais espaçados, distantes, os gritos do moribundo. De repente um relincho atravessou a noite, e outro, e mais outro, e de repente não se ouviu mais nada. Caminhávamos.”(Ibid, p.55)



O conto acaba com este verbo de ação, indicando que a jornada dos caçadores continuará. Podemos deduzir que perseguições como esta, durante a noite, no meio do mato, terminadas em morte, eram uma constante naquela realidade, e seguiriam sendo. Os acontecimentos não transformam o protagonista nem causam maiores reflexões. A ideia transmitida é que matar e ser morto, nas fronteiras esquecidas do Rio Grande do Sul, não é nada mais do que parte do cotidiano. O que no conto anteriormente analisado, “Noite de matar um homem”, era novidade e amadurecimento forçado, aqui passa a ser apenas mais um fato ocorrido em uma noite qualquer da fronteira esquecida. Os protagonistas de agora são o que espera do gaúcho valente, que tem sentimento apenas pelos que lhe são caros e vingam a morte de um companheiro sem piedade ou conflito interno.

Hombre

A vida no pampa descrita nos contos anteriores aparece bastante mudada nesta narrativa. Os protagonistas – o narrador e, novamente, seu amigo Pacho – aqui saem em busca de uma capivara para comemorar o batizado do filho do último. O narrador, que havia ido embora para a cidade anos antes, já não possuía a mesma habilidade com elementos como o barco e a arma e virava motivo de chacota para seu primo. Em uma madrugada fria no rio Uruguai, desacostumado às atividades típicas do campo, enche-se de medos e preocupações.

Quando se deparam com a capivara, o protagonista erra o tiro e o animal foge, terminando com a possibilidade de comemoração do batizado com “algo mais substancial do que um pacote de mariolas”. Importante observar que naquela região sempre existiram grandes grupos do animal soltos pelos campos, mas como sua carne não podia ser legalmente comercializada era destinada apenas à alimentação das próprias famílias dos caçadores. Originalmente a caça da capivara não era, portanto, uma forma de negócio ou de se fazer dinheiro, mas sim de sobreviver.

Contudo os tempos são outros, e para culminar com uma noite já condenada ao fracasso, os caçadores são surpreendidos por uma lancha com os empregados de Eugenio Tourn, um argentino rico que era proprietário de diversos campos e matos na costa do rio Uruguai. Tendo as autoridades a seu lado, ele havia prometido exterminar os capincheiros da região, e para isso seus funcionários realizavam suas rondas no rio, pela noite.

O conflito campo versus cidade aqui se mostra com toda sua força. O homem da cidade é visto pelo do campo como mau e traidor, não digno de confiança. A lei no campo



obedece a outras regras, e ainda que também seja violenta, é tida como mais justa e humana por considerar a importância da sobrevivência antes de tudo. E assim, a chalana é encontrada e recebida a tiros pelos integrantes da lancha. O protagonista se desespera e tudo que consegue é tentar esconder-se, sem ajudar o amigo na fuga. A reviravolta se dá quando Pacho revela que havia se prevenido e feito vários buracos no barco inimigo, o que impede uma perseguição mais violenta e provoca o afundamento da embarcação, com a morte de quase todos seus integrantes.

Ante o choque e o julgamento de seu interlocutor, Pacho explica seu posicionamento:

-Que eles começaram, começaram – cortou ele, num tom cheio de mágoa. – Isso aqui era um lugar bom. Carne trabalhosa, mas chegava, pele de nôtria pra negócio e mais a pena do avestruz, de vez em quando uma chibada de perfume, cigarro americano...lembra? A gente se defendia e a vida era decente. Aí eles começaram a se adonar de tudo, até dos bichos do mato, e mandaram a lei e esses bandidos.(Ibid,p.86)

Junto com a lei, a contraditória vindia dos bandidos, que como justiceiros dos fazendeiros desequilibravam o ambiente antes livre da fronteira, provoca revolta e demonstra a impotência do chibeiro frente aos novos tempos. Ainda é preciso comer, ainda é preciso trabalhar, mas as opções são cada vez menores.

O protagonista tenta argumentar contra a tática de pagar violência com mais violência, ao que é surpreendido por Pacho, que afirma que o outro não entende porque não pertence mais àquele ambiente:

-Trocou o rio pela cidade, pela capital, virou homem de delicadezas, empregado de patrão, trocando a amizade dos amigos pelo esculacho dos endinheirados. Pra que serve tudo isso? Agora taí, um pobre-diabo que não presta pra mais nada. Dispara feio num capincho e no primeiro entrevero se borra nas calças. (Ibid,p.87)

Na geografia da fronteira gaúcha, não havia meio-termo para definir um homem. Afastar-se de seu meio e ir embora para a cidade significava virar as costas para suas raízes, renegar seu passado, perder o valor como ser humano. Sua atitude fracassada no momento mais tenso dos acontecimentos só havia comprovado a teoria de Pacho.

Em comparação com os contos anteriores, neste o que se destaca é a diferente atitude do protagonista – as características do fronteiriço quase selvagem; que responde à lei do olho por olho, dente por dente; que mesmo em conflito com seu meio não adquire uma atitude passiva, aqui é transformada. O fronteiriço se afastou de suas raízes, trocou o campo pela cidade, e isto implica uma profunda mudança de comportamento. O que antes eram atividades cotidianas e necessárias para a sobrevivência na fronteira, como a caça e o confronto com a autoridade, agora passam a ser experiências traumáticas.



A identidade anterior não mais existia, pois ele havia trocado de lado – agora ele era o “outro”, estava do lado do inimigo e não conseguia compreender o que antes lhe era natural. Esta narrativa realça o destino da grande maioria dos homens do campo em um estado que estava se modernizando, onde os empregos no meio rural são cada vez mais escassos e é necessário abandonar as raízes para lutar por sobrevivência longe de casa e dos seus.

A história como elemento constitutivo da regionalidade e da resistência

Nos contos aqui analisados a morte aparece como algo banalizado, e para entender este aspecto é impossível separá-lo de seu contexto. O homem do campo precisa lidar com a morte diariamente, seja quando caça os animais silvestres ou quando abate seus próprios. As crianças nascem e crescem neste ambiente, sabendo que a morte é necessária para a manutenção de sua própria vida e desconhecendo conceitos como crueldade ou brutalidade. O que existe é a necessidade de sobrevivência, e é a partir desta ideia que os demais valores são construídos. A morte dos animais é necessária, tão necessária quanto a morte daqueles que prejudicam os negócios ou dos que assassinaram o amigo. Contudo, quando o homem está morto, inverte-se a cadeia alimentar e os animais adquirem o direito de se alimentar de seu corpo.

O historiador Tau Golin cita Rui Cunha Martins para auxiliar na compreensão da intrínseca violência nas regiões de fronteira. Ele entende que as fronteiras são o resultado do movimento que leva os homens a sair do seu estado natural, violento, para formar agrupamentos políticos. O confrontamento entre estes agrupamentos provocaria o retorno ao estado de natureza – o que caracterizaria a fronteira como palco do inumano e do retorno ancestral à violência.

Lembremos que, na história platina, como em quase toda a América Latina, o conceito de nação era especialmente abstrato devido à carência de comunicação nas enormes extensões de terra, e, portanto, ele foi precedido pelo conceito de região, mais palpável e real para seus habitantes. Com o passar do tempo e o avanço da “civilização”, a fronteira passou a representar o ambiente onde “se encontraram ambíguas, tensas e em suas alteridades, a região e a nação.”

Este movimento, contudo, mostra-se contraditório ao levarmos em conta que os personagens que banalizam a morte e que fazem a justiça à sua maneira são os mesmos que choram após cometerem o primeiro assassinato de suas vidas, como Pacho no conto “Noite de



matar um homem". São, além do mais, sensíveis admiradores das estrelas, como em "A voz do coração".

O regionalismo existente nas narrativas do contista alegretense surge como fruto deste movimento feito pela figura do gaúcho que, de um tipo valente, destemido, hospitaleiro e grande cavaleiro passa a ser representado também com todas suas pequenezas, sua frieza, egoísmo, medos e fracassos. Este regionalismo é também resposta à proposição aculturadora que o modernismo trazia nas primeiras décadas do século XX, e que se constituiu, primeiramente, como uma retirada defensiva no seio da cultura regional. Posteriormente, ele passou a assumir o desejo de reexaminar de forma crítica as condições peculiares de sua própria cultura e a autenticidade de seus recursos expressivos.

Este panorama, onde se insere Faraco ao rearticular a figura do gaúcho, aproxima-o do conceito de transculturação narrativa de Rama. Seu gaúcho não é simplesmente a negação do elemento romântico, mas uma mistura que surge como resposta à onda modernizadora do campo e em que se geram os três focos de ação mencionados por Rama: repleto de destruições, reafirmações e absorções, este gaúcho é a uma só vez corajoso e retraído, hospitaleiro e vingativo, aguerrido e sentimental.

O regionalismo e a resistência dos contos de Faraco, desta forma, apresentam a figura do gaúcho que habita em um ambiente fronteiriço em que a modernização transformou as relações humanas e a forma de vida mesmo nos rincões mais afastados. Pablo Rocca (2004) chama este tipo de narrativa de pós-gauchesca, por reajustar ou modernizar os meios expressivos da narrativa gauchesca de acordo com as transformações econômicas, políticas e sociais ocorridas no século XX. O gaúcho revolucionário deu lugar ao domesticado peão de estância, o campo aberto foi substituído pela cerca e os aglomerados de casas entraram no lugar dos solitários ranchos. Estes fatores, segundo Rocca, estariam condizentes com o projeto de reconstrução de uma coletividade rural em desaparecimento.

Esta comunidade, a nosso ver, tenta resistir a isto e percebe que a sobrevivência só é possível quando o homem aproxima-se de seu lado mais animal, instintivo, e passa a enxergar-se como coadjuvante em um ambiente indômito.

As relações destes contos com a realidade do ambiente de fronteira latino-americano são inegáveis. O retrato que resulta das narrativas de Faraco não é de forma alguma bucólico. O contista nos traz o gaúcho desmistificado, bem diferente do herói cantado nas músicas tradicionalistas. Ele é pobre, contrabandista, precisa roubar para viver e matar quando for



preciso. Sua miséria é, mais que tudo, cultural. Mas não devemos julgar ou criticar tal posição. Analisando brevemente a história da região, percebemos como desde sempre ela foi marcada pela violência e pela presença de autoridades inquestionáveis que mantinham a ordem social. A modernização ocorrida no século XX trouxe consigo a exclusão social daqueles que não se adaptaram, o que de certa forma uniu ainda mais as regiões de fronteira da América do Sul. Ou melhor, a exclusão social acabou por configurá-las novamente, transformá-las, em espaços não apenas nacionais e territoriais, mas também teóricos.

E, se em todas as narrativas aqui analisadas o autor não se detém a desenvolver os conflitos psicológicos de seus personagens, isto não implica em falta de impacto no leitor. O gaúcho ainda é um guerreiro, mas de outra espécie: guerreiro pobre, que permanece às margens da sociedade e tem o mundo repleto de cercas lhe impossibilitando a passagem - que antes era livre.

A fronteira é território vagamente indefinido, onde o homem precisa sempre resistir, passar por provações e ritos de passagem para ser capaz de enfrentar a travessia e construir sua identidade, sem poder de modificar seu injusto destino. Sandra Pesavento (2004) observa que, além de ser o território de indivíduos histórico e socialmente marginalizados, as fronteiras

não são apenas marcos divisórios construídos, que representam limites e estabelecem divisões. Elas também induzem a pensar na passagem, na comunicação, no diálogo, no intercâmbio. Figurando um trânsito não apenas de lugar, mas também de situação ou de época, essa dimensão da fronteira aponta para a instigante reflexão de que, pelo contato e permeabilidade, a fronteira possibilita o surgimento de algo novo, híbrido, diferente, mestiço, de um terceiro que se insinua nesta situação de passagem (Pesavento, 2004, p.110)

Desta forma, pensar em fronteiras significa trazer à tona diferentes modos de perceber a vida e diferentes sensibilidades. Ao analisarmos os contos de Sergio Faraco, o que se sobressaiu foi a condição de miséria cultural e econômica dos protagonistas que, ignorantes de sua condição, tornam-se vítimas de um sistema autoritário ao qual tentam de todas as formas resistir, mas, acima de tudo, do qual não é possível escapar.



Referências

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul riograndense*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- FARACO, Sergio. *Contos Completos*. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro. Identidade e construção do imaginário regional em Dançar tango em Porto Alegre. In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Jul/dez.2003.p.:193-201.
- GOLIN, Tau. *A fronteira*. Porto Alegre: LPM, 2004.
- KAHMANN, Andrea C. O conto de Sergio Faraco e o entre-lugar do gaúcho. *Anais do II Colóquio Filosofia e Literatura: fronteiras*. São Cristóvao: UFS, 2011.
- MASINA, Lea. Alcides Maya, Cyro Martins e Sergio Faraco: tradição e representações do regional na literatura gaúcha de fronteiras. In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra (org.) *Pampa e Cultura – de Fierro a Neto*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.p.95-108.
- _____. Um escritor na travessia de culturas. In: *Percursos de leitura*. Porto Alegre: Movimento,1994. Pg.71-79.
- PESAVENTO, Sandra, Fronteiras e intertextualidade em O continente, de Erico Verissimo.In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra (org.) *Pampa e Cultura – de Fierro a Neto*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.p.109-128.
- POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.
- RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ROCCA,Pablo. A narrativa pós-gauchesca. Limites e abrangências de um discurso. . In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra (org.) *Pampa e Cultura – de Fierro a Neto*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.p.77-94.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do Autoritarismo Brasileiro*. Disponível em <http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/62_Cached.pdf>. Acesso em 22 de novembro de 2011.



1957 - O levante

DETONI, Mariangela Rotta*

Resumo: A violência é o instrumento que os seres humanos possuem ao seu dispor para realizar um fim e que se justifica e orienta por este. Não se pode contestar que a violência tenha existido sempre e em toda a parte, como se consolida a autoridade da Lei. A partir de postulados de Arendt, comprehende-se a aplicação eficaz da violência, que depende do poder que a sustenta e pode-se compreender que o uso da violência sem uma sustentação legítima, reduz o seu alcance aos efeitos causados sobre uma situação momentânea que, para serem prolongados, necessitam obrigatoriamente do total apoio de um grupo social. Para o esclarecimento das questões relativas ao discurso que sustenta a violência, utiliza-se as abordagens freudianas e lacanianas. A questão da violência que configurou a passagem do século XX, neste artigo será focada especificamente no ano de 1957, na região Sudoeste do Estado do Paraná, envolvendo algumas cidades: Clevelândia, Pato Branco, Guarapuava, Francisco Beltrão, Verê, Santo Antônio do Sudoeste, considerando os aspectos do discurso do poder em relação à população onde focado, a revolta e o resultado desta. Para a compreensão do processo da revolta, embasamos o presente artigo nas obras de Gomes e Waichowicz.

Palavras-chave: 1957. Revolta. Violência. Voz. Paraná.

A vontade de poder, denunciada ou glorificada pelos pensadores modernos de Hobbes a Nietzsche, longe de ser uma característica do forte, é, como a cobiça e a inveja, um dos vícios do fraco, talvez o seu mais perigoso vício.

(Arendt, H., *A condição humana*, p. 215)

Os valores filosóficos oriundos das ideias românticas do século XIX foram profundamente transformados pelas guerras e extermínios em massa de grandes populações que ocorreram no século XX, que foi marcado pela violência de forma nunca antes registrada, em decorrência do desenvolvimento científico e tecnológico. Se por um lado o desenvolvimento foi o prenunciador da morte, por outro, também permitiu o incremento de bens de consumo que proporcionaram a sustentação de uma população cada vez maior. Assim como a tecnologia armamentista e de comunicações cresceram, da mesma forma as pesquisas no campo biológico e de produção de medicamentos progrediram, vindo a salvar uma enorme quantidade de pessoas.

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: mrdetoni@yahoo.com.br.



A primeira metade do século XX foi marcada por uma ideologia plural, arraigadamente nacionalista, socialista e de liberalismo econômico, posicionamentos esses defendidos pelas gerações anteriores. Nesse período, o pragmatismo, uma das correntes de pensamento mais importantes, antecipou-se à crítica pós-moderna na concepção de uma razão que pode falhar na sustentação da verdade. Do ponto de vista político, a Escola de Frankfurt procurou fazer uma crítica da sociedade desde uma perspectiva marxista, sem, no entanto, comprometer-se com uma utópica realização de um projeto revolucionário.

Em meio às questões de guerra que o mundo vivenciava ao passar pela primeira e pela segunda Grande Guerra, coube também a Hannah Arendt (1906-1975) fazer um exame preciso do conceito de violência, característico de sua época. Teórica política alemã, muitas vezes descrita como filósofa, apesar de ter recusado essa designação, seu trabalho abarca temas como política, autoridade, totalitarismo, educação, condição laboral, condição da mulher e violência.

A violência é o instrumento que os seres humanos possuem ao seu dispor para realizar um fim e que se justifica e orienta por este.

Não se pode contestar que a violência tenha existido sempre e em toda a parte, quando pensamos em como se construíram e destruíram civilizações e impérios; como as religiões cometem barbáries em nome de deus ou deuses; como se delinearam o contorno do corpo da propriedade; como se perpetuam ou se derrubam privilégios do poder; como se consolida a autoridade da Lei. A aplicação eficaz da violência depende do poder que a sustenta. Dessa forma, pode-se compreender que o uso da violência sem uma sustentação legítima, reduz o seu alcance aos efeitos causados sobre uma situação momentânea que, para serem prolongados, necessitam obrigatoriamente do total apoio de um grupo social.

A respeito da violência relacionada ao poder, a filósofa postula:

O poder e a violência se opõem: onde um domina de forma absoluta, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em perigo, mas se deixar que percorra o seu curso natural, o resultado será o desaparecimento do poder. Tal coisa significa que não é correto pensar na não-violência como o oposto da violência; falar de poder não-violento é realmente uma redundância. A violência pode destruir o poder, mas é incapaz de criá-lo. (ARENDT, 1985, p. 30-31).

A progressiva perda do poder de mando dos governos constituídos aliada à manipulação e criação de instrumentos de morte em massa proporcionou a propagação da violência na era contemporânea. Dessa forma, a dissipação do poder legítimo dos Estados esvaziou o uso da força por meios violentos. O avanço tecnológico armamentista veio a



democratizar a violência, pois permitiu o acesso do indivíduo às armas de fogo mais destrutivas. Foram diversos os fatores permissivos a tais acontecimentos, dentre os quais o fato da autoridade constituída não usufruir mais da acordância dos marginalizados (no banditismo, na guerrilha política ou na crescente multidão de excluídos) e por não ter mais o controle para poder ampliar o acesso aos bens gerados e mal distribuídos pela sociedade.

A questão da violência que configurou a passagem do século XX urge ser considerada quando focada especificamente em meados desse século, após a segunda Grande Guerra, na região Sudoeste do Estado do Paraná, envolvendo algumas cidades: Clevelândia, Pato Branco, Guarapuava, Francisco Beltrão, Verê, Santo Antônio do Sudoeste e arredores, até a fronteira com a Argentina. Essa região, nos anos 20, possuía baixa densidade demográfica, segundo Waichowicz (1987, pg. 55). Caracterizava a população dessa região a presença de caboclos, em sua maioria, e também era utilizada como refúgio de bandidos e foras da lei, por ser erma e próxima à fronteira, a qual ainda passava por demarcações definitivas. Os caboclos da região, que eram pobres e não proprietários das terras onde viviam, faziam-no na forma de posse, eram peões agregados de fazendas de Palmas, Clevelândia e Guarapuava e vinham em busca de terras de subsistência; os procurados pela justiça do Sul do Brasil e da Argentina eram posseiros foragidos da região do Contestado, argentinos e paraguaios.

No ano de 1943, através da política de colonização e reforma agrária, o governo Vargas criou na região do Sudoeste do Paraná a CANGO – Colônia Agrícola Nacional General Osório, objetivando a distribuição de terras para migrantes provenientes do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, os quais eram massivamente descendentes de europeus.

A terra que a CANGO oferecia aos migrantes, denominada Gleba das Missões, era objeto de disputa judiciária no Estado do Paraná. Apesar da situação indefinida da terra, a CANGO incentivou a vinda dos migrantes, pois era importante também para o governo que a terra fosse ocupada para a definição das fronteiras brasileiras. A CITLA – Companhia Clevelândia Industrial e Territorial Ltda., no ano de 1957 comprou as terras da Gleba das Missões, da CANGO. Os representantes da CITLA eram aliados do PSD – Partido Social Democrata, que era o partido tanto do governo estadual como do governo federal.

A área de terra negociada em favor da CITLA abrangia o território da CANGO com mais de 3 mil colonos assentados, uma enorme reserva de pinheiros araucária prontos para o corte, árvores de madeira de lei e erva mate, tudo pronto para ser explorado de imediato, além



de recursos hidrelétricos e as sedes dos distritos de Francisco Beltrão, Santo Antônio do Sudoeste e Capanema.

As atuações políticas do PTB (oposição), em conjunto com a imprensa e o Tribunal de Contas da União, tentaram impedir a negociação, porém o Governo Estadual Lupion (PSD), criou um Cartório de Registro de Títulos e Documentos em Santo Antônio do Sudoeste e registrou a escritura.

A partir de então, iniciou-se o processo de pressão dessa empresa sobre os posseiros provenientes do Rio Grande do Sul e Santa Catarina para que comprassem terras da CITLA, que alegava ser a legítima proprietária da terra. Porém, a região encontrava-se em litígio judicial, o que configurava a improriedade da Companhia Colonizadora, a qual não fornecia o título de propriedade ao comprador, caracterizando assim a atitude ilegal da venda de tais terras. Tal situação evoluiu para o fato que passou para a história como o *Levante dos Posseiros*.

Nas palavras de Wachowicz (1987, p. 166), “Quando poderosos interesses do capital se instalaram no Sudoeste paranaense, a violência tornou-se inevitável”. O intrincado emaranhado de interesses que pairava sobre essa região do Paraná ultrapassava as fronteiras brasileiras. A maior interessada no controle e na produção do Sudoeste paranaense era a Argentina, pois o Paraná ainda não possuía estrutura viária para tanto, e os argentinos, basicamente, controlavam todo o comércio da época na região. Não existia interesse argentino em que o Sudoeste do Paraná progresse.

A tensão existente entre os poderes Federais e Estaduais em torno das questões de poder econômico que revolviam essas terras, juntamente com o interesse dos grileiros expunham os migrantes a uma situação desprotegida: de um lado o Governo Estadual tentava impedir a grilagem; do outro lado a CITLA pressionava contratando jagunços; e, no meio de tudo estavam os colonos, cujo objetivo era apenas a legitimação da sua propriedade e o início de uma vida produzindo em suas próprias terras.

A lenta trama da violência

As representações das marginalidades reveladas pela sociedade demonstram que é impossível classificar a pluralidade das expressões humanas representadas de forma padronizada: o homem é singular. Não há progresso linear na humanidade; a história não



progride de forma linear e a violência é o que as sociedades carregam de pior. A história da humanidade é pontuada de atos violentos, onde uma violência anterior provoca e legitima a violência posterior.

O ser humano é exposto à violência desde o registro ontológico do seu nascimento; o núcleo duro da violência disseminada na sociedade, que explode em múltiplas formas, possui um movimento contraditório em si, que provoca uma reação anti-violência, a qual também expressa uma forma de violência, gerando a captação desse significado e o aprendizado dele, tendendo a não se repetir. Temos assim uma violência dentro de outra violência, que se consome sobre si própria e que tende a se fixar. Esse movimento desacelera o movimento violento através da compreensão.

No contexto social, a simples existência do Outro apavora o Sujeito que agoniza em não ser absorvido pela alteridade do Outro, que tenta identificar em si o Sujeito, soterrando a identidade do Sujeito (do inconsciente). Isso é violência. O Sujeito precisa aguentar o processo e resistir, e para resistir, lança mão de uma estrutura violenta também. Depreende-se a partir desse ponto que os Sujeitos, ou Outros, possuem uma marca da violência.

Diz-se no universo da física de leis de ação e reação. O que alivia o ser social é a passagem do tempo, que, se por um viés traz paz, por outro aspecto é angustiante, posto que irrevogável, irreparável, negador da reconstrução daquilo que foi destruído. O tempo não repara nada. Se há alguma coisa a ser reparada é da responsabilidade do ser social.

A prática violenta manifesta necessariamente uma diferença de posições e re-instaura um novo limite, mesmo que provisório. O ato violento contém em si a impossibilidade da representação da violência, mas que produz novos significados, novas representações, muito bem aceitas no meio social, tais como livros, filmes, TV, lutas diversas, vídeo-games, segregações e outras.

A morte, expressão máxima da violência, conforme abordagem de Lacan (2002) em seu *Seminário VI*, postula que quando alguém de quem gostamos morre, causa um furo no Real, que nenhum significante pode preencher. Sempre que o interdito da morte se apresenta (de forma a não ter representação), exige um esforço psíquico muito grande do ser, que se reflete no Outro, na morte do Outro.

Segundo Freud, (1987, p. 302-306): “[...] uma vez que quase todos ainda pensamos como selvagens a respeito desse tópico (morte), não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir



à superfície por qualquer provocação.” Dando continuação ao pensamento do psicanalista em seus escritos, mais adiante ele registra o estranhamento que ocorre quando nos deparamos com qualquer tipo de violência que carrega em si i irrepresentável, causando-nos uma sensação de não-realidade, como se aquilo não estivesse acontecendo conosco, porém tal estranhamento é familiar, algo que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é “estranho” satisfaz essa condição. De acordo com a teoria lacaniana a respeito dos postulados freudianos:

O *Unheimlich* não está ligado, como alguns acreditavam, a todos os tipos de interrupção do inconsciente. Está ligado a esta espécie de desequilíbrio que se produz no fantasma, e, portanto, o fantasma, atravessando os limites que lhe são primeiramente consignados, se decompõe e vem a reencontrar isto pelo que ele se junta à imagem do outro. (LACAN, 2002, p. 338).

Ocorre um ponto de tensão entre o Real e as possíveis realidades, possibilitando uma abordagem da violência por esse viés. Considerando-se que a violência carrega inscrita em si algo de irrepresentável e irreversível; considerando-se que durante o discurso algo se perde, pois conforme Lacan: “*Não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso*”. (LACAN, 1972-73/1982, p.45), podemos considerar que o que nomeamos e entendemos como violência são manifestações advindas de determinados discursos que migram para um lugar onde o discurso não se sustenta enquanto produtor de realidades. Isso significa que a violência toma corpo onde o discurso inexiste. Os discursos violentos não são da mesma ordem da violência. A violência é o produto de um discurso que aponta o limite desse discurso, todavia essa vai ocorrer quando o discurso bordejar o limite do irrepresentável.

Sabe-se que uma coisa é o ato violento, outra coisa é o que se fala ou escreve sobre esse ato. Deve-se diferenciar a escrita violenta da escrita da violência, em função dos registros historiográficos a respeito do *Levante dos Posseiros* de 1957. A escrita da violência não é a mesma coisa que a violência posto que o que se escreve não é o ato em si, pois nesse lugar a violência está simbolizada e não causa estranhamento. A violência mostra a nossa fragilidade diante do Outro. O Simbólico possui inscrição eminentemente social e concerne força aos humanos através da união, possibilitando a lei.

É conceito básico de que uma lei se constitui na possibilidade da repetição, portanto é necessária uma língua para se ter uma lei. A lei surge antes da escrita da mesma e a escrita possibilita à lei se estabelecer. Dizer que “está escrito” dá-nos uma segurança do nível da certeza. No tangente à língua, de acordo com Lacan (1985) em seu *Seminário XX*, não



existem certezas, é impossível não existir equívocos, pois existe um real da língua, a “*lalangue*”.

Há que se constituir sustentabilidade discursiva para a criação de novas leis, pois de nada adianta existir uma lei que desde o período mosaico está simbolizada e escrita: “Não matarás”, se ainda hoje existe um discurso da violência que sustenta a morte.

O ser humano cria leis e as segue por dever, porém não há garantias de que essas leis serão seguidas da mesma maneira por todos, até porque a própria lei é uma transgressão às pulsões primeiras do homem. Porém, a lei instaura um contrato que, em função da civilidade, cumpre-se.

Contudo, o medo da punição não é suficiente para deter as pulsões dos Sujeitos, do que constatamos a necessidade de negociação incessante entre os seres humanos. O ser humano não é uma criatura gentil que apenas se defende de algum ataque o qual sofra, mas sim um ser dotado de pulsões que lhe imprimem uma significativa marca de agressividade, cujos efeitos podem ser amplamente compreendidos a partir da apropriação que uns fazem dos outros.

A humanidade do homem origina-se no Estado de Direito, pois o retira do Estado de Natureza, da horda, da violência desregrada, permitindo a ele ultrapassar a violência original e racionalizar, criar, inventar a humanidade. É no enfrentamento de todos os desafios internos e externos que o ser social constroi a democracia. É na administração da violência, no repensar constantemente os princípios do ser humano, na tolerância, na pluralidade, solidariedade e questionamentos que o homem pode aprender para controlar. Em sendo a reparação da ordem do ser social, elaborador de pensamentos, definições, cabe a ele a elaboração da filosofia política que se encarrega da definição de valores como justiça, liberdade, autonomia, direitos humanos e outros, objetivando a garantia da manutenção da sociedade aquém do limite que marca totalitarismos e garantir o equilíbrio social.

O levante

O Levante dos Posseiros deu-se pela ação daqueles que detinham o direito de posse de terras na região Sudoeste do Paraná em 1957, contra as companhias colonizadoras, mormente a CITLA, que tentava vender de maneira ilegal as terras que já estavam ocupadas pelos posseiros. Em outubro do mesmo ano, as cidades de Francisco Beltrão, Pato Branco e Santo



Antônio do Sudoeste uniram-se e em ação conjunta expulsaram as empresas colonizadoras e seus jagunços da região, livrando os posseiros do ônus da compra das terras onde já moravam.

No dia 21 de maio de 1957, na localidade de Verê (Pr), os jagunços executaram o vereador Pedrinho Barbeiro por ser ele o representante dos posseiros que levava adiante as reivindicações a respeito da posse das terras. Essa era uma das táticas das Companhias de terra: matar quem fosse contrário ou se revoltasse contra os desmandos, estuprar mulheres e meninas adolescentes, disseminar o pavor.

A partir desse assassinato, o advogado Edu Potiguara, que era amigo de Pedrinho Barbeiro, decide auxiliar os colonos buscando ajuda na capital - Curitiba, onde descobre que as autoridades eram todas coniventes com o que estava ocorrendo, visto que a CITLA era uma companhia do Grupo Lupion, o governador do Estado. De posse de tal informação, os colonos passaram a agir por conta própria, organizando tocais e tentando fechar os escritórios das companhias de terra da região, demonstrando que tinham força em número e disposição para pelejar por seus sonhos de recomeçar uma vida nova em terras novas.

O primeiro embate entre os jagunços e os colonos deu-se no Verê, no mesmo local onde Pedrinho Barbeiro havia sido assassinado pelos jagunços. Nesse local morreu o colono Leopoldo Preilepper. Depois desse fato, as companhias de terra intensificaram a violência contra os colonos; a polícia local tentava desarmá-los e ocorreu que a polícia de Francisco Beltrão passou a espancar os colonos. (GOMES, 1987, p. 74).

Segundo Gomes (1987, p. 78-79), na região da fronteira a situação agravava-se, especialmente após a violência praticada contra um colono da região, que teve suas filhas e esposa estupradas e mortas e depois foi espancado e castrado pelos jagunços.



(Fig. 1) Francisco Beltrão - 1957



A violência crescia, igualando jagunços e colonos, até que em 10 de outubro de 1957 (Fig. 1), a liderança do movimento dos posseiros, entre eles Walter A. Pécoits e Luis Prolo, reuniu-se em Francisco Beltrão e planejou a mobilização dos colonos através da Rádio Colméia, os quais atenderam ao chamado e vieram em massa, invadiram os escritórios, tomaram os documentos ilegais, notas promissórias, rasgaram e espalharam pelas ruas da cidade.

Durante os dias 10 e 11 de outubro de 1957, toda a região Sudoeste esteve em revolta e o ódio dos colonos expressou-se pela destruição dos escritórios. Os jagunços tentaram fugir, mas foram presos a caminho de Clevelândia. No dia 11, chegou a Francisco Beltrão o Chefe de Polícia do Estado, Pinheiro Júnior, para resolver a situação. Na tentativa de acalmar os ânimos, Pinheiro Júnior nomeia Walter Pécoits como delegado, que juntamente com a comissão de líderes do movimento impõe ao Governo do Estado uma série de medidas que são aceitas de pronto: substituição do delegado de polícia, exoneração do promotor, transferência do juiz e retirada das companhias de terra da região. Após esses atos, Pinheiro Júnior retorna à capital. Não houve força do Estado contra os colonos, pois caso ocorresse, todas as fraudes que estavam ligadas ao Governador Lupion viriam à tona.

Para assegurar a paz, no dia 19 de março de 1962 o Excelentíssimo Presidente da República, Senhor João Goulart, através de um decreto, criou o GETSOP – Grupo Executivo para as Terras do Sudoeste do Paraná, órgão público subordinado ao Gabinete Militar da Presidência da República e do Conselho de Segurança Nacional, conforme Gomes (1987, p. 118). O GETSOP ia ao encontro dos colonos para estabelecer uma situação que já existia, de acordo com o que o posseiro declarava, oficializando-a. Os posseiros passaram a ser os legítimos proprietários das terras.

O Grupo GETSOP foi extinto em 1973.

Considerações finais

Depois de resolvidas as questões da posse da terra através do conflito violento que passou para a história como a *Revolta dos Posseiros*, na região Sudoeste do Paraná, entre posseiros e companhias colonizadoras, iniciou-se outra fase do processo de humanização, de modernização agrícola de base tecnológica, orientada pelo capital industrial. Uma nova ótica para o campo a partir da transformação da produção agrícola e dos setores industriais,



exigência de uma nova ordem que estava a surgir na região: o progresso estava se instalando e não havia como impedir esse avanço.

A inscrição da violência que existe dentro de cada ser humano, latente e sempre pronta a se manifestar desde que incitada por uma pulsão da sua ordem, não pode ser negada ou apagada. Naquela situação vivida pelos colonizadores sudoestinos, o preço pago pela passagem da ordem antiga para a nova situação foi preço de sangue, de violência, sofrimento, vergonha, terror, perdas irreparáveis. Porém, o homem de 1957, desbravador da Região Sudoeste, não teve escolha, posto que inserido no processo.

O colonizador dessa região em 1957 teve seu rito de passagem redefinindo fronteiras, coerentemente simbólicas, e as demarcou a sangue: cumpriu o trajeto da morte até a vida, re-significando o sentido da fundação da civilização do Sudoeste do Paraná. A matriz cultural dessa região traz em seu âmago a marca da violência, o que não difere de tantas outras regiões. Essa inscrição reflete uma consciência profunda do valor da terra, da vida, da comunidade, da força e da união. Essa é uma sociedade que não negou a morte, pois se o fizesse, estaria negando a sua possibilidade e escolha de vida.

Se atualmente essa região é progressista, destacada produtora agrícola e industrial, deve em grande parte aos fundadores dessa sociedade. Cinquenta e cinco anos atrás, era campo de batalha por ideais de voz, de sobrevivência e de justiça. Imperativamente prevaleceu a força representativa do povo, que não negou nem ocultou a morte, antes sim, mesmo desprovido de armas, preferiu enfrentar sua horrenda face.

A sociedade atual prefere negar a morte, tenta burlá-la e botuliza o passar do tempo que marca o ser humano. Mas a construção de uma história de vida passa obrigatoriamente por um caminho: o enfrentamento da morte, confrontos, lutas e guerras.

No início da segunda década do século XXI, diariamente enfrenta-se novos desafios tecnológicos. Porém, para que o ser humano compreenda o seu lugar, principalmente o lugar de cada um, há que rebuscar o passado para verificar onde seus pés estão fincados. A invasão de miniconceitos na concretização da vida social está pulverizando cada vez mais os conhecimentos, porém o lastro que mantém uma sociedade enquanto comunidade, firme, sem adernar, é a linguagem universal de que a imagem refletida por essa sociedade regional torna evidente: é-se filho de quem é. E a aprendizagem dessa universalidade, que se transforma veloz e diariamente, é o atual rito de passagem, adaptação, parte que cabe a cada ser humano.



Bibliografia

- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense universitária, 2001
- _____. *Da violência*. Brasília: Editora da UNB, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas. Das Unheimlich*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. V. I a XXIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- GOMES, Iria Zanoni. *1957 – a revolta dos posseiros*. 2. Ed. Curitiba: Edições Criar, 1987.
- LACAN, J. *O desejo e sua interpretação. O Seminário VI*. 1958-1959. Inédito. Tradução livre da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.
- _____. *O Seminário XX: mais ainda*. 1972-73. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- MILNER, Jean Claude. *O amor da língua*. 1987.
- WAICHOWICZ, Ruy Christovan. *Paraná, Sudoeste: ocupação e colonização*. 2. Ed. Curitiba: Editora Vicentina, 1987.



O cárcere e a escritura da fuga em *Arturo, a estrela mais brilhante*, de Reinaldo Arenas

FORSTER, Gabrielle da Silva*

Resumo: O presente trabalho se propõe a observar como a estética da evasão se constrói na novela areniana intitulada: *Arturo, a estrela mais brilhante*, para então notar como esta é capaz de criar aberturas dentro e fora do espaço ficcional, de deixar passar linhas de fuga desterritorializantes. Para isso, recorre-se às considerações de Deleuze e de Blanchot acerca do impessoal na literatura, pois estas, além de desestigmatizarem a relação intrínseca entre vida e obra que percorre a produção do escritor cubano, também acabam por indicar que na referida novela há a invenção de uma linha de vida possível no invivido e no invivível. Não a vida de Reinaldo Arenas, nem mesmo a do protagonista confinado ao contexto cubano mencionado, mas a do visionário, já impessoal, que ouve e vê, numa espécie de língua estrangeira que o arrasta, o intolerável de uma situação, abrindo assim um novo leque de possíveis. É no *devir-outro* que reside a potência de fuga, fazendo a vida correr e desvinculando-a de todo o poder, de toda a dominação.

Palavras-chave: Reinaldo Arenas. Devir. Linha de fuga.

Uma das características mais marcantes na obra de Reinaldo Arenas e, por isso mesmo, recorrentemente mencionada pela crítica, é a relação intrínseca que se estabelece entre vida e obra na produção artística do escritor, como afirma Peña: “su vida y su obra van siempre de la mano, por lo que es difícil, si no imposible, separar una de otra” (PEÑA, 2008, p.9). A vida deste atravessa sua ficção com a mesma intensidade com que a literatura esteve presente em sua vida. Perseguido e preso pela ditadura castrista, o escritor cubano foi obrigado, durante o tempo em que viveu no seu país, a esconder seus manuscritos e a fazer manobras para publicá-los no exterior, o que só ocorreu com a ajuda de amigos como Jorge e Margarida Camacho. Mesmo enfrentando as maiores adversidades, que incluíam a possibilidade de tortura assim como a de ser impunemente assassinado, ou seja, enfim, silenciado, Arenas não abandonou o literário. Seguiu escrevendo, embora isso pudesse implicar em reescrita, como foi o caso de *Otra vez el mar*, obra que segundo ele foi reescrita três vezes, “porque os originais, como as próprias ondas, perdiam-se incessantemente e iam parar, por uma razão ou outra, nas mãos da polícia” (ARENAS, 2009, p. 148). A primeira perda do manuscrito lhe deixa perplexo, como afirma em sua autobiografia *Antes que anochezca*:

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: babiforster@ig.com.br.



Fiquei completamente atordoado nos primeiros dias. Levara anos para terminar aquela obra, que era um dos meus maiores atos de vingança, um de meus trabalhos mais inspirados. Era uma dádiva do mar e o resultado de dez anos de decepções vividas sob o regime de Fidel Castro. Ali eu havia colocado toda a minha fúria (ARENAS, 2009, p.155).

É essa fúria que menciona – o direito ao grito que encontrou na palavra literária, que o faz recomeçar o trabalho outra vez e ainda outra, pois, pelo que tudo indica, Reinaldo Arenas viveu acreditando no que, segundo ele, lhe disse em determinado momento Lezama Lima, “lembre-se de que nossa única salvação é através da palavra; escreva” (ARENAS, 2009, p.278). Nesse sentido, é impossível não notar que foi numa íntima relação com a repressão e a violência imposta pela ditadura de Castro, que se configurou na obra areniana o que María Teresa Miaja de la Peña denomina “un artífice del arte de la fuga”(PEÑA, 2008, p.60), posto que, de acordo com a autora, “hay que reconocer que toda su obra está permeada del tema de la evasión, como también lo estuvo su vida” (PEÑA, 2008, p.60).

A literatura foi uma possibilidade de fuga vislumbrada por Reinaldo Arenas e não poderia deixar de ser mencionada devido à pertinência da relação entre o fictício e o literário em sua obra. No entanto, o que nos interessa não é resvalar para um psicologismo extremo e prejudicial para qualquer entendimento do literário, e sim, observar como a evasão enquanto escritura se processa na narrativa do referido escritor. Nesta, os dois âmbitos – o da existência e o da literatura – estão intimamente imbricados, porém de maneira criativa, através de um trabalho estético com a linguagem, de forma que os dados biográficos do escritor, que podem ser mapeados em seus textos, emergem sempre como ficção e reelaboração, o que faz com que o sujeito autoral se despersonalize na experiência da escrita, na vitalidade da palavra poética. Ato transgressivo, segundo Blanchot, pois impulsiona o ser para longe das amarras de um eu fechado, cartesiano; para longe dos limites da identidade una e também da objetividade dada, que no nomear só podem aparecer na forma de uma ausência, já que:

Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz: minha palavra se revela o ser em sua inexistência, afirma, dessa revelação que ela faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não seu ser. Por essa razão, para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado’ (BLANCHOT, 2011, p.333, grifo do autor).

O neutro de Blanchot proclama a passagem da primeira para terceira pessoa, afirma o deslizamento para o impessoal, estando assim próximo do pensamento deleuziano, de acordo com o qual “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (DELEUZE, 1997, p.13). Essa possibilidade de ultrapassar o si e a realidade no processo da escrita não desvincula a relação da literatura com o real nem com o



sujeito que a produz, e que, inegavelmente, realiza sua atividade, seu trabalho, no mundo, apenas indica a necessidade de se repensar estas conexões. Já sabemos que a literatura não é um universo autotélico, como queriam os estruturalistas, mas também que ela não é o reflexo do real, como aparece em estudos literários que recorrem a um “sociologismo vulgar”. Há que pensar a relação como um trabalho de mediação e é nesta esteira que o pensamento de ambos os estudiosos se colocam. A literatura não retrata a realidade, mas a apresenta em outra versão, ou seja, a ficção tem a capacidade de desdobrar o nosso mundo, fazendo-o o vir à tona como o outro de todos os mundos, conforme sugere Blanchot. E nisto reside a sua potência de fuga, já que o autor é “livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor instala a nova lei; assim, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é” (BLANCHOT, 2011, p.324-325).

Sendo assim, reconhece-se que é somente no devir outro que se encontra a possibilidade de transgredir. É no desvario, no delírio da literatura, que arrasta o eu tornando-o um estrangeiro a vagar nômade no deserto da linguagem que desdobra o mundo, que reside a possibilidade de inventar um *povo que falta*, porque “embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 1997, p.15). Não se refere a um “eu” pessoal, mas a processos de subjetivação, que se produzem na dobra de uma relação de forças, o que permite que aquilo que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem estabeleça uma ponte, sempre movediça, entre o escrito e o lido. Ou seja, “atingir o *ele* significa abrir a possibilidade de todos experimentarem a literatura. Um discurso sem *eu* é um discurso de todos, um discurso de ninguém” (LEVY, 2011, p.41).

Nos trabalhos de Deleuze em parceria com Guattari – em especial em *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* – tomamos conhecimento de que, de acordo com o referido pensamento filosófico, há três linhas que nos atravessam. Uma linha molar, de segmentariedade dura, através das quais os “sujeitos”, os relacionamentos e os conjuntos molares (Estados, instituições, classes) são segmentarizados, previstos, controlados; uma linha molecular, de segmentariedade maleável, que inclui processos infrapessoais, movimento, devires, fluxos, que captam as relações e as divisões de outra maneira, escapando da sobrecodificação e da binarização; e a linha de fuga, de ruptura e criativa. Essas linhas não podem ser separadas, coexistem umas nas outras. Ao mesmo tempo em que os centros de poder se encontram nas duas linhas, já que toda “a política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.90), como já havia colocado Foucault,



cruza-se com elas uma terceira percepção, a linha de fuga, através da qual nos tornamos clandestinos, capazes de traçar nossos próprios territórios, desterritorializar.

É com o intuito de observar como a estética da evasão se constrói na narrativa de Reinaldo Arenas e consequentemente notar como ela é capaz de criar aberturas dentro e fora do espaço ficcional, de deixar passar linhas de fuga, que se constrói esse artigo. Para isso, escolhemos a novela *Arturo, a estrela mais brilhante*, ao passo que esta pode ser vista como testemunho da condição desumana a que eram submetidos os presos nos campos de trabalho da UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción); campos estes desenvolvidos durante o regime ditatorial de Fidel Castro. Na obra dedicada ao amigo Nelson, condenado à morte e fuzilado aos 16 anos, se figura a experiência próxima do horror vivenciada nos campos de concentração. Porém, o jogo estético com a linguagem reverbera na obra a dor oriunda de toda a forma de intolerância e de abuso de poder, apontando para uma nova forma de percepção onde o outro possa seguir sendo o outro. Aqui, quem corre é a linguagem e a chance de fuga se ilumina mesmo que no irrealizável.

A narrativa apresenta como recurso estilístico a construção de um único parágrafo narrado em terceira pessoa, mas permeado pelo monólogo interior e pelo fluxo de consciência do personagem protagonista – Arturo; sendo pela ótica deste que o referente histórico já mencionado é focalizado. Prisioneiro, vítima do sistema ditatorial, sem direito à fala e à escolha, a opção que o personagem encontra para fugir da condição opressora na qual está imerso é a escrita. No entanto, para realizar a atividade, era preciso esconder-se, despistar os outros, fingir muitas vezes estar resignado. Mesmo frente às inúmeras adversidades, ele escreve. Escrever é uma urgência, porque

todos, sem protestar, com a ingenuidade típica dos animais, teriam morrido em silêncio; todos, todos, todos menos ele, porque ele ia se rebelar, dando testemunho de todo o horror, comunicando a alguém, a muitos, ao mundo, ou mesmo que fosse a uma só pessoa (ARENAS, 1996, p.90).

Essa necessidade de falar, de comunicar o terror vivenciado, que encontramos na citação acima e na empreitada de Arturo ao longo de toda a tessitura do texto, atualiza o que Márcio Seligmann-Silva afirma sobre o testemunho: “ele se apresenta como uma condição de sobrevivência” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.73). Além disso, em consonância com o teor testemunhal, notamos que a temporalidade do relato é apresentada pelo viés de uma sincronia múltipla, na qual o passado e o presente fundem-se constantemente, o que indica “a incapacidade de incorporar em uma cadeia contínua as imagens ‘vivas’, ‘exatas’”



(SELIGMANN, 2005, p.87) que, segundo Seligmann, “também marca a memória dos traumatizados” (SELIGMANN, 2005, p.87).

Portanto, em *Arturo, a estrela mais brilhante*, os momentos do passado surgem no presente com tamanha força que não podemos dizer que são lembrados, mas vivenciados outra vez. Aqui, o Cronos contínuo, diacrônico, é atravessado constantemente por Aion¹³, tempo do rizoma e do a-tempo, segundo Deleuze, no qual se entra por todos os lados, já que neste, passado e futuro coexistem, fragmentando o presente. Por isso, Arturo desperta, não com o barulho dos veículos, mas com “o ranger da roldana manipulada por ela, a Velha Rosa, lá embaixo, junto ao poço” (ARENAS, 1996, p.75); quando lembra que houve certa vez um concerto se pergunta se foi “essa noite, ou aquela noite, ou uma noite, ou na noite” (ARENAS, 1996, p.78) e ao recordar momentos com a mãe descobre que tudo aquilo “era ainda mais real que no momento em que aconteceu, pois o acontecimento em si estava contaminado pelos incidentes do momento” (ARENAS, 1996, p.73). Aion, o tempo das intensidades e das potencialidades, domina o fluxo temporal da referida narrativa, sendo por isso que a música, escutada por Arturo no concerto, “parecia roçar suas mãos, fluir lentamente por seu pescoço, levá-lo a um lugar, a outro” (ARENAS, 1996, p.78), no qual está a imagem da mãe: “a música, e ela, a figura alta, apontando, a música, e ela, a figura protetora, amada e amante, a única realmente venerada para ele” (ARENAS, 1996, p.81). Assim, por meio de um recurso estilístico em que o tempo é multidirecional surge uma subjetividade em movimento que não se busca na história ascendente e linear, mas nas marcas do caminho, no trajeto nem sempre retilíneo, no que foi, mas ainda é, pois a obra areniana estabelece com a História uma condição deslegitimadora, ao passo que se apresenta como uma faceta desta, revelada pelo ângulo daqueles que no período foram brutalmente silenciados.

Pela voz de Arturo, observamos o trabalho forçado, a violência e a humilhação a que foram submetidos muitos cubanos enviados aos campos de concentração por serem homossexuais. No ambiente do cárcere, que o protagonista chama muitas vezes de inferno, todos, inclusive os soldados convertem-se em animais, “um animal manso ou agressivo pelas coisas mais insignificantes” (ARENAS, 1996, p.71). Ali, a violência física e moral tem sua morada, como podemos observar nas seguintes passagens: “antes do amanhecer era dado o

¹³ “Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado” (DELEUZE, 2006, p.193).



grito ‘de pé’, ao que geralmente se anexava a palavra ‘bichonas’” (ARENAS, 1996, p.84), “alguns eram castigados a permanecer três dias inteiros sob o sol” (ARENAS, 1996, p.89) e “um dia um grupo de oficiais jovens e durões enterrou um até o pescoço no pátio do acampamento , assim o mantiveram vários dias, quando o tiraram de lá tinha febre alta e havia perdido a fala” (ARENAS, 1996, p.89). Também há na novela, a denúncia da hipocrisia que envolvia este ambiente hostil, pois ao relatar que os soldados másculos mantinham relações sexuais com os presos, a obra acentua o abuso de poder, ao passo que revela a arbitrariedade da condenação que, adotando uma perspectiva distorcida e machista, exclui e maltrata alguns, ao mesmo tempo em que tolera a prática homossexual em outros casos, naqueles nos quais os militares se envolvem. Estes acreditam apenas afirmar sua masculinidade no ato, esquecendo ou fingindo esquecer a força do desejo que os move.

Além disso, nesse espaço em que vigora a repressão não há lugar para o diferente, o que pode ser visualizado na interação de Arturo com os outros presos, pois estes, que devem ser vistos como os excluídos e marginalizados pelo sistema, também atuam como opressores; o que revela a instalação do macro no micropolítico. Para ser aceito pelo grupo o protagonista precisa representar um papel, utilizar uma máscara que o une ao estereótipo dos outros. Ao manter-se calado e distante sofre agressões orais e físicas e assim descobre que para sobreviver precisa se adaptar ou ao menos fingir que se adaptou. Sendo assim, “manipulou aquela gíria afetada e delirante, começou a lançar a típica gargalhada da louca histérica, a cantar, a desfilar, a pintar os olhos e o cabelo e os lábios” (ARENAS, 1996, p.86), destacando-se tanto que foi eleito — A rainha das Loucas Cativas. Neste ambiente, todo o direito à liberdade de expressão é cassado, como revela o personagem: “era preciso dançar, integrar-se aos barulhos e aos gritinhos, como uma puta tinha que, simplesmente mover as nádegas, como um escravo, tinha que, obrigatoriamente, se render ao trabalho” (ARENAS, 1996, p.87). Ao sofrer preconceito no próprio grupo dos excluídos, emerge da voz de Arturo uma crítica afiada, não apenas à ditadura castrista, mas a uma grande e antiga forma de ver, que coloca a todo o momento etiquetas e, apoiada em divisões racistas e sexistas, exclui, reprime e marginaliza todos os que não se enquadram no modelo eurocêntrico e hegemônico. Assim, Arturo compreendeu que

traição, roubo, ofensa, morte, tudo podia acontecer, e de fato acontecia, mas o que não se admitia era que não se levasse em consideração, na hora de cometer o delito (antes e depois), a imensa maioria, que não se confiasse nela, que alguém não se submetesse a ela... (ARENAS, 1996, p.85).



Confinado ao cárcere, sem direito à liberdade no seu país, aceito pelos outros presos apenas sob a lei de uma política de assimilação, ou seja, com a condição de transformar-se no mesmo, igual a todos os outros, e igualmente rejeitado pela mãe, aquela que deveria protegê-lo, amá-lo incondicionalmente, e que não o aceita por sua opção sexual, Arturo encontra na palavra a única oportunidade de fuga. O ato de escrever, no qual projeta seus desejos, impossíveis de realizarem-se no contexto em que vive, é para ele uma espécie de salvação, a especial forma que encontra para desligar-se da realidade, construindo por meio da palavra e da imaginação outra versão do mundo, na qual está livre para pensar e para ser, sendo por isso que “decidiu que para se salvar tinha que começar imediatamente a escrever e imediatamente começou” (ARENAS, 1996, p.88). Nesse processo de escrita

se orientavam misteriosamente as ideias, chegavam, eram selecionadas, eram rejeitadas as imagens simples ou repetidas, feias ou tristes que diariamente tinha que contemplar e que seguramente eles, os outros, os demais, todos, lançavam contra a sua memória ou sua ilusão, sempre para foder, sempre para foder, querendo estragar sua obra, querendo interrompê-lo, querendo confundi-lo e perdê-lo, reduzi-lo, fazê-lo adaptar-se a suas estúpidas ponderações, suas mesquinhas concepções, ao mundo, seu mundo (o mundo deles), à vida, a suas asquerosas vidas; mas todas as suas ponderações, todas as suas forças e até seus gestos, todo o seu organismo e suas intenções, todos os seus sentidos estavam tensos, limpos, alertas, prontos, dispostos a assimilar e a rejeitar, a aproveitar e transformar, a sacrificar, em função da grande obra que por eles fluía (ARENAS, 1996, p.66).

A construção do que chama de a grande obra, impele Arturo a despersonalizar-se para produzir a ruptura com o contexto do qual faz parte, a ultrapassar a si mesmo – o encarcerado, e atingir o *ele*, o outro, livre para viver no lugar a ser construído, o que fica claro na passagem que indica que através do processo de escrita “ele já parecia ter se tornado independente do resto de seu ser, de seu organismo, de seus instrumentos necessários para se manifestar, de, inclusive, seu próprio cérebro” (ARENAS, 1996, p.66). A dissolução até mesmo do organismo, que observamos nesta citação, indica a obrigatoriedade de construir, para fazer passar a linha de fuga criativa, um corpo sem órgãos, como indicam Deleuze e Guattari: “encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.11). Por que um CsO? Porque ele substitui a interpretação pela experimentação; ele é o campo de imanência do desejo, conexão de desejos e nele só passam fluxos, intensidades. É através dele que se processam devires e linhas nômades. Dessa forma, através da escrita, ele atinge o impessoal e o impossível:

era como se alguém, ele mesmo, mas não ele, estivesse representando um papel inconcebível, fazendo gestos nunca vistos antes, provocando um pranto, uma alegria, uma plenitude, lançando ante um auditório um ritmo, uma canção, uma



melodia, a única, a deliciosa, a que todos sempre que tinham sonhado, tinham esperado secretamente aterrorizados e felizes (ARENAS, 1996, p.67).

É com o intuito de escapar que o personagem passa a criar outro mundo, um “universo onde não havia leis casuísticas, mesquinhas e mutantes, mas as inalteráveis, divinas leis amparadas pela intuição e pelo ritmo” (ARENAS, 1996, p.118). Aos poucos o preenche com castelos, pontes, lagos, elefantes, pedras preciosas, imensas planícies; se sente um deus a construir outra vez o mundo esse, construído anteriormente pelo Deus, agora ausente, como ele menciona. E entre as imagens que faz surgir estão “árvore gigantescas de raízes aéreas” (ARENAS, 1996, p.74) que podem ser lidas como o símbolo arquetípico da árvore cósmica que permite ultrapassar a matéria e o circunstancial. Ao dançar se situa no centro do bosque, no umbigo do mundo, onde a consciência se faz desperta e livre dos véus de *maya* e do círculo vicioso de *samsara*. Sempre surgem águas, águas claras, gloriosas águas, transparentes, límpidas, e estas

simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son depósito de todas las posibilidades de la existencia; preceden a toda forma y sostienen toda creación [...] por esto el simbolismo de las aguas implica tanto la Muerte como el Renacimiento (ELIADE, 1979, p.165).

Este universo cheio de imagens simbólicas e oníricas é construído para *ele*, objeto do seu desejo e descrito como um belo adolescente. No entanto é possível considerar que este outro pode ser visto como o duplo do personagem, recurso estilístico recorrente na obra de Reinaldo Arenas e que já está presente desde seu primeiro romance *Celestino antes del alba*. Para confirmar nossa hipótese podemos mencionar que a descrição dada do jovem é a de uma incrível beleza, a mesma que invade o protagonista após algum tempo no cárcere e que os outros não percebem; o que pode ser visualizado neste trecho: “um dia, ao se levantar, Arturo descobriu que se havia tornado insolitamente belo [...] como era possível que não ficassem maravilhados, surpreendidos ante tal transformação?” (ARENAS, 1996, p.93-94). Além disso, para habitar o outro dos mundos, construído através da fabulação, é preciso que surja outro, que não o Arturo, fisicamente aprisionado. Somente na ir(realidade) fictícia o personagem pode tornar-se livre, sendo por isso que a imaginação deste é peça fundamental da novela, o que pode ser estendido para outras obras do escritor cubano, já que, como afirma Martha Patraca Ruiz “para la mayoría de los personajes de la obra de Reinaldo Arenas la imaginación es equivalente a la respiración [...] Viven en tanto que imaginan (RUIZ, 2008, p.72). Para Arturo, o ato de escrita é o

momento da grande identificação, do verdadeiro encontro, e toda a opressão e a falta de sentido de uma existência superficial primeiro, escravizada depois, inútil sempre, se acabava, terminava ante aquela imensa planície onde ele tinha situado os elefantes



e agora configurava uma roseira, pois o real [...] não está no terror que se padece, mas nas invenções que o apagam, pois elas são mais fortes, mais reais que o próprio terror (ARENAS, 1996, p.69).

Ao potencializar outra versão do mundo na qual ele é livre, o personagem reage contra o contexto do qual faz parte, mostrando, através do *grito de alarme* reverberado pela palavra, a impossibilidade de viver num meio onde a diferença não é tolerada; e onde, no caso específico, ela é cruelmente massacrada. No ambiente sem saída no qual se encontra, Arturo descobre uma possibilidade na impossibilidade fictícia ao assumir que “o poder da criação, era o poder de fazer tudo, o poder de participar de tudo, o poder de poder safar-se rapidamente da mesquinha tradição, da mesquinha maldição, da miséria de sempre” (ARENAS, 2006, p.117). Como, “se, no âmago da literatura e da linguagem, para além dos movimentos aparentes que as transformam, estivesse reservado um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar” (BLANCHOT, 2011, p.350).

Nesse sentido, o trajeto que a obra traça, entre a realidade dada e a realidade virtual, deve ser compreendido como um processo de *devir* constante entre o que é imposto e o que está em vias de se tornar, residindo nisto a construção estrutural da narrativa que se vale de um fluxo contínuo onde as palavras correm sem marcação/divisão paragrafal. As linhas de fuga traçados no texto estão no *intermezzo*, entre o contexto repressivo e o mundo imaginário construído por Arturo. Deste deslocamento, resulta a abertura do final do texto, que embora indique a morte, também revela a fuga: “quando os disparos finalmente o fulminaram, Arturo, já alcançava a linha monumental dos elefantes reais” (ARENAS, 1996, p.124). Linha monumental, linha de fuga. Se o outro do mundo construído pelo protagonista não se dissolve com o falecimento físico é porque ele é real, como o protagonista insiste em iluminar, ele é criação de uma forma de vida que pede para acontecer, pois como afirma Deleuze, real e imaginário devem ser intercambiáveis: “um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real. É o devir que faz, do mínimo trajeto, ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir” (DELEUZE, 1997, p.88).

Na novela areniana há a invenção de uma linha de vida possível no invivido e no invivível. Não a vida do protagonista confinado ao contexto cubano mencionado, mas a do visionário, já impessoal, que ouve e vê, numa espécie de língua estrangeira¹⁴ que o arrasta, o

¹⁴ De acordo com Deleuze, essa espécie de língua estrangeira, que o escritor faz passar através de seu estilo, da variação sintática “não é outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE, 1997, p.16).



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

intolerável de uma situação, abrindo assim um novo campo de potencialidades. É esse *devir-outro* que faz a vida correr, desvinculando-a de todo o poder, de toda a dominação.



Referências

- ARENAS, Reinaldo. Arturo, a estrela mais brilhante. In: *A Velha Rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1996. Vol. 3.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus ediciones, 1979.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora : Blanchot, foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Proj. História, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.
- _____. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: UMBACH, Rosani Ketzer (org). *Memórias da repressão*. Santa Maria, PPGL-Editores, 2008. p. 73-92.
- PEÑA, María Teresa Miaja de. La escritura como encuentro en *El mundo alucinante*. In: PEÑA, María Teresa Miaja de. (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Autónoma de México, 2008. p. 51-70.
- RUIZ, Martha E. Patraca. El espejo duplicado al infinito. In: PEÑA, María Teresa Miaja de. (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Autónoma de México, 2008. p.71-80.



Considerações sobre o humor em *O continente*, de Erico Verissimo

CONCEIÇÃO, Francisco Mateus*

Resumo: Com matizes diferentes, o humor perpassa a produção ficcional de Erico Verissimo. Neste artigo, nos propomos a analisar esse componente retomando, inicialmente, os próprios depoimentos do autor. A seguir, estudaremos a presença do humor na obra *O Continente*, procurando evidenciá-lo no discurso de alguns personagens e do próprio narrador. Dentre os personagens, abordaremos o cap. Rodrigo, Fandango, Liroca e Bibiana. Tomaremos como referencial teórico principal a obra de Luigi Pirandello, *O humorismo*. Com isto, visando demonstrar que o componente humorístico concorre para a instauração de um processo reflexivo e humanístico na referida obra. Percebemos que este elemento é instaurado na primeira parte do *O Tempo e o Vento*, onde concorrerá para a instauração da perspectiva histórica através da ficção, atuando, também, como maneira de conter a força mítica presente na narrativa. Percebemos que os elementos evidenciados nesta análise terão continuidade e desdobramentos no restante da trilogia, podendo ser abarcados em investigação mais ampla.

Palavras-chave: literatura, humor, realidade.

Em *Solo de clarineta*, Erico Verissimo empenha-se em apresentar, além de sua trajetória pessoal, um discurso metatextual, expondo a versão do autor sobre aspectos de sua obra ficcional. Esta característica também se estende a *Um certo Henrique Bertaso*, bem como a suas narrativas de viagem. Além disso, o elemento metatextual também se faz presente no interior da obra ficcional, especialmente através de personagens-escritores que atuam como alterego do autor. Por isso, apoiar-se em seus depoimentos como ponto de partida para estudar-lhe o universo literário parece-nos um procedimento válido.

Com relação ao humor, há diversos depoimentos. Destacamos uma sequência já na primeira página da obra autobiográfica:

Descobri na idade adulta que vivem dentro de mim, como irmãos xifópagos, dois sujeitos: um deles sisudo, responsável e até moralista; o outro um pícaro que não leva nada a sério.” (VERISSIMO, 1973, p.1)

A tematização do humor também está presente no texto ficcional. Em *O tempo e o vento*, Floriano Cambará, personagem escritor, argumenta sobre a importância de Malasarte na cultura brasileira. Conforme sua teoria, o brasileiro oscilaria sua identidade entre Dom Pedro II e Pedro Malasarte, e, com o final do Império, este último tendeu a prevalecer.

- O velho Imperador – prossegue Floriano – era o símbolo da virtude, da austeridade, da retidão de caráter e de costumes. Malazarte é o safado, o sensual, o empulhador. A República mandou embora Pedro II e Pedro Malazarte ficou com o

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: fmfranciscomateus@gmail.com.



campo livre. Mas foi só durante o Estado Novo que o simpático salafrário floresceu de verdade, tornando-se herói nacional, paradigma de comportamento político e social. (VERISSIMO, 1962, p.376)

A referência a Malasarte, sob prisma semelhante, também é encontrada na literatura de viagem de Erico Verissimo (*Gato preto em campo de neve*, *A volta do gato preto*, *Israel em abril e México*). Além disso, o nome desse personagem popular é título de um conto em sua primeira obra: *Fantoches*. As diversas referências a esse personagem é indicativo da presença, na obra do escritor, de um viés humorístico frente à realidade. A questão a investigar é a característica desse humor e a relação que estabelece com a estruturação da obra.

Retomando a citada autodefinição extraída de *Solo de clarineta*, cabe afirmar que o não levar “nada a sério” equilibra-se com o caráter sisudo, funcionando como antídoto contra o perigo da simplificação. Assim, o humor em *O continente* é uma força que atua contra os conceitos absolutos, gerando a dúvida e a consequente possibilidade de análise e reflexão. Mas é uma força contida, para não eclipsar outras faces da realidade e torná-la puramente picaresca. Articula-se, deste modo, com a função reflexiva desempenhada pela narrativa, guardando estreita relação com o conceito exposto por Luigi Pirandello:

Pois bem, nós veremos que, na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe a sua imagem; desta análise, desta descomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia chamar-se, e que eu de fato chamo o sentimento do contrário. (PIRANDELLO, 1996, p. 131-132)

Pirandello diferencia o humor do cômico. O primeiro, ao possibilitar o “sentimento do contrário” gera o efeito de reflexão e compreensão, diferentemente do cômico, que instauraria a “advertência do contrário”, acentuando o efeito do ridículo.

O humor de Fandango

Fandango é apresentando como um gaúcho típico: veterano de diversas guerras, conhecedor da lida campeira (capataz da fazenda do Angico), trovador, narrador de histórias, mulherengo, bailarino e dono de excelente senso de humor. Há, sobre ele, duas descrições, uma em primeira pessoa, em um dos capítulos intervalares da narrativa (os interlúdios), e outra feita pelo narrador onisciente.



Significativamente, a narrativa em primeira pessoa assemelha-se à apresentação que Simões Lopes Neto faz de Blau Nunes. Este começa a falar assim: “Eu tenho cruzado o nosso Estado em caprichoso ziguezague.” (LOPES NETO, 2000, p.33)

Por sua vez, Fandango inicia desta forma: “Dês de gurizote ando cruzando e recruzando o Continente...” (VERISSIMO, 1995, p.543).

Em ambos, o personagem prossegue falando sobre a geografia do Rio Grande do Sul, de sua população e sua cultura, demonstrando dominar, em toda a extensão, o conhecimento prático desse mundo. No caso de Erico Verissimo, tal característica é sintetizada, na visão do narrador onisciente, quando afirma que para “Licурgo, Fandango era uma espécie de oráculo – ,o homem que sabe tudo e que tudo pode. “(VERISSIMO, 1995: p.495)

Uma das principais diferenças entre Fandango e Blau Nunes é que o primeiro tem no humor uma de suas peculiaridades:

Como sempre acontecia, a peonada das estâncias por onde ele passava ficava alvorotada quando via o velho chegar pois não havia quem não apreciasse seus ditos, chistes e histórias. (VERISSIMO, 1995, p.543)

Ter sabedoria diante da vida – é o que a narrativa parece corroborar - implica ter senso de humor para entender-lhe as sutilezas e contradições. E mesmo para suportar seu caráter adverso e muitas vezes brutal. A passagem a seguir ocorre no Sobrado, quando se encontra cercado pelas forças monarquistas. Após narrar a lenda do Negrinho do Pastoreio para Rodrigo e Toríbio, este último pergunta se a história é verdadeira, ao que Fandango responde que é “uma história linda”, com isto desenredando o tema da polarização entre falso e verdadeiro. Na sequência, olha para Maria Valéria e murmura:

- Acho que vou acender hoje uma vela pro Negrinho para ele trazer de volta pra casa o meu neto que se perdeu nessa revolução. - Sorri. Fecha um olho. - E pro afilhado da Virgem me devolver outras coisas, muitas outras coisas que tenho perdido nesta vida. (VERISSIMO, 1995, p. 552)

Esta reflexão tem conotação social, avaliando a sua condição frente à guerra e à vida em geral. Fandango sabe que o mito não tem o poder de restituir-lhe o que a história lhe arrancou, mas ao mesmo tempo brinca com ele como forma de expressar o sentimento dessas perdas e, de certa maneira, sublimá-la. Em outro momento, expressa a sensação de absurdo frente à guerra:

Lá está o maragato morto todo coberto de geada... Quem será o infeliz? Decerto algum pai de família. Amanhã a revolução termina, os inimigos de hoje fazem as pazess, mas os que morreram não voltam mais. (...) Fandango pensa nas gargantas abertas que viu desde que a revolução começou. Curgo vive dizendo que os



maragatos são bandidos. Mas qual! Todo o mundo sabe que há gente boa e gente ruim dos dois lados. (VERISSIMO, 1995, p.661)

Capitão Rodrigo e a dialética da malandragem

Fandango é o gaúcho típico que já fez a passagem da vida livre, nômade, tendo se aquerenciado como peão da fazenda do Angico, onde morrerá, centenário, inclinado sobre a cerca. O cap. Rodrigo também expressa um protótipo do gaúcho. É flagrado pela narrativa no momento em que procura fixar-se em Santa Fé, abandonando, portanto, a vida gaudéria, fixação esta que, pode-se afirmar, não chegou a se completar. A maneira como irrompe no povoado indica o caráter de jogo e teatralidade que acompanha o personagem:

Apeou na frente da venda do Nicolau, amarrou o alazão no tronco dum cinamomo, entrou arrastando as esporas, batendo na coxa direita com o rebenque, e foi logo gritando, assim com ar de velho conhecido:
- Buenas e me espalho! Nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho! (VERISSIMO, 2004, p.209)

A provocação é respondida por Juvenal Terra, que o desafia à briga, mas Rodrigo, sorrindo, esclarece que se trata apenas de brincadeira. Os dois se tornam amigos e, de certa maneira, Juvenal desempenha o papel de fiador do romance entre Rodrigo e Bibiana. O humor do Capitão é referido diversas vezes. O Pe. Lara, que algumas vezes amanhecia jogando cartas no bolicho do Nicolau, ficava “pitando um cigarro, tossindo e rindo das histórias que o Capitão lhe contava” e muitas vezes murmurava que o Capitão era “das arábias”. (VERISSIMO, 2004, p.256)

Com o padre, aliás, Rodrigo travará discussões significativas sobre temas como Deus, Igreja e organização da sociedade, e quanto ao poder da família Amaral, ocasião em que expressa sua discordância frente ao clérigo, marcando, através do humor, o tom amigável. Uma das situações mais hilariantes protagonizadas por Rodrigo será quando, em decorrência do duelo com Bento Amaral, está à beira da morte e o padre vem prestar-lhe a extrema unção. Rodrigo não tem condição de falar e o movimento mínimo que faz para se comunicar se limita aos olhos e ao sorriso. O convencionado pelo padre é que ele deve piscar uma vez para “sim” e duas para “não”. Ao ser perguntado se se arrepende dos pecados, pisca duas vezes. Como o padre insistisse, acabará obtendo, afinal, uma resposta terrível:

Rodrigo abriu os olhos e ergueu lentamente a mão direita na direção do rosto do vigário. E com um súbito horror, como se de repente tivesse visto a figura de satanás, o pe. Lara leu naquela mão dessangrada a resposta do doente. O cap. Rodrigo Cambará lhe fazia uma figa! Seus dentes estavam agora todos descobertos num sorriso horrível. O padre ergueu-se e deixou o quarto precipitadamente. (VERISSIMO, 2004, p.286)



Observando a trajetória de Rodrigo, pode-se fazer algumas aproximações com o perfil do malandro, tal como descrito por Antonio Cândido em *Dialética da Malandragem*. Para o crítico essa figura está sintetizada, ao nível folclórico, em Pedro Malasarte e, na tradição literária, aparece ciclicamente, desde Gregório de Matos até o modernismo, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. No referido ensaio, Antonio Cândido analisa *Memórias de sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Para o crítico, Leonardo, o personagem principal da obra, oscila entre a ordem e a desordem. Por isso:

O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do "homem como ele é", mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal. (CANDIDO, 1978, p. 332)

Essa caracterização parece apropriada ao cap. Rodrigo. Ele só conhece o código do mundo andarilho e da ação militar. Quando decide fixar-se em Santa Fé, propõe-se, também, adequar-se às normas sociais da vida sedentária: casar, ter família, morada fixa e trabalho cotidiano. Para tanto, enfrenta e vence a resistência moral do povoado, consubstanciada no poder da família Amaral. Mas seu propósito jamais significou, efetivamente, um compromisso:

- Vosmecê é um homem de guerra. A gente deste povoado é muito pacata.
Rodrigo fez um gesto vago.
- Pode-se tentar. Não se perde nada. Se a coisa estiver muito ruim, faço a mala, monta a cavalo e caio na estrada. O mundo é muito grande. (VERISSIMO, 2005, p.221)

Na prática, casa-se, monta um bolicho para sobreviver e tem filhos, inaugurando a genealogia dos Terra-Cambarás. Torna-se amigo do padre, mas não é religioso. Ao mesmo tempo, continua a rotina de jogos, bebidas, aventuras amorosas e (ao final) guerreiras. Passa a integrar a ordem predominante, mas não se submete a ela. Ao mesmo tempo, através de sua ação e de suas palavras, as contradições dessa ordem são expostas. Sua inadequação à ordem permite-lhe expor, com facilidade, as limitações da vida cotidiana. O que talvez explique o imenso fascínio que exerce sobre a maioria das pessoas. Anos mais tarde, Juvenal Terra comenta sobre Rodrigo para o Dr. Winter. Depois de observar que não era amigo do trabalho, bebia, era chineiro e jogador, afirma que “deixava a gente brabo e ao mesmo tempo gostando dele”, arrematando:

Isso de gostar é uma coisa engraçada. A amizade também. Vosmecê não acha que a gente pode querer bem até um homem sem-vergonha, um ordinário, um patife? (VERISSIMO, 1995, p. 407-408)

Neste momento o que está em destaque não são os atributos de coragem e bravura bastante destacados no personagem, mas o malandro. O que se evoca é a imagem de um



Rodrigo que praticava o “riso imoderado”, para usar a denominação de Vladímir Propp (1976), o riso de caráter rabelaisiano, que, na sua fome de vida engloba a tudo, inclusive a morte. E que, por exercer esse papel, deixou gravado na memória popular o “sentimento do contrário”, como demonstra o relato de Juvenal.

Liroca sob o viés do humor

Diferentemente de Fandango e Rodrigo, Liroca não encarna os valores de um gaúcho típico. Há nele uma falta essencial para simbolizá-lo: a coragem. Em razão dessa característica, não é sujeito, mas objeto do riso. No entanto, o enquadramento da narrativa faz desse medo um contraponto humano à guerra.

A narrativa inicia-se com a apresentação desse personagem, que integra o exército dos maragatos. Estão cercando o Sobrado e Liroca tem a função de render um companheiro seu – Inocêncio -, de sentinela na torre da igreja, mas é necessário enfrentar o risco da travessia até ela. Depois de muita hesitação, faz a travessia correndo e gritando, atirando-se ao chão, ao final, para proteger-se junto à igreja. Neste momento é surpreendido pela voz do companheiro que o aguardava, mas a quem não tinha percebido: “Eta Liroca velho de guerra”. Seu medo, que tentara esconder dos demais, havia sido observado, tornando-se objeto de riso, episódio que concluído com a cena protagonizada por Inocêncio ao fazer o caminho inverso, quando, no meio do caminho “parou, bateu o isqueiro, tornou a acender o cigarro, tirou uma baforada e depois seguiu pachorrentamente”. (VERISSIMO, 2004, p.25-26)

Esse personagem, porém, some na noite, de onde surgiu, enquanto José Lírio, o Liroca, continua na narrativa. É importante observar que ele fará parte de toda a trilogia *O Tempo e o vento*, desde o primeiro ao sétimo volume, equiparando-se nisso, juntamente com Dr. Rodrigo, Toríbio e Maria Valéria, ao restrito número de personagens que fazem essa trajetória. Em alguns momentos, é tratado de maneira subjetiva pelo narrador. Nesta passagem, recorda seu pai, Maneco Lírio, major da Guarda Nacional, veterano da Guerra do Paraguai, e que morrera na revolução de 93. Em razão dele, Liroca alistou-se junto às forças federalistas, procurando imitar-lhe a coragem. Rememora, também, os habitantes do Sobrado, que agora está sitiando, e, principalmente, Maria Valéria, por quem é apaixonado, sem nenhuma correspondência, e de quem, assemelhando-se ao romantismo de Romeu e Julieta, está separado pela inimizade política.



Através da subjetividade do jovem Liroca, o narrador expõe o absurdo da guerra. Seu medo soa mais humano e grandioso do que a coragem daqueles que matam ou morrem banalmente:

- Vivo com o estômago embrulhado. O cheiro de sangue e de defunto não me sai das ventas. Sinto-o na água, na comida, na mão, no vento, em tudo.
- É a guerra... - repetiu o outro.
- Mas é triste. (VERISSIMO, 2004, p.24)

A visão prática de Dona Bibiana

As virtudes de força e resistência das mulheres em *O Tempo e o Vento*, simbolizadas em Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria são bastante referidas. Tal força advém de uma percepção realista da vida. No transcorrer da narrativa, à medida que a estabilidade material começa a ser conquistada, percebe-se a emergência da malícia na observação da vida. Não chegamos a identificar esse componente em Ana Terra, o que condiz com o caráter mítico-fundacional da personagem, fortemente associada à guerra pela sobrevivência. Tal característica desenvolve-se em Bibiana, ganhando mais realce, depois, através de Maria Valéria.

A tomada de posse do Sobrado, narrada no capítulo “A guerra”, parece-nos emblemático do surgimento desse componente. Bibiana trava uma confrontação com Luzia pelo comando da família, e alguns episódios dessa batalha miudinha e constante são narrados ao Dr. Winter, com quem mantém longos diálogos. Em um deles, narra a disputa quanto a um pé de marmeiro. Vale lembrar que o Sobrado fora construído pelo avô de Luzia no local onde ficava a casa de Pedro Terra, de cujas propriedades havia se apossado impiedosamente. O marmeiro, como as demais árvores do quintal, fora plantado por Pedro Terra e Luzia havia ordenado a um escravo que o derrubasse, o que, de machado em punho, começava a fazê-lo, quando Bibiana deu contraordem. Segue um momento de disputa entre as duas e de indefinição para o escravo, até que Bibiana, apontando um revólver, resolve a questão a seu favor. A situação somente é engraçada pela narrativa de Bibiana, que, ante de contar, avisa o interlocutor que ele “vai dar risada” e ela mesma é acometida de um “risinho convulsivo”. Ao final, questionada se seria capaz de atirar, diz achar que sim, mas informa, com “um brilho de malícia”, que a arma estava descarregada. E pergunta ao Dr. Winter: “Mas não é uma história engraçada, essa que lhe contei?” (VERISSIMO, 1995, p.538)



Bibiana conta histórias de sua vida, da qual retira graça quando consegue ter domínio da situação, como é o caso do exemplo referido. Além disso, as próprias aventuras de Rodrigo, mediadas pela distância temporal, possuem, para ela, um sabor anedótico. Mas há, também, momentos em que faz intervenções pontuais nos discursos masculinos, freando seu entusiasmo e chamando a atenção para a realidade imediata. É o que se percebe quando Licurgo se faz adulto e o Sobrado torna-se palco de convivência social e política. Influenciado pelo Dr. Toríbio, o neto de Bibiana apaixona-se pelos ideais republicanos e abolicionistas. Em um desses encontros, Dr. Toríbio descreve, com entusiasmo, as modificações que a República deverá promover. Ao referir a secularização dos cemitérios, Bibiana intervém: “- E os defuntos vão continuar mortos, sem saber de nada...” (VERISSIMO, 1995, p.597)

O humor do narrador

O humor também é decorrência do viés do narrador. Em gesto de ardor abolicionista, Licurgo decide libertar os seus escravos, promovendo, para tanto, uma festa solene no Sobrado. Os negros, o motivo da festa, se alimentam no quintal. Em determinado momento são chamados, um a um, para receberem a carta de alforria, o que fazem, a maioria deles, de maneira constrangida. Terminada a cerimônia, Bibiana ordena:”- Agora Abram as janelas pra sair o bodum!” (VERISSIMO, 1995, p.631)

A cena é, à primeira vista, sarcástica. Afinal, que significado efetivo possui essa solenidade quando os negros são, nela mesma, discriminados? Porém, não se pode negar a existência de um impulso idealista em Licurgo, o que encontra apoio na tradição dos Terra-Cambarás, como é o caso do próprio cap. Rodrigo enfrentando os Amarais ou argumentado, junto ao Pe. Para, em defesa do fim da escravidão. O problema é que Licurgo não dispõe de domínio sobre a história, nem mesmo a sua, e por isso seu gesto tem características de um simulacro. Como outros personagens, lembra a figura do fantoche, título da primeira obra do autor. Por isso, não vemos na cena a ironia que desmascara um gesto hipócrita, mas o humor que expõe a condição melancólica de personagens que, invariavelmente, não conseguem transcender as amarras históricas e sociais.



Considerações finais

No ensaio *Erico Verissimo de trinta a setenta*, Antonio Candido, observa que, frente à polarização entre a arte engajada, característico da década de trinta, e o experimentalismo estético da “geração de 45”, Erico Verissimo inclinou-se pela primeira opção. Assinala que, para o autor, essa opção almeja abranger um compromisso maior com a vida do que com a arte em si, o que, logicamente, implica em determinadas opções estéticas:

Do mesmo modo, o escritor que preferiu dar relevo maior à vida disfarça os seus recursos e parece estar escrevendo casualmente; e assim vemos como se chega a um certo tipo de atividade estética a partir de uma disciplina de ordem ética, para a qual Erico orientou inclusive os pendores de ironia e ceticismo que o impediram de se tornar um fanático do que quer que seja.(CANDIDO, 1978, p.47)

Entendemos, nesta perspectiva, que o humor em Erico Verissimo emerge como se fosse próprio ao ritmo da vida, sem assumir um tom predominante na narrativa. Por isso, na obra em análise, nem mesmo esse humor pode se tornar muito veemente, o que denunciaria o poder do narrador diante da realidade. No contraponto de vozes, o humor distendido atua quebrando a solidez dos discursos e possibilitando a emergência do viés humanista próprio ao autor.

Cabe considerar, ainda, que *O continente* constitui-se, na trilogia *O tempo e o vento*, no momento da narrativa em que a presença de elementos míticos e fundacionais possui intensidade. Neste sentido, pode se deduzir que o humor atua, nessa parte da obra, atenuando o discurso mítico, e realçando o universo errante do mundo cotidiano. Conforme Bakhtin:

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar ele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo e experimentá-lo à vontade. (BAKHTIN, 1988, p. 413)

Assim, esse elemento concorre para o caráter realista da obra, tornando possível a investigação e a análise histórico-ficcional.



Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)* – Tradução Aurora Fornoni Bernardini/ José Pereira Júnior / Augusto G. Júnior / Helena Spryndis Nazário / Homero Freitas de Andrade. São Paulo: HUCITEC / Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1988.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. Ed. Crítica de Cecília Lara. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- _____. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: Chaves, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento, parte I: O Continente I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O continente*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Solo de clarineta: memórias*. 8. Ed. Porto Alegre: Globo, 1976.



Os arquivos literários, a pesquisa e a produção acadêmica

SILVA, Mara Lúcia Barbosa da*

Resumo: Os acervos literários e artísticos ao perderem o seu caráter de mero arquivo histórico revelaram-se fontes infindáveis de pesquisa. A catalogação e organização desses arquivos são fundamentais para que se possa acessá-los de maneira mais fácil e segura. Tendo disponível uma gama diversa de materiais produzidos por escritores e artistas, o pesquisador tem a possibilidade de tornar legíveis documentos que num primeiro momento são apenas peça de arquivo. Os estudos genéticos pretendem desnudar os processos de criação e posteriormente constituir hipóteses a respeito desses, através dos documentos de trabalho, lugar de memória das obras em gestação. Esses documentos constituem, portanto, um traço visível de um mecanismo criativo e estudá-los é tentar tornar visível e compreender a originalidade do texto literário ou da obra artística através do processo que os fez surgir. Assim, a visada sobre os documentos do processo de criação permite a ampliação das áreas de pesquisa, já que os estudos de crítica genética, longe de entrarem em concorrência com outros métodos de análise, criam um campo de estudo ainda pouco explorado, no qual os discursos críticos encontrarão um vasto material que os auxiliará na fundamentação de suas hipóteses interpretativas sobre determinada obra.

Palavras-chave: Arquivos. Organização. Catalogação. Pesquisa. Produção acadêmica.

Ingressei no final do segundo semestre de 2011 no grupo de pesquisa da professora Dra. Rosani Umbach Ketzer através do programa PNPD/CAPES de pós-doutorado. O projeto no qual estou atuando intitula-se *Narrativas pós-ditatoriais*: a reconstrução do sujeito por meio da escritura, cujo objetivo é estudar, pelo viés crítico-comparatista, a dimensão sociocultural do sujeito da rememoração em textos autobiográficos, em testemunhos e diários, enfatizando aspectos teóricos relacionados à memória e à escrita de si. Assim, este estudo insere-se na transição entre literatura, cultura e história, buscando averiguar as possibilidades e limites da escrita de si no universo das subjetividades contemporâneas. Como ainda não tenho resultados acerca dessa pesquisa, resolvi, então, fazer uma pequena digressão para dizer de como cheguei aqui por meio dos trabalhos de pesquisa.

Comecei a trabalhar em pesquisas durante o curso de Bacharel em Letras (Tradutor alemão/francês) na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), concluído em 1995. Já no primeiro ano do curso trabalhei como bolsista voluntária e a seguir como bolsista de iniciação científica do Centro de Pesquisas Literárias (CPL) da PUCRS, no projeto de pesquisa ACERSUL (Acervo de Escritores Sulinos).

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: mlubs_poa@yahoo.com.br.



O ACERSUL fazia parte do projeto Integrado do CNPq, Fontes da Literatura Brasileira, e estava sob a coordenação da professora Dr^a Maria da Glória Bordini, que mais tarde seria minha orientadora de mestrado. Através da pesquisa ACERSUL, realizava-se a organização, conservação, catalogação, informatização, manutenção e difusão da documentação literária dos acervos de escritores sulinos, como Erico Verissimo, Dyonélio Machado, Reynaldo Moura, Josué Guimarães, Mário Quintana, Pedro Geraldo Escosteguy, Zeferino Brasil, Lila Ripoll, Manoelito de Ornellas, Oscar Bertholdo e Francisco Fernandes, para fins de constituição de um banco de fontes da literatura brasileira. A maioria desses acervos, exceto o de Mário Quintana, o de Erico Verissimo, que foi transferido para o Instituto Moreira Salles (IMS), do Rio de Janeiro, e o de Josué Guimarães, que está locado na Universidade de Passo Fundo (UPF), continuam na PUCRS, agora sob os cuidados do Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, inaugurado em dezembro de 2008.

Durante o período de Especialização em Literatura Brasileira (1996-1998), como bolsista de aperfeiçoamento, e o Mestrado em Teoria da Literatura (1998-2000), como bolsista de mestrado, também na PUCRS, continuei trabalhando nos projetos de pesquisas do ACERSUL. Ao longo de todo o período em que permaneci na PUCRS, de 1992 a 2000, sempre fiz parte da equipe que esteve envolvida na organização do Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV), atualmente chamado de Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo (ACALEV), e durante um curto período (1997-1999) do Acervo Literário e Artístico de Pedro Geraldo Escosteguy¹⁵ (ALPGE). O trabalho como bolsista nesses acervos fez com que a literatura passasse a ser o meu principal foco de interesse e eu abandonasse de vez os estudos de tradução depois de concluída a graduação.

¹⁵ Pedro Geraldo Escosteguy nasce a 14 de julho de 1916 em Santana do Livramento, RS. Aos vinte e dois anos, forma-se médico pela Faculdade de Medicina da Universidade do Rio Grande do Sul. Encerra, em 1980, as atividades como médico profissional, tendo publicado, ao longo desses quarenta e dois anos de exercício, trabalhos técnicos em congressos nacionais e internacionais na sua especialidade, gastrenterologia, e lecionado em vários cursos. Mas, Pedro Geraldo Escosteguy não é, apenas, um médico; ele também é poeta, contista, pintor, escultor. Sua carreira nas artes plásticas tem tanto destaque e brilhantismo quanto a de sua carreira médica. No quadro das artes literárias do Rio Grande do Sul, destaca-se como membro do Grupo Quixote e pela sua contribuição no processo de ruptura com o passado. Publica livros de poesias, artigos de crítica em jornais e, na Revista *O Cruzeiro*, os “anticontos”. Essa obra vanguardista dos anos 1960, resulta da brevidade do texto constituído de imagens ricas em cores, formas e sonoridades verbais. Nas artes plásticas participou dos grandes movimentos de vanguarda dos anos 1960 e 1970 e atuou como um dos mentores da vanguarda tipicamente brasileira, lançando as bases de uma arte relacionada à realidade, à idéia do novo e à participação do espectador. Seu trabalho é reconhecido em âmbito nacional e internacional, tendo participado de várias exposições dentro e fora do país e sendo premiado em muitas delas. Foi o criador de *Pintura táctil*, que, na opinião de Oiticica, é a primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político. Pedro Geraldo Escosteguy morre, em Porto Alegre, a 28 de junho de 1989, deixando várias obras inéditas. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=escosteguy>>. (Acesso em 26/08/2012).



No ALEV tive contato com quase todas as categorias de materiais que compunham o acervo (correspondência, manuscritos, cadernos de notas, material fonográfico e fotográfico, cadernos de notas, biblioteca, etc.). Trabalhei também no projeto de informatização do acervo, cujas atividades incluíam a manutenção e ampliação do acervo documental do autor, coletando, arquivando e catalogando novos itens; da implantação do Banco de Dados do Acervo Literário de Erico Verissimo, por meio de itens digitalizados e fichários eletrônicos revisados; na elaboração de um aplicativo multimídia, Erico Verissimo em CD-ROM, com a documentação do acervo, para divulgação da vida e da obra do autor; na coletânea de entrevistas de Erico Verissimo, intitulada *A liberdade de escrever* (BORDINI, 1997), para a qual se realizou a coleta e incorporação de entrevistas do autor ao seu acervo literário e a transcrição informatizada para preservação e publicação daquelas de valor documental para o estudo dos seus processos de criação literária, entre outros. Todos esses projetos eram coordenados pela professora Maria da Glória Bordini.

No ALEV, minha atividade específica, concomitante a uma catalogação bibliotecária, era a organização da biblioteca de Erico Verissimo, riquíssima em notas marginais produzidas por ele e repleta de dedicatórias de autores ilustres. Um dos trabalhos na biblioteca era justamente o de buscar as marcas de leituras e a história dos livros através de anotações, rabiscos, sublinhadas, recados e papéis perdidos entre as suas páginas. No ALPGE realizei a catalogação e o arquivamento de itens documentais, a informatização de fichários, o atendimento a consultentes e trabalhei no apoio a eventos culturais de divulgação do acervo e da obra de Pedro Geraldo Escosteguy.

Além do contato tão rico com o universo dos autores, através de todos os documentos a que tínhamos acesso, ainda podíamos contar com as presenças de Mafalda Verissimo e Marília Escosteguy. Mafalda Verissimo brindava nosso grupo de trabalho, que se reunia na sua residência no bairro Petrópolis sempre às sextas-feiras, com um cafezinho acompanhado de biscoitos de aveia e mel e com as suas memórias de vida e das viagens que realizara pelo mundo com Erico Verissimo, fechando algumas lacunas que os materiais não forneciam. Marília Escosteguy, da mesma forma, preparava lanches especiais para nos receber e no intervalo dos trabalhos também partilhava conosco as suas vivências emocionadas com o seu irrequieto artista. Essas experiências são impossíveis de dimensionar e ampliam ainda mais o componente humanístico de nosso trabalho.



Fazia parte também de nossas atribuições como bolsistas auxiliar na organização de vários dos eventos de extensão que o programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS promovia. Tive a oportunidade, então, de fazer parte como assistente e membro da equipe de apoio de vários desses eventos, como do II, III e IV Seminário Internacional de História da Literatura; do X, XIV e XV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e IX, XIII e XIV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, respectivamente; do I, II, III, e IV Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros (ENALBs); do Seminário Internacional 20 anos sem Clarice; do Ciclo de vídeo e multimídia: Literatura e computador; do Seminário Internacional Leitura e Desenvolvimento Social; do Seminário Internacional Erico Verissimo: 90 anos e do Seminário Nacional “Noite 40 anos, a face noturna da cidade”.

Nesses eventos tínhamos a oportunidade de conhecer inúmeros professores e pesquisadores de todo o país e do exterior, que nos proporcionavam o contato direto e concreto com suas pesquisas, ampliando os nossos horizontes e expectativas num momento em que a internet ainda não era o que é hoje, um espaço no qual se tem disponíveis artigos e pesquisas completas, inúmeros documentos e até mesmo arquivos completos digitalizados.

Os ENALBs, especialmente, eram encontros nos quais os pesquisadores que trabalhavam com arquivos literários, encontravam lugar para apresentarem os seus acervos, revelarem os resultados de suas pesquisas e compartilharem experiências de sucesso e angústias na gerência e organização desses. Foi nos ENALBS que tive a oportunidade de ter um maior contato com os diversificados estudos referentes à criação literária e à crítica genética, que iria utilizar futuramente na minha tese de doutorado.

Na minha dissertação de mestrado intitulada *A representação racial em O prisioneiro: preconceito e guerra* utilizei como *corpus* a novela *O prisioneiro* (VERISSIMO, 1967), de Erico Verissimo. Ela tematiza a intervenção militar, provavelmente americana, num país asiático sem denominar lugares, personagens ou apresentar cenas de batalhas. Segundo Erico Verissimo, os países envolvidos na guerra não foram nomeados porque ele não quis limitar sua história no tempo e no espaço. A ação desenvolve-se num período de mais ou menos doze horas, entre o entardecer de um dia e o raiar do outro.

A opção pela parábola é justificada pelo autor como uma forma de não limitar sua história no tempo e no espaço. Esse fato torna a sua discussão temática ainda mais abrangente, extrapolando o mero ambiente de guerra e abrangendo a todas as situações em que o homem e



as nações colocam-se em situações nas quais a violência é encarada como a única saída possível.

A narrativa inicia-se com a descrição do espaço físico da cidade e da atmosfera que a envolve. A seguir, são apresentadas as personagens principais, o Coronel, o Major, o Tenente, personagem central, e a Professora, porta-voz do autor. A não nomeação das personagens aponta também para o processo de reificação do qual são vítimas. Não importa o que elas são, mas sim a função que executam dentro da grande engrenagem, da qual são todas prisioneiras.

A trama principal de *O prisioneiro* gira em torno da incumbência recebida pela personagem o Tenente. Ele tem duas horas para obter, de um jovem guerrilheiro detido, informações acerca do local onde fora escondida uma bomba que seria detonada e provocaria a morte de inúmeros civis. A fim de levar a cabo tal tarefa, é autorizado a empregar quaisquer métodos, inclusive a tortura. O jovem prisioneiro é torturado e morre. A bomba é encontrada por outros meios e desativada. O Tenente, profundamente perturbado, leva-se à morte. O autor denuncia, ao seu modo, a estupidez das injustiças sociais, dos preconceitos, da discriminação, da barbárie, deixando perceber a sua preocupação com a atuação do homem no mundo e com o destino que ele está traçando para si mesmo.

O estudo da novela se propunha a verificar de que modo as preocupações humanísticas e antibelicistas do autor se expressam num ambiente de exceção e através dos três grupos étnicos (amarelos, brancos e negros), de orientações políticas e sociais diferentes, que estão representados na narrativa. A opção pela abordagem das etnias justifica-se tendo em vista que conflitos bélicos despontam constantemente em diversos pontos do mundo motivados por diferenças raciais e religiosas, por interesses econômicos, órbita em que também se move o elenco humano de *O prisioneiro*.

Na realização da dissertação, empreguei documentos que faziam parte dos arquivos do ALEV, como material publicado na imprensa, um caderno de esboços e notas (documento que apresenta traços da criação literária) da novela e comprovantes de crítica sobre a obra, mas essa não se constituiu numa pesquisa com ênfase no processo de criação, numa análise genética, apenas utilizei esse material como forma de ratificar algumas ideias que surgiram ao longo da pesquisa. Esses materiais que podem ser denominados de documentos de processo, já que fizeram parte do processo de criação da obra, mas não são os seus manuscritos.

No XII Seminário Nacional de Literatura e História – O centenário de Erico Veríssimo e a História do Rio Grande do Sul, realizado em 2005, na Faculdade Porto-Alegrense



(FAPA), apresentei o artigo *O caráter humanístico da obra de Erico Veríssimo*, no qual sigo a discussão iniciada na minha dissertação e trato da opção do autor pela defesa das liberdades individuais e da dignidade humana na novela *O prisioneiro*, mas que está presente em toda sua obra de ficção, seja nos romances de temática urbana, nos da trilogia de *O tempo e o vento*, nos de enfoque político, nos contos, como também em suas histórias infantojuvenis.

O trabalho em crítica genética, desenvolvido na minha tese de doutorado, foi realizado na UFRGS sob a orientação da professora Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, que foi quem realizou o primeiro trabalho em crítica genética no Rio Grande do Sul, *A gênese de Incidente em Antares* (SILVA, 2000), obra de Erico Verissimo. Tese que recebeu o Prêmio Moinhos Santista Juventude no ano de 1996.

A realização do doutorado tendo como foco a criação literária através da visão da crítica genética foi uma consequência natural do percurso que vinha traçando ao longo de minha vida acadêmica. Em 2005, o Instituto de Letras da UFRGS recebeu de Luciano Alabarse, diretor teatral, produtor cultural e amigo de Caio Fernando Abreu, um material composto de manuscritos, correspondência ativa e passiva, artigos, fitas cassetes, discos e documentos diversos que pertenciam ao autor. Ao já existente acervo Guilhermino César, coordenado pela professora Márcia Ivana, cujo projeto de pesquisa, já concluído, intitulava-se “Arquivos Literários e Memória Cultural”, agregou-se o acervo de Caio F., foi nesse material que encontrei o *corpus* de meu trabalho, os manuscritos de *Zona contaminada*.

Os ENALBs, como já dito anteriormente, foram cruciais nesse processo. No discurso de abertura do 4º ENALB, o prof. Dr. Ir. Elvo Clemente chamou a atenção para a importância da existência de arquivos para a produção de conhecimento:

É curioso observar como o tema acervos vai tomado força nos âmbitos da crítica e teoria literária. Os espólios, como são chamados por alguns, são fontes de nova vida, apesar de guardarem em sua semântica profundo sentido de saudade e de ausência. Os acervos são mananciais de informações que fornecem dados importantes à crítica genética, à crítica comparativa e a crítica ontológica. Um pequeno espólio, um papel amarelecido pelo tempo, com odores de vetustas gavetas, às vezes, é ponto de iluminação, de revelação ou de resposta que pairava na mente do investigador literário. Tudo o que foi tocado, retocado ou reformulado pela mão do artista toma sentido, toma beleza, pois ele tem aquela varinha mágica de transformar o comum em especial, de reavivar a imagem esmaecida, de sublimar algo do trivial. (...) (BORDINI, 2001, p. 7)

Os estudos genéticos iniciaram-se em Paris, em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) criou uma equipe de pesquisadores, coordenada por Louis Hay, encarregada de organizar e estudar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, recém-chegados à Biblioteca Nacional.



Em posse desse material, a equipe sentiu a necessidade de sistematizar seu método de trabalho, no intuito de torná-lo o mais científico possível. Inicia-se nesse momento, segundo Grésillon (1991), a primeira fase dos estudos genéticos, decorrentes da necessidade de estudar os manuscritos, tentando recuperar e entender o processo de criação. A segunda fase inicia-se quando o grupo de pesquisadores de Heine passa a dialogar com os grupos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert que se formavam na época. A fase seguinte e que vige até hoje, é a fase em que os estudiosos se lançam à exploração dos manuscritos e, mais do que isso, à reflexão dos princípios fundamentais e da legitimidade da disciplina. Criou-se, nessa época, no CNRS, um departamento dedicado exclusivamente ao estudo de manuscritos: o Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM).

A crítica genética foi introduzida, no Brasil, por Philippe Willemart, responsável por organizar o I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições, realizado na Universidade de São Paulo (USP) em 1985. Nessa ocasião, foi criada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) e, como consequência direta, a organização de grupos de pesquisa, como o do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), do Laboratório do Manuscrito Literário, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP, entre outros.

A partir de 2006, devido à abrangência que alcançaram os estudos genéticos, a APML passou a chamar-se Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). A revista *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, criada em 1991, que está em seu vigésimo segundo número, é uma publicação da APCG que se destina a divulgar as pesquisas realizadas nessa área. O número 21, que saiu em agosto desse ano, e o 22, que deverá sair também no segundo semestre, foram dedicados ao teatro. No número 21 (*Manuscritica*, 2011, p. 124-130) realizei uma entrevista com o professor e dramaturgo Ivo Bender sobre o seu processo de criação dramatúrgico, já que infelizmente ele não guardou nenhum material de criação das suas peças.

Na minha tese, intitulada *Zona contaminada: o processo de criação dramatúrgica em Caio Fernando Abreu*, procurei investigar através do estudo dos datiloscritos¹⁶ e da versão publicada, os processos de criação dramatúrgica do texto. Ideia constantemente frisada é a da dualidade do texto dramático. Ele é um texto, mas não pode ser apenas isso, ele deve cumprir o seu destino que é ser encenado. Sendo assim, Caio F. criou *Zona contaminada* (ABREU,

¹⁶ Digitoscritos: estado datilografado de um texto em devir; geralmente situado no fim da elaboração textual; pode ser construído pelo autor ou por outra pessoa. Sinônimo: “datiloscrito” (GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 330).



1997, p. 61-94) visando o palco, premeditando a sua encenação, ou seja, buscando algo que está além do texto, a sua teatralidade.

Considerando as afirmações de Patrice Pavis (2005, p. 371), Roland Barthes (1964, p. 41-42) e Jean-Jacques Roubine (2003, p. 73-74), acabei por estabelecer que a teatralidade é a forma através da qual o texto dramatúrgico atende as necessidades para que se complete no palco o ritual do teatro. Rito coletivo, já que “sem plateia não existe drama” (ESSLIN, 1978, p. 26), e através do qual a realidade que é possível de ser posta em cena sobe ao palco.

Empreguei o instrumental da crítica genética e teorias do texto teatral para analisar, através dos processos escriturais, a constituição da teatralidade no texto teatral de Caio F., considerando as suas particularidades, sendo a principal delas o fato de ser escrito para ter vida plena e autônoma fora das páginas impressas. Segundo Décio de Almeida Prado (2005, p. 84), as personagens, no teatro, constituem praticamente a totalidade da obra, e é especialmente através delas e dos mecanismos que as constituem que procurei desvendar o processo de construção do texto. Ao estudar os manuscritos de *Zona contaminada*, tive a intenção de procurar compreender a especificidade do texto teatral considerando os caminhos percorridos pelo autor no processo escritural da peça.

No nível fabular, a peça conta a história das irmãs Carmem e Vera, as únicas mulheres que sobreviveram a um acidente atômico. Vera é a encarregada de buscar mantimentos e de fazer a segurança de ambas. Carmem criou para si um mundo paralelo, em que vive Mr. Nostálgio, um ser imaginário, interlocutor de suas divagações. Vera também tem um homem em sua vida, ele é o Homem de Calmaritá, um sobrevivente que também não está contaminado e de quem Vera fica grávida. Elas sobrevivem em meio às buscas que o Poder Central faz delas, pois são as únicas mulheres vivas capazes de reproduzirem seres humanos saudáveis. Há ainda Nostradamus Pereira, o encarregado de manter a todos informados das últimas notícias, principalmente sobre buscas às irmãs. O Homem revela para Vera a existência de um lugar limpo, além da Zona Contaminada, chamado Calmaritá. Eles combinam de fugir; no entanto o Homem é capturado e denuncia as irmãs. Ele é morto, Vera foge e Carmem ateia fogo ao próprio corpo. Essa ideia não se altera e será mantida até a versão publicada.

Através da análise das quatro versões da peça, do cotejo das alterações nelas processadas, e da versão publicada, ao longo da criação de *Zona contaminada*, foi possível identificar e elencar alguns dos procedimentos de escritura (e reescrita) empregados pelo



autor ao pensar o seu texto. Acreditamos que o trabalho escritural realizado por Caio Fernando Abreu, ao reorganizar as cenas, aumentando o seu número; ao diluir algumas falas, deixando-as menos longas ou ao transformar monólogos em diálogos, tornando essas falas mais fluídas; ao reduzir a utilização de rubricas, suprimindo muito do seu caráter narrativo; e ao amalgamar propostas estéticas diferentes, e divergentes, aliando a narração épica à encenação dramática, para a formatação de seu texto, tem o firme propósito de constituir uma teatralidade para ele, de estruturá-lo para que melhor possa ser executado no palco, local onde atinge a sua plenitude e ultrapassa os limites de sua natureza literária. Em todas essas alterações, é possível perceber o movimento de redução da densidade textual, no que se refere à natureza de sua estrutura, já que a fábula, em si, após a sua grande mudança na segunda versão, não sofre mais alterações significativas. A criação de *Zona contaminada* está calcada, assim, no que chamei de um processo de *patchwork*, através do qual o autor serve-se de recortes diversos e mistura-os na composição de seu texto e por meio do qual parece também brincar com o conceito de originalidade.

Ao longo do doutorado, através da participação em encontros, reuniões e eventos, fui “testando” as ideias surgidas no processo de elaboração da tese. No VIII Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário – Leituras do processo, realizado em 2005, apresentei a comunicação *A comunidade do Arco-Íris: a gênese de um possível novo mundo*. *A comunidade do Arco-Íris* (ABREU, 1997, p. 41-60) é uma peça infantil, de Caio Fernando Abreu, na qual personagens do mundo infantil, como bonecas, bailarinas, soldadinhos de chumbo, procuram um ‘lugar legal’ para viver. Nela analiso, através de um manuscrito que também compunha o material doado por Alabarce, que acredito seja o único existente, e da versão publicada, as alterações feitas pelo autor no sentido de tornar o texto mais adequado ao seu público alvo.

Em 2006, no XXI Encontro Nacional da ANPOLL – Domínios do saber: história, instituição, práticas, no GT de Crítica genética apresentei o trabalho *Crítica Genética e Estética da Recepção* no qual pretendi discutir como se dá a recepção do crítico genético diante do manuscrito.

Em 2008, no XXIII Encontro Nacional da ANPOLL – Produção do conhecimento em Letra e Linguísticas: identidade, impacto e visibilidade participei do GT de crítica genética com a comunicação *A linguagem teatral em Zona Contaminada de Caio Fernando Abreu*. Nesse texto a discussão abrange a questão da peculiaridade da linguagem teatral, que se utiliza



de vários meios de expressão para se manifestar. Isso se deve à natureza singular do ‘texto literário teatral’, que apenas adquire vida própria fora das páginas impressas, e que se destina, sobremaneira, a ‘leitores’ especiais: atores, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, *metteurs en scène*, que o ‘traduzirão’ para o palco.

O meu processo de criação, assim, também se deu em *patchwork*, e ao fim e ao cabo, as partes se encaixaram de forma agradável e coerente e a tese foi dada por encerrada. Tanto para a realização da dissertação de mestrado quanto para a tese de doutorado, foram fundamentais as experiências nos acervos e nos seus projetos de pesquisa, a participação em eventos ligados à área de pesquisa também foram importantes na conformação de uma linha que trabalho que se mostra ainda bastante profícua e que agora através da participação em um novo projeto com uma linha de trabalho diferenciada poderá ser ampliada, como também apontar para novos caminhos a serem trilhados.



Referências

- ABREU, Caio Fernando. A comunidade do Arco-Íris. In: _____. *Teatro completo*. Org. e pref. de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997. p. 41-60.
- _____. Zona contaminada. In: _____. *Teatro completo*. Org. e pref. de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997. p. 61-94.
- BARTHES, Rolland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964. p. 41-42.
- BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/Edipucrs/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. (Coleção Engenho e Arte 4).
- Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Anais do 4º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, CPGL/ILA/PUCRS, v. 7, n. 2, jun. 2001. p. 7.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 26.
- MANUSCRÍTICA. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Humanitas, n. 21, 2011. p. 124-130.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 330.
- GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a crítica genética. *Estudos Avançados*, n. 11, maio 1991.
- http://ims.uol.com.br/Erico_Verissimo/D816 (Acesso em 26/08/2012).
- <http://www.pucrs.br/delfos/?p=escosteguy> (Acesso em 26/08/2012).
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 371.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 84.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 73-74.
- SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. *A representação racial em O prisioneiro: preconceito e guerra*. 2000. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. *Zona contaminada: o processo de criação dramatúrgica em Caio Fernando Abreu*. 2009. 300 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1967.



Resgate de um romance fundador da literatura sul-rio-grandense

GARCIA, Sheila Fernandez*

VAZ, Artur Emilio Alarcon**

Resumo: O presente trabalho integra os estudos realizados no projeto “A formação e consolidação do sistema literário no Rio Grande do sul”, e vem a ser um recorte da dissertação de mestrado intitulada “*O homem maldito*” de Carlos Eugênio Fontana: o início do romance sul-rio-grandense”, a qual objetiva contribuir para compreensão do sistema literário rio-grandense. Para tanto, pretende-se divulgar e analisar a obra literária do autor pelotense Carlos Eugênio Fontana (1830-1886), pois esta se revelou de suma importância para a compreensão do período de formação da literatura gaúcha enquanto sistema literário, sendo que este autor foi o primeiro a publicar romance na cidade de Rio Grande e o quarto no estado. Em 1858, Carlos Eugênio Fontana publicou o romance *O homem maldito* e, em 1860, a novela *Cenas da vida*. Por serem precursoras do gênero no estado e estarem dentro do padrão literário vigente na época, o estudo destas obras tornou-se necessário para a compreensão do processo literário na região sul do país. Contudo, cabe ressaltar que neste momento as análises se deterão no romance *O homem maldito*, por este apresentar recursos literários propícios a uma investigação teórica.

Palavras-chave: Literatura. Resgate literário. Literatura sul rio-grandense.

O homem maldito é um romance publicado no ano de 1858, pelo escritor Carlos Eugênio Fontana, o qual nasceu em Pelotas e desenvolveu sua atividade literária na cidade vizinha de Rio Grande. O engajamento de Fontana nas causas sociais da época e seu forte caráter liberal deram um tom particular a sua obra servindo de pano de fundo para seus escritos literários e para seus artigos jornalísticos.

O contexto político da época, turbulento em vários aspectos, caracterizando-se pela intensa perseguição política e represálias aos que com seus escritos enfrentavam com destemor à corrupção e desmandos reinantes dos aliados do Império, obrigou o autor a valer-se de pseudônimos em seus escritos jornalísticos, visando-se preservar dos governantes.

Artifício este que pode lamentavelmente ter acarretado que outros escritos analisados na pesquisa realizada nos jornais da época, embora com fortes evidências de serem de autoria de Fontana, em razão de estilo de escrita semelhante, temas, formas de abordagem, e publicados no mesmo periódico em que habitualmente o autor escrevia, todavia por falta de maiores elementos a validar esta produção literária, não foi possível afirmar categoricamente que se tratava realmente do mesmo autor.

* Universidade Federal do Rio Grande (FURG). E-mail: sheilaletras@yahoo.com.br.

** Universidade Federal do Rio Grande (FURG). E-mail: artur.vaz@terra.com.br.



Ainda mencionando o subterfúgio do anonimato que Fontana se valeu em seus escritos públicos, a pesquisa constatou que este fato contribuiu para a perda da sua identidade como autor, comprometendo o seu merecido reconhecimento na história literária pela inteireza do conjunto de sua obra.

Por outro lado, pode ter tido outra consequência mais lamentável e perniciosa, visto que este anonimato gerou também certa desvalorização das poucas obras assinadas pelo autor, que – sem ter um conjunto literário mais consistente – acabou comprometendo a sua credibilidade na crítica, sendo esquecido ao longo do século XX.

No entanto, ressaltamos que muito embora Fontana tenha apenas duas obras publicadas, estas merecem ser reavaliadas e relidas por estarem dentro do padrão literário vigente da época e por apresentarem elementos fecundos para uma investigação teórica e literária em pleno século XXI.

Além disso, cabe reafirmar a relevância do autor quanto ao pioneirismo na produção de prosa de ficção no Rio Grande do Sul. Fato confirmado pela historiografia literária em razão de que o notório romance *Divina Pastora* de autoria de Caldre e Fião ter sido publicado no ano de 1847, e logo depois, *O corsário* em 1851, de idêntico autor. A rara produção literária à época restringe-se a poucos romances, como *Um defunto ressuscitado* (1856), de Carlos Jansen, a *A donzela de Veneza* e *A véspera da batalha*, romances de Koseritz publicados em 1858, mesmo ano em que Carlos Eugênio Fontana publica o quarto romance do estado *O homem maldito*.

Contudo, a importância deste autor na historiografia sulina não se dá apenas por ser um dos precursores do gênero romance no estado, mas também pelo seu importante papel para o pleno desenvolvimento intelectual e literário na região. Seu nome aparece na *História da literatura do Rio Grande do Sul*, de Guilhermino Cesar, como um dos influentes autores que colaboraram, junto com Apolinário Porto Alegre e Caldre e Fião nas revistas *O Guaíba* e *Arcádia*, primeiros veículos gaúchos de comunicação essencialmente literários, o que instigou ainda mais a efervescência cultural e literária, resultando num movimento que viria a ser um grande marco de reconhecimento e apogeu para a história da literatura sul-rio-grandense: a Partenon Literário.

Ademais, cabe frisar que, além de ser colaborador da *Revista do Partenon Literário* e suas antecessoras, Fontana desenvolveu um peculiar papel na história e na literatura da cidade do Rio Grande, que foi um dos principais centros culturais do estado no limiar do século XIX.



Escreveu *Apontamentos históricos, topográficos e descritivos da cidade desde o seu descobrimento e fundação até acontecimentos contemporâneos a sua existência*, os quais segundo Guilhermino César foram publicados “a partir de maio de 1867 na *Arcádia* e reproduzidos em 1887 na revista *Partenon Literário*” (CESAR, 1971, p. 310).

Mas, como ocorre com diversos escritores e obras do período, muitos destes valiosos escritos estão perdidos nas bibliotecas do país, ocultando parte da nossa história literária. No entanto, conseguimos localizar na Biblioteca Rio-Grandense o romance *O homem maldito*, foco deste trabalho, e a novela *Cenas da vida*. E devemos a este achado a possibilidade de resgatar, analisar e acrescentar à história da literatura do Rio Grande do Sul a obra deste autor, preenchendo assim uma parte da grande lacuna existente na rica historiografia literária gaúcha.

Ressaltamos ainda que este estudo se baseou nos resultados de pesquisa em fontes primárias, como o jornal *Eco do Sul* (1856-1889), *O Povo* (1856-1858), *Diário de Rio Grande* (1854), e outras fontes secundárias que abordem a história literária produzida na região, que redescobrimos para a literatura sul-rio-grandense a obra de Carlos Eugênio Fontana.

É como se este trabalho fizesse parte de um enorme mosaico que precisa ser devidamente completado para que se possa realmente compreender e apreciar inteiramente a literatura produzida no estado. Dessa forma, adentramos na análise do romance *O homem maldito*, avaliando a sua influência na formação e consolidação do sistema literário rio-grandino e gaúcho no século XIX, a sua estrutura, temática, e adequação ao estilo literário vigente à época.

Em relação à análise da influência da obra de Fontana na formação e consolidação do sistema literário na região, julgamos necessário destacar algumas reflexões sobre a noção de literatura e de sistema propostas por Antonio Cândido na *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Para Cândido, a literatura propriamente dita é considerada a partir de um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que vão desde características internas como língua, temas e imagens até elementos de natureza social e psíquica, as quais permitem que se reconheça notas dominantes de uma determinada fase.

Dessa forma, de acordo com o autor, para que haja um sistema literário é necessário,

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos) que liga uns aos outros. (CANDIDO, 2009, p.25)



É o conjunto destes três elementos que gera a comunicação literária, aparecendo sob este ângulo como um sistema simbólico. E prosseguindo em sua preleção a este respeito o autor afirma que “quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária” (CANDIDO, 2009, p. 25).

Portanto, se formos levar em consideração que Fontana foi integrante de um importante grupo de intelectuais gaúchos que contribuíram para organizar, sistematizar e difundir a atividade literária no estado colaborando com seus escritos para revistas e periódicos de suma importância como o *Guaíba*, a *Arcádia* e o *Partenon*, poderíamos assim, assegurar que Fontana teve um papel importante neste período de formação do sistema literário gaúcho.

Uma vez que estes intelectuais manifestavam uma singular vontade de fazer literatura no Rio Grande do Sul e são considerados pelos seus sucessores e pela crítica como os fundadores de uma organizada tradição literária no estado, com estilos, temas, formas e preocupações bem próprias. E por isso dizemos que assim começou a se estruturar um sistema literário não só no estado, mas concomitantemente na cidade de Rio Grande que contava com influentes escritores.

Depois da Revolução Farroupilha (1835-1845), o sentimento liberalista acentuou-se no estado e a atividade literária foi cada vez mais sendo considerada como parte de um esforço extremo por expressar os anseios de liberdade e justiça social que visavam uma particularização e certa diferenciação dos temas, estilos e dos modos de exprimi-los que gerava uma espécie de consciência coletiva dos autores quanto ao seu papel de protagonistas nesta histórica e honrosa luta.

Por isso, que ao observarmos a obra de alguns destes autores, como por exemplo, *A moreninha* (1844), de Joaquim Manoel Macedo e *Lucíola* (1862), de José de Alencar, percebemos que elas estão ligadas por diversos denominadores comuns, como a temática do casamento por interesse, a idealização feminina, o teocentrismo, a honra masculina, a elevação da natureza, entre outros. Este fato demonstra que Fontana estava legitimamente adequado aos moldes da literatura vigente na época, ratificando sua importância no período de formação da literatura gaúcha enquanto sistema literário.

Deste modo, buscamos, sobretudo apreender o fenômeno literário da forma mais completa e significativa possível, analisando a obra não apenas em seu sentido dentro do



contexto histórico e literário, mas também buscando compreender o autor na sua integridade estética. Assim, faremos uma análise da obra, que não ocorrerá apenas para fim de um julgamento que se esgote em si, mas uma avaliação com o intuito de compreensão, interpretação, explicação e reconhecimento histórico-literário e estético do romance de Fontana.

A história de *O homem maldito* abrange um nível histórico, psicológico e moral que em certos momentos chega ser um pouco ousado para seu tempo, pois aborda assuntos tratados com grande limitação e restrição pelos nossos primeiros romancistas. O texto apresenta, como pano de fundo, episódios comuns na época, como a Revolução Farroupilha, a luta por igualdade e justiça social e a instigante rivalidade entre liberais e conservadores.

Principiada na década de 1840, a narração demonstra a aflição, medo e insegurança vivenciados pelo povo da pequena província de Jaguarão, no extremo sul do estado em decorrência da turbulenta efervescência política que a revolução causara na região.

O romance narrado em terceira pessoa abre espaço em diversos momentos para o discurso direto e, assim, o narrador onisciente dá voz aos personagens, gerando no leitor a impressão de momentaneidade temporal. O protagonista do enredo, que se utiliza deste espaço aberto pelo narrador para expor seus ideais, indignações e pensamentos chama-se Carlos. Podemos considerar que seja coincidência o nome do protagonista ser o mesmo do autor da obra, mas esse aspecto será detalhado no próximo capítulo, com as teorias do gênero.

Igualmente, seu antagonista, José Luis, tem mesmo nome do rival político do escritor e jornalista Carlos Eugênio Fontana, que se chamava historicamente – comprovado em notícias do jornal *O Povo* - José Luis Corrêa da Câmara, assim como diversas situações vivenciadas pelos personagens no romance se equiparam às situações reais da época, bem como outros personagens secundários também possuem mesmo nome e sobrenome de figuras históricas da região.

Além destes dois personagens centrais, a obra apresenta diversos personagens que contribuem significativamente para a construção do enredo. É o caso do Capitão Fabiane, pai de Carlos, o qual no leito de morte instiga no filho o sentimento de vingança que vai conduzir parte da história, Heloisa, irmã de Carlos, é a mulher que desonra a família com o antagonista gerando grande conflito, Sofia, o grande amor da vida de Carlos, que é submetida por seu tio Félix a casar por interesses financeiros com José Luis, aumentando ainda mais a discórdia entre os dois personagens principais. Também aparecem diversos personagens secundários,



alguns de cunho histórico e outros aparentemente ficcionais, os quais contribuem para intensificar as diversas narrações explicitadas na obra.

Cabe ressaltar que a nítida semelhança entre os personagens e acontecimentos reais com os fictícios é constatada na leitura de jornais da época, principalmente o jornal *O Povo* de 1856 e 1857, anos que antecedem a publicação de *O homem maldito*, e que por isso configura-se num indício de que os limites entre história e ficção estão muito tênues no romance de Fontana.

Porém, percebe-se que a invenção narrativa transcende a vida real dos personagens, configurando-se numa história livre dos compromissos com a verdade. Nesta história, contada em 104 páginas dividida em 13 capítulos, o personagem Carlos trava uma luta ideológica, política e pessoal contra o vilão José Luis e este embate interfere diretamente na vida de outros personagens e na sociedade jaguarense como um todo.

Fontana traz à tona crimes, corrupções, mandos e desmandos do governo imperial, assim como os costumes sociais e morais da cidade de Jaguarão, e a luta dos liberais por justiça na região. Um exemplo da difícil situação em que se encontrava a cidade no período é o trecho no qual o Capitão Fabiane desabafa com sua filha Heloisa à espera de Carlos que estava em plena batalha:

mas o estado atual de Jaguarão, me faz temer; hoje nesta Malfadada vila, a vida, os interesses, e as garantias de todos seus habitantes estão à disposição de três ou quatros entes miseráveis, que, revestidos com o manto do poder, dispõem da existência de qualquer cidadão pacífico, somente por não querer este ligar-se a suas tramas e maquinções infernais, sim minha filha, é preciso partir deste torrão e procurar um asilo em qualquer outra parte onde impere a lei e o povo goze com amplidão dos seus direitos (FONTANA, 1858, p. 5)¹⁷.

Assim, notamos que a corrupção imperava na Jaguarão ficcional e quem não se aliava ao poder imperial era considerado inimigo, sendo perseguido, muitas vezes até a morte, como foi o caso dos membros da família Fabiane. É importante salientar ainda, que o trecho transcrito apresenta um dado biográfico ocorrido da família do autor Carlos, que durante a Revolução Farroupilha teve que buscar asilo em outro país, na cidade de Buenos Aires, na Argentina.

Contudo, a família ficcional de Carlos, apesar do desejo do patriarca, não segue o caminho do asilo político e resolve enfrentar o poder lutando até o fim por justiça e uma

¹⁷ Nas referências seguintes dessa obra, usaremos somente a indicação da página.



realidade mais feliz para seu povo, mesmo sabendo que esta mudança ainda estava longe de acontecer, conforme verificamos no discurso do próprio Capitão Fabiane, o qual afirma que:

essa nova era raiará para Jaguarão, mas não tão cedo; muitas vítimas tem de ser ainda sacrificadas; o punhal e o bacamarte tem de dominar ainda; é preciso decepar muitas cabeças para saciar o instinto feroz desses tigres que nos dominam, oh! Minha filha, quando pensei que a liberdade erguesse seu trono nas campinas do sul, foi que o férreo grilhão da tirania nos veio prender! Quando pensei que tinha selado com meu sangue o liberalismo, eis que assoma sua rude cabeça o despotismo! Oh meu Deus! Meu Deus! (p. 6)

O personagem estava certo, pois a partir de então a narrativa se desenrola de forma linear, e o narrador descreve o percurso vivido pelo personagem José Luis desde o final da Revolução Farroupilha até 1858. Nesse lapso temporal, são relatados alguns fatos de ordem histórica, como o surto de cólera, o surgimento da imprensa em Jaguarão, ambos em 1855, os assassinados de algumas personalidades políticas etc. e outros fatos ficcionais, como as relações conflituosas entre o quarteto amoroso formado por Carlos, Sofia, José Luis e Heloísa.

O importante é salientar que, em ambos os eixos temáticos, as perversidades do personagem José Luis aparecem, interferindo negativamente e castigando a família Fabiane e a sociedade em geral com seus crimes e malfeitos. Assim, José Luis, no romance, personifica o mal, pois o leitor faz sua catarse e não consegue ficar indiferente, revoltando-se com suas atitudes.

O antagonista desperta sentimentos de aversão e repúdio por suas perversas maquinações que a todos prejudicava, chegando ao extremo de manipular descaradamente a Justiça contra a liberdade e a integridade. Motivando a atuação de um dedicado e destemido jornalista, Carlos, que ousara enfrentá-lo com a arma poderosa que dispunha, a sua escrita, impregnada de independência no pensar, escrever e agir.

Assim, Carlos, homem honesto, justo e com ideais liberais, enfrenta as atrocidades de José Luis, homem sem escrúpulos, com um notório passado obscuro carregado de crimes e corrupção que faz jus ao título da obra, *O homem maldito*. Mas esta missão assumida por Carlos lhe custou um alto preço, pois aguçou ainda mais a ira e o instinto assassino do vilão, o qual não mediou esforços para eliminar os rivais do seu caminho.

Contudo, é importante mencionar que nem sempre Carlos e José Luis foram inimigos, pois, no primeiro capítulo, é explicitado um diálogo de Carlos com o Capitão Fabiane, em que é revelado que toda esta briga começa quando Carlos, ao tentar livrar o velho pai da perseguição do governo, ganha uma proposta de se aliar ao império e perpetrar um crime contra um juiz de direito, mas como Carlos possui um forte caráter de justiça e ideal liberal



recusa a proposta com severa indignação, o que aumenta ainda mais a perseguição à família Fabiane.

Carlos chega a cogitar ao pai a possibilidade de buscar ajuda de José Luis, já que o mesmo devia favores a esta família, que o acolheu como filho no pior momento de sua vida, quando o mesmo foi condenado por ter tentado matar o próprio pai, dando-lhe uma segunda oportunidade de remissão dos seus erros e guardando seu terrível segredo em silêncio. Porém, o Capitão Fabiane por ser um homem experiente e conhecer a índole de José Luis alerta Carlos que este, agora com inúmeros títulos e aliado do governo, deixou-se dominar pelo poder e esqueceu os bons ensinamentos que recebera no tempo em que viveu no seio da família Fabiane, querendo apenas seu extermínio por temor de seu segredo vir à tona.

Somente no segundo capítulo, intitulado *A declaração*, é que Carlos vai realmente conhecer o mau caráter de José Luis, quando sua irmã, Heloisa, revela com extremo temor e arrependimento que por amor se entregou ao homem que traiu a confiança da família. Quando Heloisa relata o nome do homem que a seduziu, Carlos se desespera pela dupla traição que a irmã cometera, não só pelo contato sexual prévio ao casamento, mas por ter sido consumado com o inimigo da família: José Luis.

Neste episódio, notamos um importante elemento a ser analisado na narrativa, o qual demonstra claramente a adequação do romance ao estilo temático vigente no período do Romantismo não só no Rio Grande do Sul, mas em todo o Brasil. Eis que ao observar a história e o drama vivido pela personagem Heloisa, podemos notar um forte fator de cunho moralizante, muito evidenciado pelos românticos da segunda metade do século XIX. No caso, a questão sexual feminina é tratada através desta personagem como um terrível pecado, o qual causa vergonha, destruição e discriminação para a família da “vil pecadora” perante a sociedade, trazendo drásticas consequências para a mesma.

O grande “erro” de Heloísa foi se entregar por amor a um homem sem estar moral e legalmente casada com ele. Isso foi o bastante para a jovem ter sua vida desgraçada, sendo amaldiçoada pelo próprio pai que não aguenta a decepção e morre de desgosto, como podemos observar no seguinte trecho da obra,

Seu sedutor! José Luis! O inimigo da família Fabiane. Desonrado por uma mulher e um filho maldito! E esta mulher é a minha filha, a filha que tanto amei, e este homem é o homem que tanto detesto. Oh!... Raiva!... inferno!... maldição sobre eles! Sim filha desnaturada, eu te amaldiçoo! (...) pronunciou mais algumas palavras inteligíveis e depois ficou num letargo, alguns momentos depois sua alma tinha voado à mansão dos justos. (p. 21-23)



Este fato, no entanto, é apenas o princípio do sofrimento da moça, pois em seguida acontece uma sucessão de acontecimentos catastróficos, culminando com o seu assassinato e de seu filho, a mando de José Luis, de forma fria e brutal.

Desse modo, percebemos no romance, através da personagem Heloísa, a forte influência da religião católica na sociedade e na literatura, pois o que impera no enredo das personagens femininas é o discurso católico de castidade. Sabemos que esse discurso é bem antigo, desde a *Bíblia*, em que o casamento é o único sacramento no qual é possível e ideal a união entre um homem e uma mulher, com fins específicos para a reprodução e consolidação da família, como podemos observar no seguinte versículo: “Portanto deixará o varão o seu pai e a sua mãe e apegar-se-á a sua mulher, e serão ambos uma só carne.” (Gênesis, 2: 24).

Esse discurso perpetuou-se por séculos mais tarde, e a igreja utilizou-se da figura de Maria, mãe de Jesus, para fortalecer, fundamentar e enriquecer ainda mais sua tese de pureza e obediência feminina. Assim, Maria tornou-se um exemplo a ser seguido por ter concebido sem junção carnal, destacando-se apenas pela pureza, maternidade e fidelidade. Com isso, comprehende-se que de acordo com o catolicismo, se a mulher não seguisse o ideal da virgindade ou de ser esposa e mãe deveria ser punida com a morte, eis que não estaria cumprindo com sua missão social e cristã.

Mas, a partir do século XVIII, a sociedade passa por diversas mudanças políticas, econômicas, culturais e sociais que acabam resultando numa transformação na mentalidade da sociedade, e, entre tantas transformações, a imagem da mulher começa a modificar-se consideravelmente. Dessa forma, para proteger seus ideais, a igreja católica acaba se utilizando dessas mudanças para reforçar a condição de reprodução feminina e legitimar ainda mais a função social da mulher, fazendo com que a maternidade fosse cada vez mais associada à ideia de sentimento e de amor incondicional que as mães deveriam ter pelos filhos e pela ordem familiar.

Enfim, essas mudanças sociais permanecem evoluindo durante o século XIX, obrigando a igreja a reagir e lutar em defesa da moral e dos bons costumes. Desse modo, os defensores do Catolicismo passaram a assinalar o imenso poder das mulheres como condutoras morais, sempre no âmbito doméstico, no qual alcançariam a sua realização pessoal, via casamento (GIORGIO, 1991, p. 204). Assim, podemos notar que a literatura desse período segue, de certa forma, os princípios católicos, abordando em suas obras, temáticas de cunho moralizante a partir de conceitos estabelecidos pela igreja.



Percebemos, então, que este ideal feminista, estabelecido pelo catolicismo e seguido pelos românticos é evidenciado no romance em análise, pois, através da personagem Heloísa, as leitoras da época tornavam-se sabedoras do fim trágico que poderiam ter, caso desobedecessem ou se desviassem dos caminhos da ética, da moral e dos bons costumes vigentes na época.

Por isso, ao observar essas questões, podemos dizer que a referida obra tenha causado um efeito nas leitoras da época, que, por medo do castigo divino, através do exemplo de Heloísa, e para estar dentro do padrão ideal feminino tiveram seus comportamentos alterados em função dessa relação da experiência de vida das leitoras com a obra propriamente dita.

Essa importância do leitor para a compreensão da obra e do sistema literário é o que, segundo Hans Robert Jauss, pode determinar o caráter artístico de uma obra: “A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994. p. 187).

Desse modo, podemos pensar que a obra de Carlos Eugênio Fontana apesar de não ter se tornado posteriormente conhecida como outras do mesmo período e estilo, como por exemplo, *A moreninha*, de Joaquim Manuel Macedo e *Lucíola* de José de Alencar, tem características que a enquadram no patamar de obra com relevante importância para os estudos literários, assim como apresenta um grande valor documental.



Referências

- ARISTÓTELES. A Poética Clássica. In. ____; Horálio; Longino. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante. *Encyclopédia de literatura brasileira*. 2^a ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: ABL, 2001.
- DUARTE, Kelley Baptista. *Carmen da Silva: nos caminhos do autobiografismo de uma “mulheróloga”*. Dissertação de mestrado da UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- FONTANA, Carlos Eugênio. *O homem maldito*. Rio Grande: Tip. *Eco do Sul*, 1858.
- HARRIS, Wendell V. La canocidad. In: SULLÁ, Enric (org). *El canon literario*. Madrid: Arco, 1998. P. 37-60)
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. (org) *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1.3^a Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1978.
O POVO. Rio Grande, jan. 1856 a dez. 1858.



Novelas de Carlos de Koseritz: resgate e análise

MELLO, Juliane Cardozo de *

Resumo: O presente artigo visa apresentar a pesquisa que realizei, desde 2009, sobre a obra ficcional de Carlos de Koseritz. Em um primeiro momento, discorro acerca de como desenvolvi metodologicamente esse trabalho e da fortuna crítica encontrada sobre o autor que norteou os primeiros passos dessa investigação. Posteriormente, realizei uma breve análise das narrativas *Um drama no mar* e *Laura: também um perfil de mulher* a fim de refletir sobre características temáticas e estruturais desses escritos como, por exemplo, a organização folhetinesca e a confluência de aspectos clássicos e românticos na primeira novela e o desenvolvimento do gênero, o lastro de realismo, a maior objetividade e a temática que visa uma análise de um caráter humano – um perfil de mulher – em *Laura*. Além disso, faço uma breve referência ao que denomino “período biográfico esquecido” ilustrando dados encontrados nos periódicos das cidades de Rio Grande e Pelotas, que auxiliam na tentativa de lançar esse novo olhar à vida e à obra do ilustre imigrante alemão.

Palavras-chave: Carlos de Koseritz. Novelas. Biografia.

Os primeiros passos da pesquisa

Esta pesquisa é vinculada aos projetos “O sistema literário rio-grandino no século XIX: estudo sobre a sua formação e consolidação” e “Dicionário de autores de Rio Grande no século XIX”, que tencionam resgatar obras publicadas em periódicos locais, bem como localizar obras consideradas desaparecidas pela crítica e historiografia literárias, a fim de evidenciar a formação do sistema literário rio-grandino relacionando-o com o sistema sul-rio-grandense e nacional. A presente investigação centra-se em duas narrativas – *Um drama no mar* (1862) e *Laura: também um perfil de mulher* (1875) – de autoria de Carlos de Koseritz, ambas publicadas na cidade de Rio Grande (RS).

Essas narrativas vinham sendo consideradas desaparecidas ou apenas citadas, sem uma análise mais detalhada, em compilações de escritores e obras do século XIX. Ambos os exemplares foram localizados na Biblioteca Rio-Grandense (Rio Grande – RS) e não haviam sido encontradas por pesquisadores devido ao fato de estarem sem identificações na capa e mal catalogadas. A novela *Um drama no mar* foi localizada primeiramente em formato de folhetim, no jornal *Eco do Sul*, publicado em 1862 e posteriormente em sua versão em livro, de 1863, da novela *Laura*, encontramos, além do exemplar da 1ª edição na biblioteca citada,

* Universidade Federal do Rio Grande (FURG). E-mail: juliane.cdemello@gmail.com.



um exemplar da segunda edição na Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica – PUCRS (Porto Alegre-RS).

A metodologia utilizada foi, em um primeiro momento, a leitura e a atualização ortográfica da novela *Um drama no mar*, bem como a análise dos aspectos históricos, através de pesquisas no jornal *Eco do Sul*, e dos aspectos literários. Além disso, foi realizado o levantamento da fortuna crítica acerca do autor em histórias da literatura, em biografias e estudos recentes realizados por pesquisadores como Imgart Grützmann e René Gertz.

Em um segundo momento, foi realizado o mesmo procedimento em *Laura, também um perfil de mulher*, sendo feita também a leitura de demais romances da época para o estabelecimento de comparações. Em um terceiro momento, foi realizada a comparação dos dois textos contemplando os aspectos românticos existentes em ambos. As referidas obras foram aprovadas para a publicação pelo Instituto Estadual do Livro (IEL) com lançamento previsto para o ano de 2013.

Toda a pesquisa sobre um autor exige um estudo apurado de sua fortuna crítica. Os dados que encontramos sobre Koseritz são variados e dispares, pois biógrafos, críticos e historiadores divergem nas informações que apresentam. Apesar de seu relevante papel no desenvolvimento das letras sul-rio-grandenses, Koseritz mereceu apenas duas biografias amplamente divulgadas, a de José Fernando Carneiro (1959) e Oberacker Jr. (1961), a primeira buscando delimitar a importância de sua bibliografia em prol dos imigrantes e a segunda evidenciando o seu “germanismo”. Outra biografia, menor e menos conhecida, foi publicada em Rio Grande por Alfredo Ferreira Rodrigues (1890), como homenagem ao jornalista em virtude de seu falecimento.

José Fernando Carneiro, em seu *Karl von Koseritz* (1959), aborda – assim como a maioria dos textos sobre Koseritz – os primeiros anos do biografado no Brasil de maneira sucinta, centrando-se no período que o jornalista viveu em Porto Alegre, destacando sua atuação jornalística, política e filosófica, afirmando que as suas produções literárias “despertaram pouco interesse”, ao contrário de “seus artigos da imprensa de língua alemã [que] eram lidos no Rio Grande, Paraná e Santa Catarina, e rapidamente tornou-se Koseritz o “leader” político mais importante, em todo Brasil, dos alemães e seus descendentes”. (CARNEIRO, 1959, p. 13-14)

Carlos H. Oberacker Jr., talvez impulsionado pela biografia de Carneiro, publica *Carlos von Koseritz* (1961), reformulando um texto seu publicado em 1938, retomando alguns



aspectos que enunciara em 1936 acerca do germanismo. O biógrafo também se refere sucintamente ao período em que Koseritz viveu nas cidades de Rio Grande e Pelotas, denominando-o o período de formação do escritor, quando fizera seu “aprendizado jornalístico”, pois foi em Porto Alegre que “tornou-se consumado mestre na imprensa” (OBERACKER JR., 1961, p. 25). Nos demais capítulos de seu estudo, vemos destacados outros pontos: a missão histórico-cultural da coletividade de cultura e línguas alemãs e o programa político-estatal de Koseritz e a luta para a sua concretização, nos quais o estudioso destaca o intuito da realização de um programa cultural e político, programa marcado pelo germanismo, em virtude do alemão considerar a “superioridade da ciência e da pesquisa alemãs” (KOSERITZ, 1884, p. 60 apud OBERACKER JR., 1961, p. 33).

Já Guilhermino Cesar destaca, em sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1971), a sua mentalidade de naturalista científico e aponta para a falta de ideias bem definidas do jornalista, pois “o publicista destemido, o panfletário violento, o político militante, o maçom e o católico coabitavam na pena de Koseritz, em permanente conflito” (CESAR, 2006, p. 269).

O historiador dedicou outro estudo a Koseritz intitulado *Koseritz e o naturalismo* (1958), no qual destaca a importância do alemão para a difusão da escola realista/naturalista na literatura sul-rio-grandense, considerando-o “naturalista em literatura como em filosofia” (CESAR, 1968, p. 91), devido ao seu posicionamento crítico aos ultrarrromânticos: “Estamos numa época de transição literária: o realismo declarou guerra à velha escola romântica e idealista; a fotografia literária procura desalojar a pintura idealista” (KOSERITZ, s/d, apud CESAR, 1968, p. 94).

Em ensaio intitulado *Carlos von Koseritz*, publicado na coletânea *Fundamentos da cultura rio-grandense* (1960), Guilhermino Cesar aborda a ficção de Koseritz julgando-a “novelas de pequeno valor literário” (CESAR, 1960, p. 175), destacando a novela, que atualmente não conhecemos nenhum exemplar, *A donzela de Veneza*, da qual diz que, ao contrário das demais produções literárias:

serviu-lhe de pretexto para dar largas ao seu sentimento liberal. É uma novelinha curta, fluente, agradável, que descreve cenários e costumes da Itália, pois a ação se passa em Veneza, durante o sítio que lhe impôs Marechal Radetzky, ao mando do governo austriaco. É de ver aí a indignação do novelista, que refletiu na sua breve narrativa a opinião dos povos latinos, naquele momento irmanados contra a Áustria, que teimava em sustentar o domínio das terras peninsulares adjudicadas ao Império em consequência do Tratado do Campo Fórmio, origem remota da insurreição veneziana de 1849. (CESAR, 1960, p. 175)



Cesar aborda ainda a relação da ficção romântica e da prosa naturalista de Koseritz, justificando-a da seguinte forma:

Koseritz, nascido em 1830, ano áureo do romantismo na França, estreou-se literariamente numa fase de transição. Nas primeiras tentativas de prosa, conforme se vê das novelas a que aludi no princípio deste trabalho, sacrificou na ara dos românticos. Mas, à medida que o Naturalismo se foi acentuando na Europa, passou a sofrer a influência dos mais categorizados corifeus da nova escola. (CESAR, 1960, p. 187)

Carlos Alexandre Baumgarten (1997), em seu estudo sobre os primórdios da crítica literária no Brasil, demonstra que a atuação do jornalista no desenvolvimento da literatura sul-rio-grandense estendeu-se também ao campo da crítica literária, devido a dois ensaios críticos que publicou: *Alfredo d'Escagnolle Taunay* (1886) e um prefácio às narrativas de Leopoldo von Sacher-Masoch (1882), além de um grande número de escritos propagados pelos periódicos locais, com críticas que evidenciavam “a ascensão e afirmação, no plano dos estudos literários, dos princípios científicos, encampados e largamente utilizados pela crítica literária” (BAUMGARTEN, 1997, p. 114).

Estudos mais recentes sobre a obra de Koseritz centram-se ainda na problemática da imigração, do germanismo e dos preceitos filosóficos que o autor divulgou. René Gertz (1999) organiza uma compilação de escritos de cunho filosófico e Imgart Grützmann (2007) escreve sobre o intelectual Koseritz, pretendendo contribuir para a sua inserção no contexto brasileiro e alemão da segunda metade do século XIX (GRÜTZMANN, 2007, p. 132).

Em nossas pesquisas, encontramos muitas discrepâncias entre os dados biográficos e bibliográficos de Koseritz como, por exemplo, a data de seu nascimento que é datado de forma distinta, pois enquanto Oberacker Jr. (1961, p. 23) e Lothar Hessel (1976, p. 135), Afrânio Coutinho e Galante de Sousa (2001, p. 896) referem-se a 3 de fevereiro de 1834, Guilhermino César (1971, p. 250), José Fernando Carneiro (1959, p. 7), Raimundo Meneses (1978, p.344) e Imgart Grützmann (2007, p. 129) referem-se a 7 de junho de 1830 e Alfredo Ferreira Rodrigues (1890, p. 3), seu primeiro biógrafo, menciona apenas o ano de 1832. Dentre todos, as informações mais confiáveis, e mesmo assim díspares, são a do biógrafo Oberacker Jr. devido ao fato de que este teria consultado a certidão de nascimento do alemão e a de Grützmann que afirma seguir texto autobiográfico de Koseritz, que indicaria como verdadeiro o ano de 1830.

Nos dados bibliográficos acerca das produções literárias do alemão, encontrou-se também grandes distinções, já que – nas oito obras atribuídas a ele – há divergência nos anos de publicação e no gênero ao qual se enquadram, principalmente devido à reprodução



sistemática de dados na falta de acesso dos escritores aos exemplares originais. Rodrigues refere-se a *Um drama no mar* e a *Laura: também um perfil de mulher* como “romancetes” publicados, respectivamente, em 1862 e em 1875, e menciona a segunda edição de *Laura* no ano de 1887; já Carneiro cita apenas *Laura*, informando apenas o ano de publicação como 1872; Oberacker Jr. caracteriza *Um drama no mar* como um conto publicado em 1863 e *Laura* é descrita como novela naturalista publicada em 1872. Segundo Afrânio Coutinho e Galante de Sousa, *Um drama no mar* é uma novela publicada em 1863 e a narrativa *Laura: também um perfil de mulher* foi publicada em 1873, os autores não fazem atribuição de gênero.

Guilhermino César aborda *Um drama no mar* como novela publicada em Rio Grande em 1863 e *Laura*, sem classificação, publicada em Porto Alegre no ano de 1873; já Grützmaann refere-se à primeira como um romance publicado em Rio Grande em 1862 e a segunda como novela publicada na mesma cidade em 1875. Meneses refere-se a *Um drama no mar* como novela publicada em Rio Grande em 1863 e a *Laura: também um perfil de mulher*, sem descrição, publicada em Porto Alegre em 1873.

Procurar esclarecer esses dados, bem como acrescentar um novo capítulo à biografia e à bibliografia de Koseritz, são os principais intuitos da pesquisa apresentada visto que, através de duas narrativas ficcionais, busca trazer à luz uma face desconhecida do escritor e, através de periódicos das cidades de Rio Grande e Pelotas, escritos pelo e sobre o autor, tenciona acrescentar informações sobre os primeiros anos do imigrante alemão no país.

Um novo olhar à figura de Koseritz

Trazer à luz dados novos acerca de Carlos de Koseritz e de sua obra implicam uma releitura dos dados supracitados, pois em nenhum dos textos consultados o período em que o alemão viveu nas cidades de Rio Grande e Pelotas merece uma atenção maior e o destaque dado à produção romântica é negativo, já que os estudiosos consideram a sua obra ficcional de pouco valor literário e desconsideraram a sua importância histórica seja na formação do sistema literário rio-grandino e pelotense ou como parte da literatura sul-rio-grandense que se encontra desaparecida em arquivos e bibliotecas do estado.

Como nos firma René Gertz (1999, p. 7) “uma biografia de Karl von Koseritz ainda está por ser escrita”, e no intuito de acrescentar dados nesse aspecto, realizamos pesquisas nos jornais *O Brado do Sul*, através de microfilmes da Biblioteca Nacional, no *Eco do Sul*, no



Diário do Rio Grande, no *Noticiador* e n’*O comercial* e, além disso, em processos judiciais do Arquivo Público de Porto Alegre. Nos periódicos encontramos informações acerca de polêmicas que Koseritz se envolveu no sul do estado do Rio Grande do Sul, nos seus primeiros anos no Brasil.

O jornalista é, por exemplo, é acusado de plágio na composição de seus dramas, conforme o jornal *O Noticiador* de 25 de fevereiro de 1860, pois segundo seus opositores o alemão cometeu oitenta erros em quarenta linhas e, por isso, não pode se denominar escritor público. Koseritz é alvo de acusações também do jornal *Diário do Rio Grande* do ano de 1860, pois o periódico rio-grandino transcreve artigos do *Diário de Pelotas* e do *O Noticiador* como, por exemplo, na seção *A pedido* dos dias 22, 26 e 29 de fevereiro, onde o autor alemão é denominado o “Dom Quixote do jornalismo”, sendo ainda ameaçado, pois “como um potro feroz, é certo, não pode um homem brigar; mas nada o impede de atracar-lhe as chilenas, e meter-lhe o relho, até pô-lo em estô de levar freio e suportar arreios. É o que faremos” (DIÁRIO DE PELOTAS *apud* DIÁRIO DO RIO GRANDE, 22 fev. 1860, p. 2). Ainda no *Diário do Rio Grande*, Koseritz é acusado de não ser nem escritor de teatro, sendo apenas um plagiário da *Revista Teatral*, nem crítico de teatro, apenas um charlatão (DIÁRIO DO RIO GRANDE, 26 fev. 1860, p. 2).

Outra acusação grave, agora na cidade de Rio Grande, pode ser verificada no *Diário do Rio Grande* de 8 de novembro de 1863, na sessão “A pedido”, Koseritz é delatado por Cherubim Correa de Araújo de corromper a juventude em seu colégio Ateneu Rio-Grandense, pois, segundo Cherubim, seu filho de 10 anos de nome Milibio foi “no dia 6, infamemente violentado pelo SEU PRÓPRIO MESTRE, o referido Sr. Carlos de Koseritz”, o mestre teria praticado com o menino atos “ignóbeis e infames, que o respeito ao público manda calar, mas que os homens sensatos bem saberão compreende-los!” (DIÁRIO DO RIO GRANDE, 8 nov. 1863, p. 3).

Koseritz, no jornal *Eco do Sul*, de 10 de novembro, defende-se com o seguinte apelo:

Urdiu-se contra mim uma intriga tão grave, que de momento é impossível destruí-la, porque um juiz, meu inimigo pessoal, espontaneamente tomou conhecimento do fato, e cortou-me os meios de justificar-me perante autoridade imparcial.
Resta-me pedir ao público, que suspenda o seu juízo a respeito deste fato, até que eu tenha destruído a trama infame que contra mim foi urdido para o disponho de todos os elementos, logo que tenha de haver-me com um juiz imparcial e alheio ao trabalho de que sou vítima.

Rio Grande, 9 de Novembro de 1863.

Carlos de Koseritz



Os dados citados apontam para a forte oposição que o imigrante alemão sofreu no interior do estado, antinomia essa que ocasionou agressões, processos judiciais e a mudança para Porto Alegre que decorreu na sua consolidação como jornalista, como político e como intelectual, aspectos esses estudados por inúmeros pesquisadores e que não merecem atenção neste artigo.

Tratemos agora das narrativas. *Um drama no mar* e *Laura: também um perfil de mulher* opõe-se aos artigos e aos livros conhecidos de seu autor, pois apresentam temáticas e estruturas características do Romantismo em contraste ao Naturalismo posterior que vislumbramos em artigos como, por exemplo, *A terra e o homem à luz da moderna ciência* (1884). A divisão entre um período romântico e um período naturalista nos escritos de Koseritz nos parece evidente, mas também um pouco arriscada, visto que os dados biográficos apontam para as desavenças entre o letrado alemão e os seus adversários sulinos, o que justifica, talvez, a sua adesão ao modelo vigente na literatura brasileira do período.

Esteticamente ambos os textos são pobres se comparados às demais produções que circulavam no país como os romances de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, porém, se considerarmos a relevância histórica desses escritos veremos que seu estudo é de grande importância para compreensão dos primórdios das letras gaúchas, visto que *Um drama no mar* foi um dos primeiros folhetins, redigidos em Rio Grande, publicados no jornal *Eco do Sul*, uma vez que a maioria das obras do gênero eram traduções de autores franceses, ingleses com algumas aparições de autores brasileiros.¹⁸

Um drama no mar baseia-se em eventos verídicos ocorridos em uma embarcação nas proximidades da cidade de Rio Grande. Esses fatos foram descritos no jornal *Eco do sul*, anteriormente a publicação do folhetim, entre os dias 8 e 12 de outubro de 1862, e, além disso, uma justificativa a publicação do texto evidencia esses aspectos:

Um Drama no Mar – É este o título de uma novela que nos foi oferecida pelo seu autor, com o fim de ser publicada em nossas colunas.

Não lemos senão o princípio que hoje estampamos e por isso nada pode nos acrescentar quanto ao mérito do escrito; julgamos, porém, que ele interessará os nossos leitores, porque lhe serve de base o horrível acontecimento que há poucos dias se deu bem perto de nossas praias e que tanto impressionou o público do lugar. Não hesitamos, pois de recomendar ao público a leitura da novela com que fomos obsequiados pelo SR. X. Y. Z. (*ECO DO SUL*, 11 out. 1862)

Aos homicídios noticiados nas páginas do periódico, a narrativa acrescenta o motivo para os crimes: um amor não correspondido teria feito o marujo Elissandro assassinar o

¹⁸ Maiores informações a esse respeito podem ser encontradas no site: <http://www.fontes.furg.br/>



esposo de sua amada, L..., e estuprar a donzela, Marília. A estrutura da narrativa é folhetinesca, mesmo na sua versão posterior impressa, com os finais dos capítulos permeados de suspense, visto que:

A fórmula *continua amanhã* ou *continua num próximo número* que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, proporcionando-lhe maior tiragem e, consequentemente, barateando os seus custos. (NADAF, 2002, p.18)

Se a estrutura remete ao gênero folhetim, o enredo e o seu desenvolvimento apontam para o Romantismo em confluência com alguns laivos de classicismo como, por exemplo, o nome da protagonista e as referências à mitologia greco-romana como, por exemplo, no seguinte trecho:

Negras nuvens encasteladas no horizonte amontoavam-se quais enormes rochedos; Éolo ainda não tinha conseguido encadear os seus filhos; havia passado o furor do rebojo, mas a tempestade ainda roncava; o trovão repercutia no espaço, e os raios, sucedendo-se com rapidez, lançavam fugitivo clarão sobre as gigantescas vagas, que, à sua dúvida luz, pareciam enormes fantasmas envoltos em negros sudários, orlados de branco pela espuma, que desenvolvia o choque dessas montanhas de água, que, agitadas pelo tridente do velho Deus marino, se precipitavam umas sobre as outras, retrocediam, confundiam-se, ligavam-se e desfaziam-se em horrível choque, em torrentes de alva espuma. (KOSERITZ, 1863, p. 19)

O enredo versa sobre a ambição de um jovem, que mesmo sendo bom e apresentando inúmeras qualidades, não aceita a rejeição e acaba cedendo ao seu desejo de vingança eliminando seu concorrente e tomando posse da mulher amada. O eixo central da trama é a conspurcação de Elissandro que é descrito pelo narrador como um anjo caído, a imagem e semelhança de Lúcifer.

O narrador, onisciente intruso, opina acerca dos fatos, relata experiências como marujo de navios, clama a onipotência de Deus, e essas concepções levam o biógrafo Alfredo Ferreira Rodrigues a considerar que Koseritz descreve na narrativa o período em que foi marinheiro, pois o alemão “sentia-se talhado para a vida de marinheiro e tão fundas e duradouras foram as impressões que nela recebeu que, anos depois, em 1862, [utilizou-as] na introdução de uma de suas obras” (RODRIGUES, 1890, p. 4).

O biógrafo ainda descreve a superioridade dessa obra em relação a *A donzela de Veneza*, que a antecedeu, e afirma que:

É surpreendente a diferença entre os dois livros e muito deveria ter estudado o autor, para em tão curto espaço de tempo, apresentar tamanho progresso. A linguagem é mais elevada e mais correta e, a trechos, encantadora e poética; a ação corre mais animada e o leitor sente-se preso ao desenrolar de um drama pavoroso, que o comove profundamente. O fato que serve de assunto ao romance é verdadeiro e bem perto de nossas costas representou-se a medonha tragédia, mas há em toda a



narrativa vida, há arte. De um acontecimento cheio de horror, soube o romancista formar um livro interessante. (RODRIGUES, 1890, p. 13, 14)

Com relação às personagens, pode-se dizer que elas são apresentadas de forma idealizada e que todas são planas, nos termos de E. M. Forster (1927), não evoluindo ao longo da narrativa, bem ao estilo romântico e característico das novelas, com L... sendo o herói característico, honrado e viril, e Marília a virgem pura, bela, graciosa. É em Elissandro que se concentra toda a dualidade do texto: jovem, belo, de bom caráter, porém assassino, mas igualmente não apresenta complexidade, sendo que sua mudança de caráter pode ser justificada como uma dominação demoníaca.

A natureza também está presente de forma idealizada, estando relacionada aos sentimentos pelos quais passam os personagens da novela: ao início do texto, antecedendo o conflito, a tarde é descrita como amena, rósea, características que remetem à tranquilidade e, por isso, o ambiente é positivo; à medida que os fatos vão ocorrendo, uma tempestade vai se intensificando, desde o planejamento do crime, passando pelas memórias da família que trazem a Elissandro uma espécie de consciência do ato que irá cometer, até chegar aos assassinatos juntamente com o estupro de Marília, em que a tempestade intensifica-se ainda mais. Ao final, há novamente a calmaria, após o assassino ter sido capturado pelos marinheiros do navio.

A exaltação da religião, presente nessa narrativa, é contrastante aos textos científicos do autor, publicados em Porto Alegre. O apego ao catolicismo não está presente na voz dos personagens, mas sim nas palavras do narrador, como já citado anteriormente, que afirma ser em meio à borrasca do mar que se sente “tão grande, tão chegado ao Eterno e Infinito, como naqueles solenes momentos, nunca sou tão crente, nunca sou tão grato ao criador” (KOSERITZ, 1863, p. 21).

Como é característico das narrativas oitocentistas, o narrador interage com seu leitor, confidenciando seu passado de marinheiro, intercalando os discursos em primeira e terceira pessoa, visando à identificação de seu destinatário, e nas cenas mais cruéis da narração como, por exemplo, no estupro da protagonista, poupa o seu leitor, convidando-o para correr “um véu, leitores, sobre essas horríveis cenas, que acompanharam aquela noite de tempestade, que bem perto de nossas costas se deram, enquanto nós pacificamente repousávamos nos braços de Morfeu” (KOSERITZ, 1863, p. 41).

Essas estratégias, como nos diz Marisa Lajolo, “se não garantem ao narrador a fidelidade do leitor a um texto que se prolonga, sem dúvida estreitam a cumplicidade entre



ambos: o leitor é uma figura para quem se conta *em segredo* os acontecimentos da trama” (LAJOLO, 1999, p. 20). Outro aspecto que legitima essa aproximação entre quem narra e quem lê são as várias referências a pintores como, por exemplo, Hans Holbein e Rembrandt, além de algumas referências literárias, que apontam para que tipo de leitor a narrativa era destinada.

Laura: também um perfil de mulher apresenta um enredo melhor constituído, versando sobre a temática do amor como uma transação comercial, pois Laura é “comprada” por Artur Moreira e, apesar do amor existente entre eles, ambos vivem em um casamento de aparências, porque a donzela – orgulhosa – não aceita ter sido tratada como uma mercadoria. A semelhança com o romance *Senhora* de José de Alencar é evidente, ainda mais pelo ano de publicação – ambos os textos são publicados em 1875. Rodrigues percebe essa semelhança, no entanto, é mais crítico a essa obra:

Como obra de arte, pouco, muito pouco vale. Além da estranheza de algumas situações, os caracteres dos protagonistas são inverossímeis. Há como que a intenção de fazer um estudo do coração humano, mas tomando-se para exemplo dois personagens muito fora da vida real. A *Senhora*, de José de Alencar, dir-se-ia que deu plano da obra, embora com inversão de papéis, mas idêntico no fundo. A narrativa, entretanto, é cheia de interesse e em algumas ocasiões dramatizada, prendendo fortemente a atenção do leitor, e nisso resume-se o merecimento do livro. (RODRIGUES, 1890, p. 14)

Em *Laura* vemos uma preocupação maior com o que Antonio Candido (2009) denominou lastro do real, visto que:

O eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há nele uma espécie de proporção áurea, um “número de ouro”, obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime. (CANDIDO, 2009, p. 430)

O problema humano exposto na narrativa é o dinheiro como corruptor da sociedade, a degradação dos valores e a troca comercial das relações, o que fica evidente em muitas das críticas feitas pelo personagem Artur Moreira, um adepto da ironia que o libertou da “mania de ser “contemporâneo ilustre”, da escravidão dos partidos, do respeito votado à declamação, da admiração prestada a supostos *grandes homens*, das mistificações da política” (KOSERITZ, 1875, p. 17), porém, apesar de todas as críticas que faz apresenta um caráter dúbio, pois compra a mão da mulher amada em meio a uma crise financeira do pai da jovem orgulhosa.



O narrador, também onisciente intruso, reflete sobre a sociedade e critica-a em seus vícios, com a perspectiva de um espectador que narra julgando os personagens e utilizando-os como um exemplo da conspurcação da sociedade, como fica evidente na seguinte exposição:

É tempo de ensinarmos à nossas filhas o valor dos minutos que voam e do trabalho que nobilita: é tempo de lhes fazer compreender que a verdadeira missão da mulher não é no baile, no concerto, no teatro, mas no lar doméstico. Ensine-las a pensar, a clara e logicamente pensar, ainda que seja só um quarto de hora por dia; tratemos de desenvolver nelas a nobre emulação de ser mais alguma coisa do que figurinos de moda livremo-las da frase, do desejo de *brilhar nos salões*; demos-lhe em dote, em vez dessa tintura superficial de instrução, que se resume em dizerem quatro frases banais em Francês... (KOSERITZ, 1875, p. 8)

Ao contrário da novela anteriormente analisada, nessa obra há uma tendência maior para a objetividade e para as descrições de cunho mais realista. Na década de 70, já havia eclodido na Europa o Realismo que timidamente no Brasil começava a ensaiar os seus primeiros passos. Como nos diz Lúcia Miguel-Pereira, “a objetividade deveria atrair escritores que sem dúvida já haviam travado conhecimento com Flaubert, que teriam notícia do racionalismo científico, informador do movimento intelectual na Europa” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 33), Koseritz, provavelmente, já havia tomado conhecimento do ilustre francês, já que as descrições iniciais dos ambientes nos capítulos de *Laura* lembram as existentes em *Madame Bovary* (1857).

Apesar disso, a narração apresenta algumas características fortemente românticas como, por exemplo, a idealização dos personagens, visto que a personagem título da novela é descrita em suas características físicas de forma idealizada, entretanto, o seu caráter é exposto como vulnerável, o perfil de mulher exposto remete a má educação dada às moças da Corte, que são preparadas para serem damas de baile ao invés de donas de casas, o que, na perspectiva moralizadora do narrador, é elemento causador dos problemas do país.

Artur Moreira também é um herói, tanto no aspecto físico, como no moral, é um homem que conheceu as desventuras da pobreza e que, depois de herdar uma significativa herança, manteve sua firmeza de caráter, não cedendo, ao contrário de Laura, às amoralidades da burguesia. No início da narração, o personagem em conversa com seu amigo João Aguiar – um típico funcionário público – elucida seu desapontamento com a sociedade brasileira e sua vontade de abandonar sua corrupta pátria, intuito esse abandonado após se apaixonar pela filha da burguesia.

As estratégias de aproximação com o leitor, que constatamos na análise de *Um drama no mar*, são atenuadas, e não há o caráter folhetinesco, a narração por ser mais bem construída



requer um leitor atento, capaz de identificar as prolepses e analepses do texto como, por exemplo, no que tange ao destino da personagem principal que já foi antecipado nas primeiras páginas da narração. Além disso, a influência da cultura europeia, principalmente a francesa, está demarcada no texto não só nas críticas feitas pelo narrador, mas, paradoxalmente, em seu próprio discurso, pois esse se utiliza de inúmeras palavras no idioma francês mostrando que, apesar de criticar, narra na perspectiva de um integrante da burguesia carioca.

Na narrativa há muitas referências a obras literárias como, por exemplo, o poema *Fausto* (1806) de Goethe, o romance *O mercador de freiras* (1818), do escritor francês Laurent Pierre de Jussieu, a obra de Petrarca, os *Lusíadas* de Camões, bem como referências ao filósofo francês Proudhon, ao pensador grego Pirro de Élida, a figuras histórias como Julio César e Emilio Castelar, Nicolás Avellaneda e Simão de Nantua, à mitologia grega nas figuras de Medusa, Níobe e Tântalo. O que mostra que essa é uma obra escrita para leitores “cultos”, isto é, com conhecimentos políticos, históricos, literários e etc. e evidenciando que a narrativa é destinada a uma minoria culta.

Algumas conclusões

A pesquisa da fortuna crítica de Carlos de Koseritz, assim como de sua biografia e de sua bibliografia geraram algumas conclusões parciais que apontam para a importância de uma reiluminação nos estudos sobre o autor, visto que grande parte deles centra-se na sua relevância como jornalista, como político, como intelectual, como mentor dos imigrantes alemães e nenhum estudo de fôlego sobre sua ficção havia sido realizado, até a presente investigação.

As narrativas *Um drama no mar* e *Laura: também um perfil de mulher* evidenciam o que denominamos os “Romantismos”, pois a primeira elucida a fase inicial do Romantismo, com a confluência de características clássicas e românticas; e a segunda elucida a sua consolidação tanto no que tange a forma quanto na temática e, além disso, compõem uma parte de nossa literatura que se encontra perdida em arquivos de bibliotecas brasileiras e que ajudam a explanar essa face de romancista de Koseritz.

O esclarecimento biográfico e bibliográfico de Koseritz, bem como a recuperação de seus livros, considerados desaparecidos pela crítica e historiografia, torna-se fundamental para elucidar uma parte obscura das letras sul-rio-grandenses. Além disso, o autor é figura muito reconhecida no estado e seus escritos são alvo de republicações como, por exemplo, os textos



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

do e sobre o autor, publicados na revista *Província de São Pedro* (1957), bem como os estudos mais recentes realizados acerca de sua obra jornalística e filosófica, como a compilação realizada por René Gertz e os estudos de Imgart Grützmann.



Referências

- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do sul: do Romantismo ao Modernismo*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 12º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.
- CARNEIRO, José Fernando. *Karl Von Koseritz*. Porto Alegre: IEL, 1959.
- CESAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul (1773-1902)*. Porto Alegre: IEL: Corag., 2006
- _____. *Carlos von Koseritz*. In: Fundamentos da cultura Rio-Grandense. 3 volumes. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1954-1960.
- _____. *Koseritz e o naturalismo*. Porto Alegre: Separata da Revista Organon, 1968.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: FBN, 2001.
- DIÁRIO DE PELOTAS *apud* DIÁRIO DO RIO GRANDE, 22 fev. 1860, p. 2
- DIÁRIO DO RIO GRANDE, 8 nov. 1863, p. 3
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: UFRGS, 1975.
- GERTZ, René (org.) *Karl Von Koseritz: Seleção de Textos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GRÜTZMANN, Imgart. Intelectuais de fala alemã no Brasil do século XIX: o caso Karl von Koseritz (1830-1890). *História Unisinos* 11(1): 123-133, Janeiro/Abril 2007. Disponível em: www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_historia/vol11n1/np04_gutzrev.pdf. Acesso em 6 mar. 2012.
- HESSEL, Lothar F. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama IEL, 1976.
- KOSERITZ, Carlos de. *Um drama no mar*. Rio Grande: Tip. Eco do Sul, 1863.
- KOSERITZ, Carlos de. *Laura: também um perfil de mulher*. Rio Grande: Tipografia J. J. R. da Silva, 1875.
- KOSERITZ, Carlos de. A pedido. In: *ECO DO SUL*. Rio Grande, 1863. p .2
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- MAGALHÃES, Mário Osório de. *Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860 – 1890)*. Pelotas: UFPEL: co-edição Livraria Mundial, 1993.



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1978.

MENESES, Raimundo. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

MIGUEL-PEREIRA. Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3^a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas – o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

OBERACKER, Carlos H. *Carlos Von Koseritz*. São Paulo: Anhambi, 1961.

RODRIGUES, Alfredo Ferreira. *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*. Rio Grande: Livraria Americana, 1890.



Mistérios de Rio Grande, um folhetim no século XIX

FLORES, Rosana Tejada*

Resumo: O trabalho tem como objetivo fazer uma análise do folhetim *Mistérios do Rio Grande. A Moeda falsa*, escrito por Junius, pseudônimo cuja identidade ainda é desconhecida¹⁹. A finalidade é apontar suas principais características nas nove páginas existentes encontrada no jornal rio-grandino *O Tempo*, nos primeiros meses do ano de 1872. A trama passa-se em 1801 e é baseado na obra *Mistérios de Paris*, de Eugéne Sue. Essa pesquisa integra faz parte do projeto “Dicionário de autores de Rio Grande no século XIX”, do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande, que tem pesquisado sobre os primeiros escritores desta cidade gaúcha e suas respectivas obras, buscando assim resgatar, organizar e divulgar as informações sobre a formação e consolidação do sistema literário rio-grandino. A análise desse material serve para perceber um perfil do leitor dessa região ao longo do século XIX, assim como da literatura produzida por autores locais.

Palavras-chave: Folhetim. Sistema literário. *Mistérios de Paris*.

O folhetim surgiu na França, em 1836, no período em que a imprensa escrita torna-se um expressivo veículo de comunicação. Marlyse Meyer, referindo-se ao folhetim, afirma:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos... (MEYER, 1996, p. 29)

Esse espaço também era designado à publicação de textos literários, no qual eram aceitos mestres e iniciantes de diversos gêneros, histórias curtas ou longas, resenhas de livros e variedades, com vista ao entretenimento dos leitores. Em pouco tempo, o folhetim passou a fazer parte de vários periódicos espalhados pelo mundo inclusive no Rio Grande do Sul, despertando o interesse pela leitura e também pela escrita de novos romances.

As obras já publicadas com sucesso assegurado, como por exemplo, *Mistérios de Paris*, de Eugéne Sue, deram origem a novos textos lançados anos mais tarde ou no mesmo tempo, porém com nome e enredo distinto do original. Essa obra foi publicada no ano de 1832, no *Journal des Débats*, narrava os feitos do herói-providência, Rodolfo, príncipe de Gerolstein. A história foi tão impactante que esse herói virou mito em seu país, conseguintemente a lenda espalhou-se pela Europa e foi traduzida em vários países.

* Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

¹⁹ No jornal pelotense *Cabrión* (nº 67, de 16 maio 1880), há uma crítica literária de algumas obras, inclusive de um *Misterios de Rio Grande*, escrito por O. P. S. Pelos dados informados, não há como saber se é o mesmo texto.



O Príncipe Rodolfo, que no início não teve a sua identidade revelada, assim como sua condição social era vista pelos seus trajes que o aproximava do caráter de homens ordinários; homens comuns que circulavam pela cidade. O enredo constitui um herói que luta contra o poder sobre os oprimidos da classe baixa pelos subterrâneos de Paris, revelando os problemas governamentais do país. Vale lembrar que o jornal era vendido com o preço inferior em relação às demais edições, para que todos pudessem ler o que estava escrito.

A tendência do folhetim também chegou à cidade do Rio Grande – que já contava com periódicos locais desde o início da década de 1830 – em novembro de 1845 e, em pouco tempo, autores locais começaram a publicar em jornais de Rio Grande²⁰, tal como Carlos von Koseritz, imigrante alemão, autor de *Um drama no mar*, publicada no ano de 1862 no jornal *Echo do Sul*²¹. Outro caso é o folhetim “A mulher”, de Furtado Coelho, cuja obra publicada no jornal *Novo Rio Grandense*, em alguns meses de 1858, também só é encontrada parcialmente nos acervos atuais.

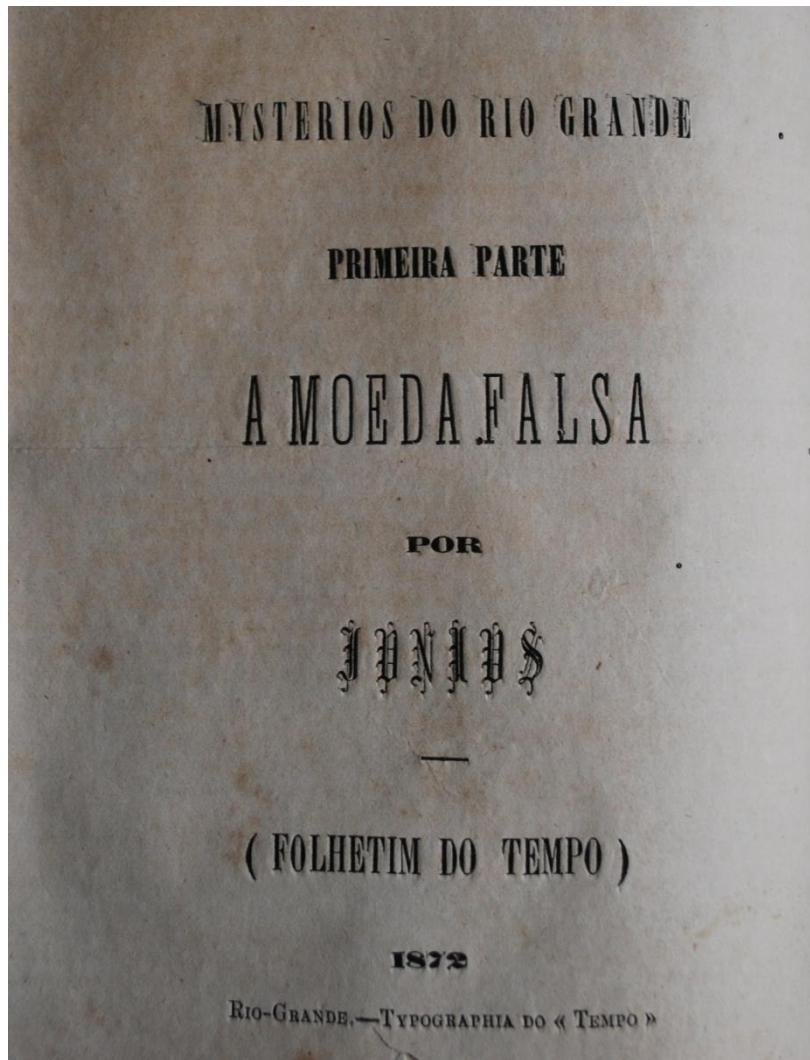
Confirmando essa tendência, Jorge de Souza Araújo aponta que “Rio Grande parece ter sido de fato uma cidade onde se lia muito, sobretudo no século passado [século XIX]. Pela documentação disponível, é seguramente a que mais se distingue no número e na variedade dos livros, com exceção das cidades históricas mineiras” (ARAÚJO, 1999, p. 288).

Publicado no periódico *O Tempo* em 1872, atualmente restam apenas as nove páginas iniciais do folhetim *Mistérios do Rio Grande*, no acervo da Biblioteca Rio-Grandense e, em busca em outras instituições, não se obtiveram outros exemplares.

Essas nove páginas são compostas pela capa, um “Ao leitor”, o prólogo e as seis páginas iniciais do folhetim que possui características de um romance histórico. Logo, temos um comunicado que afirma que a segunda parte foi publicada separadamente. Narrado em primeira pessoa, começa com uma volta ao passado enfocando o social e o pessoal dos moradores, com a descrição da então vila do Rio Grande de São Pedro, que passaria à condição de cidade somente em 1835, o cotidiano do vilarejo e um diálogo.

²⁰ A lista de folhetins publicados em jornais de Rio Grande, com autores e datas de publicação, encontra-se disponível no sítio www.fontes.furg.br.

²¹ Essa obra é analisada em parte da dissertação de mestrado defendida por Juliane Cardozo de Melo no PPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande.



Reprodução da capa do folhetim

No dia 5 de janeiro de 1872, o jornal anuncia o folhetim na seguinte nota;

Encetamos hoje a publicação do romance *Mistérios do Rio Grande* com que fomos obsequiados. Escrito em linguagem fluente esse romance é digno da leitura dos apreciadores do que é bom e muito deve sem dúvida agradar. Agradecemos cordialmente a seu autor a oferta que nos acaba de fazer.

Nesse comunicado, um texto comum na época, só há um enunciado a respeito da linguagem do texto e que estará ao gosto certamente dos leitores. No entanto, não há relatos em relação ao escritor, tempo, personagens e espaço. No dia 23 de janeiro do decorrente ano, há outra nota:

Continuamos hoje a publicação do nosso folhetim a falta de espaço forçam-nos repetidas vezes a interrompermos a sua publicação, do que pedimos desculpa a nossos favorecedores.



Após esse rodapé, foram publicadas mais quatro páginas, finalizando o primeiro volume da história, que mais tarde passou a ser publicada em avulso com o título “Homens de bem”. No “Ao leitor”, o escritor faz uma breve explicação do folhetim, fazendo referências a escritores e romances canônicos, tais como *Mistérios de Paris*, de Eugênio Sue, e *Rocambole*, de Poson Du Terrail. No entanto, Junius deixa claro que, em *Mistérios do Rio Grande*, não teve a mesma “imaginação fértil” dos autores citados acima, pois pretende fazer uma “crônica de aldeia”, já que o texto não é somente frases atiradas em um papel, mas trata-se sim de uma história verídica escrita por um “velho” que se detém em estudar a espécie humana.

De forma metanarrativa, esse narrador ressalta ainda que o título da obra seria *Homens de bem*, que foi publicado mais tarde em avulso como segundo volume, mas pensou que o nome se afastaria da história e o mais próximo seria *Mistérios do Rio Grande*, porque daria coerência ao tema e também faria referência à obra de Eugênio Sue. Assim, a finalidade do texto é mostrar que a cidade de Rio Grande, embora pequena e afastada dos grandes centros, não era uma cidade patriarcal – cidade de poder absoluto, conservadora e respeitável – que ainda muitos julgavam, por isso ia-se narrar “cenas íntimas”.

Ainda no prólogo, a descrição já marca o tempo e o espaço da narrativa: “foi um verdadeiro dia de inverno, o dia 23 de junho de 1801. Os poucos moradores de Rio Grande tirintavam de frio às cinco horas da tarde”, buscando assim uma verossimilhança para o leitor. A narrativa segue num tom descriptivo, alertando – com traços negativos – que “era uma má véspera de S. João, as ruas desertas o aspecto merencório do pequeno Rio Grande” (p. 6). A palavra “pequeno” dá a ideia do vilarejo, composto por famílias, igreja e governo, ruas algumas já com nome, outras só com referências que delimitavam a área.

Na página seis, são citados alguns feitos históricos como o conflito entre portugueses e espanhóis, a demolição do forte de Jaguarão, o ataque ao forte de Cerro Largo e também alguns nomes de governadores. Devido ao fato do ano ser 1801, tudo indica que o livro está abordando a *Guerra das Laranjas*, um pequeno conflito militar entre Portugal e Espanha que atingiu o Rio Grande do Sul e Mato Grosso. A causa da guerra era os acordos e tratados entre esses dois países, que ora se uniam e ora entravam em confronto.

De uma maneira geral, está ressaltado que a vila do Rio Grande apoiava os portugueses e a guerra segundo o texto também estava ao lado de Portugal: “Já haviam sido rendido e demolido o forte de Jaguarão, e tudo indicava que o ano seria de boa colheita de cabeças espanholas.”. Porém há contradições entre história e ficção, pois o primeiro nome



citado é o de Sebastião Xavier da Veiga Cabral, que segundo o livro era o governador do Rio Grande do Sul em 1801.

No decorrer da mesma página, aparece a figura do argentino D. Pedro Ceballos, governador de Buenos Aires que anos antes, em 1763, invadiu a capitania do Rio Grande, tomando o forte Santa Tereza vigiado pelo comandante Coronel Thomaz Luiz Osório: “Penetrando então pela campanha, Ceballos veio até a vila do Rio Grande, asenhoreou-se dela, aprisionou algumas famílias que fez transportar em ferros para domínios espanhóis, e só parou em sua correria quando teve notícia de um armistício entre os governos de Madrid e Lisboa”. (p. 6)

O trecho mostra que Ceballos massacrou os rio-grandinos, por isso seu nome ainda em 1801 é temido. De fato essa história é verídica, é importante apontar que o administrador de Rio Grande na época era Eloy de Madureira, também mencionado pela narrativa, e o forte de Santa Tereza fica atualmente situado no Uruguai. Desse modo, podemos mencionar que a capitania do Rio Grande se estendia até a fronteira. Portanto, o autor busca fatos históricos para situar o leitor do que acontecia na época em que o folhetim abordava, dando uma ideia do pensamento dos moradores, pois quase todos moradores eram fieis a Portugal e rechaçavam os inimigos da sua segunda pátria. E também não há no texto críticas expressivas, questionamentos ao governo ou até mesmo o conflito em questão. Esses dados históricos confirmam a intenção de mostrar algo próximo do real e dar verossimilhança ao texto.

Ao encerrar a parte histórica, o escritor começa a descrever a arquitetura da vila do Rio Grande. As casas, segundo a narrativa, eram todas iguais, dando uma ideia de uniformidade e esse padrão pode remeter tanto a parte cultural quanto a parte social. Cultural, pois Rio Grande não mantinha uma cultura “vazia”, simplesmente pelo fato de ser uma vila em construção, afinal de contas era de colonização portuguesa e seguia alguns costumes. Social no sentido que todos pertenciam à mesma classe, não havia nem alguém com muito dinheiro e nem alguém com pouco, todos pertenciam à mesma condição financeira: “A descrição de semelhantes casas é sempre a mesma: nada ali varia, desde o sebento lampião pendurado por corda no meio da casa, até a balança *infiel* com os pesos escavados no fundo” (p. 7).

A palavra *infiel*, marcada em itálico no original, referindo-se a balança, insinua que era da rotina os moradores utilizar este instrumento para pesar suas mercadorias, mas, em



contrapartida, era comum também a imprecisão do que se pesava e, portanto, o roubo nas compras diárias era unânime.

Aparece no texto a existência de uma taverna, a mais frequentada da vila: “Pela manhã vendia café, durante o dia peixe frito e canjica, e à noite a *tia* Joaquina, crioula pernambucana, manceba do taverneiro, preparava a galinha de *cabidella*” (p. 7). É visível que o escritor de *Mistérios do Rio Grande* a todo o momento dá explicações de cada situação, colocando a taverna “como uma espécie de estação telegráfica internacional” (p. 8), onde tudo se podia saber da vila.

A taverna ficava perto do porto da cidade, os fregueses geralmente eram pretos e marinheiros, que desembarcavam ou já viviam na vila, passavam no local para dar e saber informações e se reunir com os demais nas reuniões que ali ocorriam. Convém ressaltar a importância do porto na cidade que chegava navios de todas as partes do país, com algumas mercadorias, marinheiros, estrangeiros movimentando a pequena vila e também trazendo informações de outros lugares, como Portugal e Espanha.

Nesse trecho, aparece a presença das primeiras personagens de cunho aparentemente ficcional: a *tia* Joaquina e o taverneiro Manuel Avintes, “baixo e grosso de quarenta anos”, que não falava de política e de religião, mas só dava informação das vidas alheias. O texto dá a impressão que isto era visto pela população de modo positivo e também de modo negativo; ao mesmo tempo em que alguns iam buscar informações de negócios e do andamento da vila, outros iam buscar informações pessoais dos moradores: namoro, casamento e traições. Isso faz com que o taverneiro seja às vezes sábio outras vezes fofoqueiro: “Na vila o homem maior era o padre, depois o governador, depois... qualquer outro.” (p. 8). Esse qualquer outro pode estar referindo-se ao Senhor Manuel, por ser um homem visível e também “dono da verdade”, pois tudo sabe tudo vê.

Como o folhetim conta com poucas páginas, é difícil realizar afirmações fortes, mas o que tudo indica que esse indivíduo, o dono da taverna, seja o protagonista da história, pois, em sequência nas páginas restantes, enquanto às cinco horas a cidade estava deserta, na taverna ocorria uma reunião de pessoas e o senhor Manuel ora escutava e ora dava a sua opinião, enquanto limpava o balcão.

Talvez os encontros fossem hábito dos rio-grandinos e, nesses encontros, a “conversa fiada” e a bebida faziam parte, e supostamente relaciona-se na tentativa do escritor mostrar, assim como foi mencionado no prólogo, que Rio Grande não era uma cidade patriarcal. E



também podemos relacionar essa visão à balança *infiel*, na fachada da frente tudo parece igual, porém nos fundos há infidelidade das pessoas está exposta, ou seja, havia algo falso na cidade. Portanto, podemos dizer que essa suposta falsidade, casas iguais e balança *infiel*, e também o dualismo do senhor Manuel, sábio e fofoqueiro pode estar vinculado ao subtítulo “A Moeda falsa”, que logo dá a impressão de a cidade falsa.

As páginas finais recuperadas estão marcadas por um diálogo entre marinheiros, que falam a respeito de suas vidas pessoais, de como vieram parar do Brasil como é o caso de um dos personagens Mourão. Homem este que entra na Marinha por um acaso e/ou obrigado já que menciona; “Fizeram-me marinheiro; foi um dia apareceu *gente da tropa* lá na aldeia, quiseram que eu fosse soldado não sei se para matar a mourama ou se os franceses que andam brigando com o general Bonaparte. Não quis ir para o quartel e fui para o navio...” (p. 9) A partir desse trecho, podemos falar a respeito do fato que as pessoas na época não tinham seu livre arbítrio, seguiam ordens de superiores e os seus destinos dependiam dos conflitos existentes. Assim como andavam de portos em portos sem ter uma morada fixa, Rio Grande acolhia pessoas de vários lugares que iam e vinham conforme muitas vezes sem família somente seguindo o seu trabalho no exército ou marinha.

O personagem Mourão é o que mais dialoga, porém ao longo da conversa outros personagens aparecem, como um “velho marujo” que interrompe a conversa, indicando que era diálogo aberto no qual todos exprimiam seu particular. Logo aparece outro cidadão que menciona ser igual a Bocage, o poeta português, e ainda fala que gosta do divertimento e da bebida. Para tanto, é de valia destacar a presença de Bocage, no trecho; “Dizem que eu sou como Bocage, aquele improvisador que anda bêbado em Lisboa deitando versos as *cachoupas*.” Essa comparação ao poeta português tem como finalidade a exaltação de seus atos, a bebida e o divertimento.

No decorrer podemos falar a respeito da menção da palavra *moeda chamchão*, que segundo o personagem vem de Portugal: “Pois olha, eu, disse outro, se pudesse não embarcava. Dizem que lá na terra há moeda *chanchão*, que se vende barato; se eu soubesse quem a vendia, olá se a comprava!” (p. 12). Isso pode estar se referindo também a roubo pelo fato do barato, pois o que é barato é quase de graça, em seguida no fim da última página, eles falam a respeito do dinheiro fácil que traz riqueza, mas, no entanto alguns se esquivam da conversa, tornando o dinheiro algo longe de suas vidas, assim como também desnecessário no momento.



Portanto podemos dizer que *Mistérios do Rio Grande* é uma obra que descreve a pequena vila do Rio Grande no ano de 1801, quando o único ponto de encontro dos moradores era uma taverna localizada perto do porto da cidade. O folhetim além de fazer uma descrição da parte da arquitetura, no qual as casas eram iguais, destaca também a questão social, pois a vila era frequentada por marinheiros, escravos e patrões, que faziam o movimento da cidade. Não havia regras religiosas nem políticas, o que mais importavam eram as conversas levianas que se faziam a respeito dos outros.

Assim, da mesma forma que ocorria no centro do país, Rio Grande também se influenciava com a leitura importada da Europa, com autores locais produzindo romances ao estilo romântico e próximo do folhetinesco. Percebe-se, assim, que, aos poucos, o estilo de literatura produzida na Europa foi-se adaptando em nosso país, com autores brasileiros sendo publicados e lidos em várias províncias brasileiras. Com a instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808, a Impressão Régia trouxe novas possibilidades para país até então proibido de publicar e imprimir qualquer tipo de texto. Logo, os autores brasileiros começaram a produzir romances inspirados no estilo europeu.

Os folhetins publicados nos periódicos da cidade do Rio Grande, em sua grande maioria, eram traduções de leituras francesas que entretinham o público leitor. Essa amostra folhetinesca, *Mistérios do Rio Grande*, que foi inspirada em *Mistérios de Paris*, indicou outra diversidade da variedade de textos divulgados nos jornais rio-grandinos; que é a aproximação de escritos cânones europeus com os de origem local, enfatizando também os escritores brasileiros e/ou locais. Assim como a relação entre título e temática, que se desenvolvem no texto tentam buscar semelhanças aos que já foram publicados no exterior, na tentativa de passar ao leitor a certeza de bons textos contados a partir de fatos da história local.



Referências

- ABREU, Márcia. *Os caminhos do livro*. Campinas: Mercado de Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Ilhéus: Editus, 1999.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *El “Sistema Literário”*. Disponível em: www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf. Acesso em: 19 jul. 2012.
- GARCIA, Sheila Fernandez. O homem maldito *de Carlos Eugênio Fontana: o início do romance sul-rio-grandense*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Rio Grande, RS, 2012.
- JUNIUS. Mistérios do Rio Grande. *O Tempo*. Rio Grande, 5, 11, 23 jan. 1872.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim*. São Paulo: Schwarcz, 2001.
- SCHAPOCHINIK, Nelson. MISTERIOMANIA: edição, circulação e apropriação do modelo narrativo de *Les mystères de Paris* no Brasil. *II Segundo seminário brasileiro Livro e História*. Disponível em www.uff.br/lihed/segundoseminario/index.php/component/content/article/36-pre-seminario/107-de-n-a-q. Acesso em 9 out. 2012.
- VAZ, Artur Emilio Alarcon. A importância da divulgação de fontes primárias na internet. In _____ et al (org) *Literatura em revista (e jornal): periódicos do Rio Grande do Sul e Minas Gerais*. Belo Horizonte: FALE-UFMG; Rio Grande: FURG, 2005, p. 9-25.
- _____. Formação do sistema literário no extremo sul do Brasil: o início da imprensa em Rio Grande. In: *Cadernos Literários*. v. 15, p. 11-17, 2008. Rio Grande: FURG. Disponível em: www.fontes.furg.br. Acesso em: 9 out. 2012.
- _____. et al. Imprensa, teatro, romance e folhetins: A formação da literatura no extremo sul brasileiro (1831-1869). *Caderno de textos do XII Encontro Regional dos Estudantes de Letras – SE*. Campinas: UNICAMP, 2010. Disponível em erelsudeste2010.webnode.com/publicações. Acesso em 9 out. 2012.



Pós-colonialismo moçambicano: ficção, história e memória em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto

FRITZEN, Vanessa*

Resumo: O presente estudo tem a pretensão de fornecer contribuições aos estudos de literatura africana em português, em especial, sobre o romance moçambicano pós-colonial, que se mostra envolto por elementos que deixam transparecer a vida de um povo que teve seu território, em partes, modificado, mas que busca resgatar as suas origens e tradições. Para tanto, o objeto de análise que atente os objetivos propostos é o livro *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, autor moçambicano, que se consolida como um dos maiores escritores de expressão portuguesa na contemporaneidade pela temática e originalidade de suas obras. O romance aborda o período pós-guerra de Independência, quando a ONU ocupa a fictícia Tizingara a fim de evitar os conflitos civis constantes; a narração se constrói a partir de um entrecruzamento de vozes. Dessa forma, pretende-se estudar referenciais teóricos acerca da Literatura Moçambicana, dos pressupostos da Nova História, e dos conceitos de memória.

Palavras-chave: Mia Couto. Ficção e História moçambicanas. Memória.

Mia Couto: sua escrita

António Emílio Leite Couto, popularmente conhecido como Mia Couto, nasceu em 05 de julho de 1955, na cidade de Beira, a segunda mais populosa de Moçambique. Mia Couto desde cedo apresentou o gosto pela escrita, sendo que, com apenas catorze anos, publicava seus primeiros poemas no jornal *Notícias da Beira*. No ano de 1971, Mia Couto mudou-se para Maputo, logo iniciando o curso de Medicina, o qual foi abandonado pelo escritor, três anos depois. Na verdade, o então jovem havia abandonado os seus estudos para se tornar um dos membros da luta anticolonialista (FRELIMO) em Moçambique.

Moçambique conquistou a Independência no ano de 1975 e, a partir dessa data, Mia Couto passou a trabalhar como jornalista, período este que durou cerca de dez anos. Então, após deixar a carreira jornalística, Couto passou a cursar Biologia. Atualmente, além de professor universitário, também dedica tempo a pesquisas acerca de impactos ambientais de seu país. Cabe aqui ressaltar que, apesar de seus diversificados estudos e trabalhos exercidos, o moçambicano, em momento algum, deixou de se dedicar à tarefa de escritor. Aliás, ele tem obtido muito sucesso em suas publicações, presentes em mais de vinte países e traduzidas para línguas como a inglesa, a francesa, a alemã, a italiana, entre várias outras. Fato é que

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen). E-mail: vane.fritzen@gmail.com.



[...] [a] sua obra, além de ser traduzida para diversos idiomas é, ela própria, tradutora da história e da cultura moçambicana para o mundo. A obra de Mia Couto, em seu conjunto, é uma constante viagem pelas paisagens e lugares de Moçambique, atravessando também os múltiplos tempos de que eles são feitos. A viagem é uma metáfora rica e possível para captar e compor literariamente os nós dos encontros e desencontros desses espaços e tempos, bem como as insondáveis identidades moçambicanas que nesses nós vivem. Autor de muitas estórias abensonhadas, de várias brincadeiras com a língua portuguesa e outras interinvenções, Mia Couto modela a língua portuguesa expandindo-a em toda a sua plasticidade verbal. A escrita de Mia Couto forma imagens em tamanha profusão que reproduz a movência oral (OLIVEIRA, 2009, p. 01).

A produção bibliográfica de Mia Couto é composta por romances, contos, poesias e crônicas. De acordo com as palavras de Ana Mafalda Leite, a produção bibliográfica do moçambicano “tem manifestado uma conflitualidade dialógica na tematização das tradições e seu confronto com a modernidade” (LEITE, 2003, p. 45). O autor resgata valores simbólicos africanos, faz abordagens históricas, entrelaça as tendências contemporâneas, mistura valores europeus com africanos, trazendo temas do cotidiano que transformam o local retratado em universal, num discurso que sempre se renova, mesmo tendo muito do passado contido nele.

A obra também se caracteriza por uma linguagem criativa: invenção de palavras, acréscimos ou diminuições de letras em vocábulos já existentes, mescla do português de Portugal como o de Moçambique e ainda com as línguas nativas moçambicanas; essas são tendências dos escritores colonizados. Refletindo a partir de um ponto de vista ideológico, o objetivo desses escritores é o de pensar e problematizar a construção da identidade nacional moçambicana, deslegitimando quaisquer vestígios de um projeto nacionalista de cunho burguês.

Tendo como referência João Guimarães Rosa, um reconhecido “inventor” de palavras, Mia Couto não deixa de utilizar a língua do colonizador, porém a estiliza de modo a atribuir traços que a caracterizem, de certa forma, como tendo peculiaridades que a distinguem como moçambicana. Em outras palavras, essa nova escrita não tem o objetivo de modificar a língua portuguesa, mas sim de criar novas estruturas linguísticas para melhor expressar a moçambicanidade. Manuel Halpern (2010, p. 01) comenta que a linguagem de Mia Couto é tão criativa e com um léxico tão próprio, que se faz necessária a inclusão de minidicionários nas obras.

Susan Aparecida de Oliveira vê a obra de Mia Couto como uma espiral, no qual estórias vão tecendo um fio, que por sua vez, parece nunca ter fim, isso porque os personagens, com seus pensamentos, valores, e crenças distintas, contam uma mesma estória, mas sob olhares diferentes, e nem por isso considerados mais ou menos plausíveis. Aliás, esse



é um dos objetivos do autor, o qual “não deixa a estória encontrar seu fim” (OLIVEIRA, 2009, p. 01). De acordo com as ideias levantadas por Oliveira, o romance *O último voo do flamingo* apresenta de forma literária não só aspectos referentes às condições históricas e políticas de uma sociedade, como também expressa um viés animista. O realismo animista, de acordo com as ideias do angolano Pepetela (1997), seria uma atualização do real maravilhoso latino-americano à realidade cultural, nesse caso, da África lusófona. Na narrativa animista, os elementos da modernidade coexistem com os elementos da cultura tradicional africana.

A cada momento, a humanidade tenta estabelecer um diálogo com o mundo, diálogo com o passado e com o futuro, num olhar ambivalente [...]. Quanto mais tentamos descobrir o que o futuro nos reserva, mais nos deparamos com os enigmas de nossa existência e com os limites daquilo que não conhecemos ainda. Tradicionalmente, os africanos reverenciam boas estórias bem como o ato de contar estórias. As tradições antigas de escrita existem no continente africano, mas a maioria hoje, como no passado, são primordialmente pessoas orais e suas formas de arte são muito mais orais do que literárias. As formas de arte na África são ricas e variadas, se desenvolvem desde os primórdios da cultura africana e permanecem como uma tradição viva que continua a evoluir e desabrochar até hoje (TAROUCO, 2010, p. 02).

A propósito do realismo animista, Elisângela da Silva Tarouco menciona que as narrativas africanas fazem uso dessa concepção animista, que busca resgatar as culturas e valores dos antepassados, numa possibilidade de entrelaçar tradição e modernidade. Essa visão de Tarouco apoia-se em Harry Garuba, criador do termo e que “acredita que a realidade africana possa ser mais compreendida através do viés animista, pois nada mais é do que a convivência harmoniosa do mundo dos seres vivos com o mundo dos mortos e dos tempos passado, presente e futuro” (TAROUCO, 2010, p. 02).

Todas as culturas humanas parecem criar narrativas como uma forma de fazer diferença no mundo. Os provérbios, as estórias, os contos e narrativas africanas evidenciam o conhecimento e a sabedoria coletiva dos povos, expressam suas estruturas de significado, sentimento, pensamento e expressão, servem a um importante propósito cultural e étnico (TAROUCO, 2010, p. 02).

A ideia de universalidade perpassa toda a obra coutiana, representando uma literatura voltada ao social, valorizando as camadas mais populares, penetrando em mundos misteriosos e sobrenaturais. Apesar de um mundo tão peculiar, de uma linguagem própria, mas que ao mesmo tempo vem assumindo um caráter universal, Mia Couto ainda pensa que é cedo para falar sobre uma possível definição de identidade moçambicana. Para ele,

[a] chamada ‘identidade moçambicana’ só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na atualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Estamos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor, fertilizada) pela oralidade. Nós não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. (...) No fundo, o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse



resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos (MACEDO, 2007, p. 196).

E é isso o que torna emblemático o conjunto da obra de Mia Couto, o qual descreve o cotidiano dos moçambicanos, mostrando-se crítico, delatando a corrupção, os conflitos políticos entre os próprios africanos, os quais seguem o modelo de administração que mais convém, na maioria das vezes, a uma minoria, como também, trata da tradição moçambicana como forma de libertação de seu povo. Mia Couto, ao invés de uma forma panfletária, prefere tratar das questões sociais dentro de um lirismo narrativo, através de personagens e enredos repletos de ambiguidades, mergulhados em uma linguagem que ora causa riso, ora espanto.

Ficção, história e memória: entrelaçamentos e limites em *O último voo do flamingo*

Durante períodos do século XIX, para a compreensão de uma obra literária, uma das possibilidades era verificar que circunstâncias sociais, morais, ideológicas, entre outras, ocorriam no momento em que ela havia sido escrita. Porém, depois de algum tempo, essa visão passou a ser revogada, “procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo [...] que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social” (CANDIDO, 2008, p. 13).

Na atualidade, sabemos que estas concepções não devem estar separadas, uma vez que para o entendimento do conjunto da obra, se faz necessária a junção de texto com contexto, na qual tanto a antiga visão que se fazia entender pelos fatores externos, como a outra, conhecida como tendo a estrutura independente, se harmonizam, pois ambas são imprescindíveis na questão do processo interpretativo.

De acordo com as ideias de Terry Eagleton, a obra literária

[...] está contida na ideologia, mas consegue também distanciar-se dela a um ponto em que nos permite ‘sentir’ e ‘aprender’ a ideologia de que nasceu. Ao fazê-lo, a arte não nos permite *conhecer* a verdade que a ideologia esconde, já que, para Althusser, ‘conhecimento’ no sentido restrito significa conhecimento *científico* [...]. A diferença entre a ciência e a arte não consiste em tratarem objetos diferentes, mas sim tratarem o mesmo objeto de diferentes maneiras. A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de uma situação; a arte dá-nos a experiência dessa situação [...] (EAGLETON, 1978, p. 31).

A ciência histórica, que se manifesta através do discurso da história, não apresenta leis gerais, tais como as ciências exatas. Em linhas gerais, Lucien Goldmann aponta para o



discurso histórico como um “[...] estudo objetivo, *explicativo e compreensivo* dos indivíduos físicos e das individualidades históricas e sociais. Ora, *uma individualidade histórica não é uma realidade dada* mas construída a partir do dado” (GOLDMANN, 1967, p. 34). Goldmann ainda afirma que “[c]iência alguma nunca traduz a realidade de maneira exaustiva. *Constrói seu objeto por uma escolha que guarda o essencial e elimina o acessório*” (GOLDMANN, 1967, p. 34).

Para o tema das relações entre narrativa e história, *O Último voo do flamingo*, de Mia Couto, constitui-se em um objeto de estudo particularmente interessante. Nesta obra, encontram-se, implicitamente, tanto abordagens históricas e denúncias das várias brutalidades que ainda acometem o povo moçambicano, quanto um discurso literário, repleto de elementos sobrenaturais, fantásticos, entre outros. Esta obra foi redigida pelo autor como uma espécie de discurso histórico²² e, ao mesmo tempo, como uma obra que ele quis que fosse literária.

De acordo com as ideias de Goldmann, o discurso da história é o resultado dos discursos de vários campos semiológicos, sendo que para a sua construção é necessário fazer escolhas. E essas escolhas são realizadas pelo sujeito-historiador, o qual é responsável por selecionar e avaliar acontecimentos como mais relevantes e menos relevantes para, assim, poder dar estatuto de fatos históricos a determinados acontecimentos. Sobre isso, Michel de Certeau (1979, p. 17-48) acredita ser inevitável o aspecto subjetivo na construção do discurso histórico. Na realidade,

[...] o historiador não parte dos fatos, mas dos materiais históricos, das fontes, no sentido mais extenso desse termo, com a ajuda dos quais constrói o que chamamos fatos históricos. Constrói-os na medida em que seleciona os materiais disponíveis em função de um certo critério de valor, como na medida em que os articula, conferindo-lhes a forma de acontecimentos históricos. Assim, a despeito das aparências e das convicções correntes, os fatos históricos não são um ponto de partida, mas um fim, um resultado (SCHAFF, 1995, p. 307).

Na verdade, o historiador é um homem como outro qualquer, que se dedica a pesquisar e reconstruir o passado; essa tarefa também é compartilhada pelos escritores de literatura africana, mesmo que de forma um tanto diferente. Enquanto o historiador se ocupa de conceitos, o ficcionista traz experiências. Os escritores moçambicanos extraem da sua cultura, os temas para suas narrativas. Os aspectos cotidianos, históricos, entre outros tantos, passam a fazer parte do discurso literário. Dessa forma, os fatos reais são elementos fundamentais para

²² Neste caso, o discurso histórico é mencionado no sentido de revelar um período pós-guerra civil, no qual a situação calamitosa em que se encontra o povo moçambicano, que mesmo após a demorada conquista pela Independência e o fim das guerras civis, ainda está permeada pela violência, miséria, corrupção, e, o mais alarmante de tudo, é que a responsabilidade por esta situação está nas mãos dos próprios africanos.



que o escritor venha então a transformá-los em verossímeis. Marisa Lajolo também compartilha dessa ideia, uma vez que afirma que “[o] mundo representado na literatura – por mais simbólico que seja – nasce da experiência que o escritor tem de sua realidade histórica e social” (LAJOLO, 2001, p. 47).

No caso dos elementos que compõem uma obra literária, estes estão impregnados não apenas de valores e ideologias sociais. Em muitos casos, determinados rituais e atividades em geral acabam se tornando matéria para a criação de uma obra literária, devido à influência destes em um determinado grupo. Enfim, torna-se visível “a importância da experiência cotidiana como fonte de inspiração, sobretudo com referência às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo” (CANDIDO, 2008, p. 40). Tanto é que houve tempos em que uma criação não era vista como sendo de um artista apenas, mas sim de um grupo de pessoas; algo que correspondia às necessidades coletivas.

As obras literárias podem ser entendidas como um sistema vivo, que agem sobre elas mesmas e sobre o leitor, provocando sempre uma reação, por menor que seja. Antonio Cândido (2008, p. 55-57) distingue três funções que permitem compreender a obra literária em sua totalidade, a saber, função total, função social e função ideológica. Na função total, é levada em conta a visão de mundo, expressa por representações individuais e sociais – presentes em canções, lendas, entre outros –, que tem como máster a universalidade e a atemporalidade. Uma obra também exerce atribuições na sociedade, a chamada função social, que consiste em atender as necessidades materiais, espirituais, só para citar algumas, bem como a preservação e transmissão da cultura.

Nestas duas funções, a obra é criada e recebida, e o resultado disso é encontrado na função ideológica, que nada mais é do que um conjunto de ideias; o autor, quando cria, tenta passar suas crenças para a obra, porém, é o público que aponta ou não a presença dessas concepções, sendo que “geralmente a função ideológica [é] mais clara nos casos de objetivo político, religioso ou filosófico” (CANDIDO, 2008, p. 56). Cândido arrazoa a favor da ideia de que para um entendimento equilibrado da obra literária, as três funções supracitadas devem ser consideradas.

Se uma obra literária dispõe de artifícios para sua compreensão, o mesmo não ocorre com a literatura moçambicana contemporânea, que dificilmente encontra meios concretos de se definir por si mesma, uma vez que muito dela está vinculada em suas formas passadas, nos valores e culturas ancestrais, os quais, na atualidade, andam lado a lado com as tendências



impostas pela modernidade. O mesmo ocorre com a História, que de acordo com Schmidt (1996), busca elucidar o presente já partindo da ideia de que o mesmo não é autossuficiente, o qual necessita buscar os resquícios do passado para que se tenha um posterior entendimento.

Na verdade, as possíveis relações entre Literatura e História já foram objeto de estudos desde a época de Aristóteles. Com respeito a isso, o filósofo destaca a ideia de que,

[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1966, p. 78).

Nesse sentido, é possível inferir que apesar de Aristóteles apontar para uma oposição entre a Literatura e a História, a primeira como particular e, a segunda, como geral, ele contribuiu de forma significativa no entendimento de que a Literatura produz um discurso referente ao que poderia ter acontecido, deixando para a História, a narração dos fatos verdadeiros. E, um dos objetivos da maioria dos escritores moçambicanos, cujas produções aludem para algum fato histórico, é o de colaborar na (re)construção de uma identidade nacional.

Na realidade, a discussão acerca das possíveis relações entre literatura e História tomou novas dimensões a partir dos anos de 1970, através da Nova História. Isso porque a concepção de documento histórico passou a ser mais abrangente ao incorporar, entre outras tantas fontes de pesquisas, a literária²³. Na Nova História, tanto a individualidade quanto a coletividade são consideradas, e a história também passa a ser vista de baixo²⁴, isto é, do ponto de vista dos vencidos, dos esquecidos, dos silenciados. O que antes era entendido como permanente, agora é possível de ser percebido como uma realidade culturalmente construída, ou seja, sujeita a variações de tempo e espaço. Um exemplo para isso pode ser verificado nos estudos de Stuart Hall²⁵, os quais refletem sobre questões culturais e, principalmente, identitárias.

Ainda nessa relação entre literatura e História, Walter Benjamin (1987) expõe a ideia de que “[o] narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (p. 201). Já o historiador “é obrigado a explicar de uma ou de outra

²³ LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos objectos*. 1985.

²⁴ Termo cunhado por Edward Thompson, no ano de 1966, e desenvolvido em *A formação da classe operária inglesa* (1987).

²⁵ Consultar *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003) e *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006).



maneira os episódios com que lida e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo” (p. 209). Enfim, literatura e história caminham paralelamente, ora mais próximas, ora menos. “O que sobrevive depois que o fato histórico se apaga é a literatura. A própria História é Literatura: ler história não é propriamente ler sobre o advento do passado, mas sobre o advento de sentido proveniente do passado” (LUCAS, 1985, p. 55).

Em algumas obras, a literatura representa aspectos que o próprio discurso histórico não expôs. Apesar de parecer que uma obra se completa por si só, é através do escritor e do público que ela se faz; o diálogo entre criador e público é muito importante. O escritor, aliás, mesmo podendo utilizar-se de toda a sua capacidade criativa, acaba também representando um papel social, visto a influência – em relação a comportamentos, por exemplo – que a sua obra exerce sobre o público. E é isso o que ocorre na produção literária pós-colonial moçambicana, na qual os escritores têm dentro de si o compromisso de usar a palavra como forma de criticar os problemas ainda existentes e não deixar se perder os valores mais remotos de um povo que ainda tem muito para ensinar. Nessa literatura engajada ou comprometida, “a defesa de determinados valores morais, políticos e sociais nasce de uma decisão livre do escritor” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 127).

Portanto, [isso] nos faz pensar quanto a literatura engajada está relacionada a vida social, no sentido da força política que a mesma exerce sobre os pensamentos nacionais, arriscamos em afirmar, que se a literatura pode funcionar como arma de defesa, de denúncia e de construção de uma identidade nacional, ela também pode, de alguma forma, não que a sua intenção seja essa, amenizar as desigualdades sociais e até quem sabe, intencionar um mundo mais justo, humano e feliz (SILVA, 2012, p. 01).

Para Jean-Paul Sartre, o engajamento literário propicia a formação da consciência crítica do leitor, uma vez que vai ao encontro do desvendamento da realidade. De acordo com as ideias de Sartre (1993), o escritor revela “[o] mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade” (p. 21). Essa afirmação deixa perpassar a ideia de que a literatura também tem como pretensão uma possível transformação da sociedade. Nesta mesma linha de pensamento sartreano, Benoit Denis (2002) define literatura engajada como uma “prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica” (p. 09). Ou seja, mais uma vez remonta para a ideia de uma literatura vinculada a sociedade, ao comprometimento social, e, finalmente, tencionada para uma possível mudança social.



Dessa forma, foi pensando no crescente empenho moral por parte dos escritores contemporâneos, em avivar crenças e valores, que Mia Couto escreveu, entre outras obras, *O último voo do flamingo*. O romance, que é dividido em 21 capítulos, é narrado em primeira pessoa por um tradutor, sendo que, surgem novas vozes no decorrer da trama. Em síntese, a obra trata de estranhos fatos que ocorrem com soldados da ONU: eles “explodem” e a única coisa que resta é o seu órgão genital. Então, para tentar solucionar o mistério, chega à vila de Tizangara (local onde ocorrem os fatos), o inspetor Massimo Risi. Massimo, que é italiano, se mostra perplexo ao adentrar nessa vila e se deparar com acontecimentos insólitos. No desfecho, o mistério é solucionado, mas isso nem tem tanta importância se considerada a grandeza dos saberes e da cultura africana que é perpassada através do romance.

Mas, voltando às vozes que surgem no decorrer da trama, essas são guiadas pela memória. Entretanto, cada personagem manifesta as suas lembranças – referentes às mesmas estórias – de modo diferente. Maurice Halbwachs (2006) define a lembrança como “uma imagem engajada de outras imagens” (p. 77). E é isso o que ocorre na narrativa, na qual as personagens reconstruem o passado influenciado pelo presente, pelo que lhes convém. A personagem redimensionará o seu olhar a partir do lugar que se encontra no grupo e também na situação em que se encontra, pensando em perdas e ganhos. Nessa linha de pensamento, Halbwachs define a memória individual como “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (p. 55).

Essa questão da memória pode ser mais bem exemplificada com um trecho *d'O último voo do flamingo*. Fato é que no desenvolvimento da narrativa, as vozes se manifestavam, entre outras coisas, para fornecer esclarecimentos sobre os órgãos genitais masculinos decepados; mas cada um contava uma estória diferente, apontava um culpado diferente. Até que numa discussão, o administrador Estêvão, que até então não apontava indícios de ser o culpado, foi desmascarado, não tendo mais como negar.

Contudo, a voz de Ana Deusqueira se sobrepôs:

- És tu que estás a matar pessoas. És tu, Estêvão Jonas.
- Cala-te!
- Tu é que mandas colocar as minas! Tu é que matas os nossos irmãos.
- Não escute, ela é doida - disse ele para mim.
- Eu vi-te a semear as minas, eu vi... (COUTO, 2005, p. 194)

Analisar a obra *O último voo do flamingo*, vai além de estudar as suas particularidades literárias, de observar como os vários tipos de memória estruturam a narrativa, de verificar até que ponto a história se faz presente na estória. Ao adentrar na obra de Mia Couto, um novo universo passa a ser conhecido e, através do real e do imaginário ou sobrenatural, emergem a



cultura e os saberes de um povo, que já viveu tantos anos em meio a lutas, mas que agora, espera que o flamingo²⁶ volte a sobrevoar novamente.

Fato é que na medida em que passou a euforia pela independência conquistada, pelo orgulho pátrio, emergiram as dificuldades e problemas estabelecidos pela colonização²⁷. Dessa forma, a produção literária moçambicana contemporânea prima pela busca e pela valorização da identidade cultural que outrora foi reprimida, destruída. Essa literatura também denuncia os abusos de poder e reivindica por mudanças. É no confronto do passado com o presente que a consciência nacional vai se clarificando e se consolidando nesse país que viveu anos de incessantes lutas.

²⁶ O flamingo, grande pássaro rosado, é aquele que conhece a luz; ele é o iniciador à luz; surge como um dos símbolos da alma migrante das trevas à luz, de acordo com o *Dicionário de símbolos* (p. 434), de Jean Chevalier.

²⁷ A destruição da identidade nacional e, até mesmo, individual.



Referências

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Antônio Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.
- GOLDMANN, Lucien. *Ciências humanas e filosofia*. Trad. Lupe Cotrin. São Paulo: Difel, 1967.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALPERN, Manuel. O último voo do flamingo, as razões dos espíritos. *Visão*, Portugal, 16 set. 2010. Disponível em: <<http://aeiou.visao.pt/o-ultimo-voo-do-flamingo-as-razoes-dos-espiritos=f571754>>. Acesso em: 19 abr. 2012.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- LUCAS, Fabio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. Moçambique. São Paulo: Artes e Ciência, 2007.
- OLIVEIRA, Susan Aparecida de. Mia Couto. *Mafuá, Revista de literatura em meio digital*, Santa Catarina, UFSC, n. 12, p. 01, 2009.
- PEPETELA. *Lueji: o nascimento de um império*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.



SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SCHAFF, Adam. *História e verdade*. Martins Fontes: São Paulo, 1995.

SCHMIDT, Mario. *Nova História crítica moderna e contemporânea*. São Paulo: Nova Geração, 1996.

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. Um anel na areia: fantasias de amor. *Semana da África 2005*, Exposição de painéis científicos “África: sociedade e cultura”. Disponível em: <<http://www.forumafrica.com.br/cibeleverranga.html>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

TAROUCO, Elisângela da Silva. O realismo animista e a literatura africana. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL LINGUAGEM, INTERAÇÃO E APRENDIZAGEM E VII SEMINÁRIO NACIONAL LINGUAGEM, DISCURSO E ENSINO, 2010, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: 2010, UniRitter, Curso de Letras/PPGLetras. Disponível em: <http://www.uniritter.edu.br/eventos/sepesq/vi_sepespq/arquivosPDF/27154/1938/com_identificacao/Artigo%20Sepespq%20Animismo.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2012.



**Holocausto, representação e trauma em *Quero viver... memórias de um ex-morto*,
de Joseph Nichthauser: a literatura de testemunho no Brasil**

HAISKI, Vanderléia de Andrade*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo realizar uma breve reflexão teórica acerca da modernidade e de um dos acontecimentos mais violentos e traumáticos deste período: o Holocausto. Além disso, pretende-se verificar como tal episódio é representado através da literatura de testemunho e, por fim, trazer um exemplo de um relato de testemunho, *Quero viver... memórias de um ex-morto* (1976), obra de autoria do judeu-brasileiro Joseph Nichthauser, que narra suas memórias como vítima do Holocausto. A análise do livro, considerando-se a perspectiva do trauma e da representação, evidenciou que a tentativa de reduzir o relato em lógicas lineares, falsearia a dimensão do evento. Para o embasamento desta proposta, servirão como suporte teórico as obras de autores como Alain Touraine, Zygmunt Bauman e Márcio Seligmann-Silva. Assim, é possível refletir sobre um dos mais terríveis fenômenos da modernidade e a sua representação.

Palavras-chave: Modernidade. Holocausto. Trauma. Literatura de testemunho.

*Depois de tempos de desastres e de grandes infelicidades;
quando os povos fatigados começam a respirar. Então as
imaginações, abaladas pelos espetáculos terríveis, pintam
coisas desconhecidas, para aqueles que não foram
testemunhas.*

Denis Diderot

Pensar a modernidade implica refletir, dentre outros aspectos, sobre seu propósito primário e os eventos que caracterizaram este período. A modernidade, além de ser um período marcado pelo desenvolvimento científico, tecnológico e das formas de produção, foi também um período assinalado por grandes catástrofes, em que a evolução da técnica também foi empregada em atos bárbaros. Este trabalho tem por objetivo verificar alguns aspectos teóricos concernentes à modernidade e a um dos fenômenos mais marcantes e brutais deste período: o Holocausto. Além disso, pretende-se avaliar a tentativa de representação desse acontecimento através da literatura de testemunho e, por fim, apresentar um breve exemplo de relato de testemunho produzido no Brasil, intitulado *Quero viver... memórias de um ex-morto*

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen). E-mail: vanderleia.deandrade@hotmail.com.



(1976), obra de autoria do judeu-brasileiro Joseph Nichthauser, que narra suas memórias como vítima do Holocausto.

Na sua forma mais ambiciosa – e também contestada pelos críticos –, a ideia de modernidade foi, segundo Alain Touraine (1999, p. 9) a afirmativa de que “o homem é o que ele faz”. Assim, deveria existir uma relação cada vez mais próxima entre a produção, melhorada por meio da ciência, tecnologia ou administração, e a organização da sociedade, regida pela vida pessoal e a lei, animada tanto pelo interesse quanto pela vontade de se libertar de todas as opressões, especialmente as relacionadas à religião, que até então interferiam na vida privada. Nesse sentido, a sociedade moderna seria uma sociedade de indivíduos livres, que repousa sobre o triunfo da razão. É esta que motiva a ciência e o seu emprego, bem como conduz a adequação da vida social, as necessidades individuais e coletivas e substitui a arbitrariedade e a brutalidade pelo Estado de direito e pelo comércio.

A ideia de modernidade, da sua forma mais ousada à sua forma mais branda, quando definida pela aniquilação das ordens antigas e pelo domínio da racionalidade, objetiva ou instrumental, perdeu sua força libertadora e de criação. Assim sendo, Touraine propõe uma nova definição de modernidade e interpretação da história “moderna” nos seguintes termos:

[a] modernidade rompeu o mundo sagrado que era ao mesmo tempo natural e divino, transparente à razão e criado. Ela não o substituiu pelo mundo da razão e da secularização devolvendo os fins últimos para um mundo que o homem não pudesse mais atingir; ela impôs a separação de um *Sujeito* descido do céu à terra, humanizado, do mundo dos objetos manipulados pelas *técnicas*. Ela substituiu a unidade de um mundo criado pela vontade divina, a Razão ou a História, pela dualidade da racionalização e da subjetivação (TOURAIN, 1999, p. 12).

A modernidade possibilitou o rompimento com o sagrado na medida em que o colocou como parte da vida privada dos indivíduos, e não como forma de dominação social como era concebido até então. A noção de modernidade substitui Deus do centro da sociedade pela ciência, reservando as crenças religiosas para a esfera da vida familiar. Dessa forma, a modernidade possibilitou a separação da vida pública e da vida privada, além de difundir a produção da atividade racional, científica, tecnológica e administrativa. Isto provoca a progressiva distinção entre os diversos setores da sociedade tais como a política, a economia, a vida familiar, religião, e a arte em particular, “porque a racionalidade instrumental se exerce no interior de um tipo de atividade e exclui que qualquer um deles seja organizado no exterior” (TOURAIN, 1999, p. 17).

Ainda de acordo com o mesmo autor, um componente fundamental da ideologia clássica da modernidade é a sociedade como fonte de valores, isto é, o bem é útil enquanto o



que é considerado mal prejudica a integração e a eficácia da sociedade. Há a formação de um novo pensamento político e social. Nessa perspectiva, o papel exercido por Deus – ou pela religião – na sociedade, de princípio de juízo moral, é substituído, e a própria sociedade torna-se um princípio de avaliação e explicação de condutas. Assim, a ciência social surge na forma de ciência política.

Considerando a ideologia clássica da modernidade, a ordem social deve basear-se apenas na liberdade de decisão do ser humano, fazendo dele o princípio do bem e do mal. Os princípios que regem a sociedade deixam de estar a cargo de um representante de Deus ou da natureza. O ser humano passa a dirigir a sua própria vida e estabelecer seus princípios, conforme julgar adequado.

Segundo Rousseau (apud TOURAIN, 1999, p. 25), existe uma ordem natural na qual o homem deve estar inserido, que visa a atender as questões mais gerais da sociedade, e, quando o homem se distancia dessa ordem com o intuito de atender a seus desejos e ambições, ela passa para o campo do mal, que separa e opõe os indivíduos. Desse modo, o indivíduo deve pensar na coletividade ou no funcionamento social, visando o que é bom ou prejudicial à sociedade como um todo, e não olhar além da sociedade, na direção de Deus ou de sua individualidade. Contudo, Rousseau defende um consenso entre a união e a vontade, para que se tenha uma liberdade menos revolta contra a ordem social do que a submissão à ordem natural. Touraine faz uma importante observação quando trata sobre a modernidade, pois, para ele,

[a] modernidade não repousa sobre um princípio único e menos ainda sobre a simples distribuição dos obstáculos ao reinado da razão: ela é feita do diálogo entre a Razão e o Sujeito. Sem a razão, o sujeito se fecha na obsessão da sua identidade; sem o Sujeito, a razão se torna o instrumento do poder (TOURAIN, 1999, p. 14).

Por esse viés, é importante dar ênfase ao diálogo entre o sujeito e a razão, pois, se tomada como princípio somente a razão, esta pode tornar-se instrumento de poder e de dominação. Nesse sentido, há um forte questionamento dos críticos em relação à racionalização ou ao que chamaram de “reino da razão”, sobre o qual argumentam: “não é em nome da razão e da sua universalidade que se estendeu a dominação do macho ocidental, adulto e educado no mundo inteiro, sobre trabalhadores e colonizados e sobre mulheres e crianças?”. Afora isso, questiona-se “[c]omo tais críticas não seriam convincentes no final de um século dominado pelo movimento comunista que impôs a um terço do mundo regimes totalitários baseados na razão, na ciência e na técnica?” (TOURAIN, 1999, p. 10). Nessa



mesma perspectiva, é válido pensar sobre a racionalidade exercida em um dos fenômenos mais terríveis ocorridos na modernidade: o Holocausto e as milhares de pessoas vitimadas.

Faz parte do conhecimento geral que a tentativa de decifrar o Holocausto como uma barbárie cometida por criminosos natos, sádicos, loucos, depravados sociais ou qualquer outro tipo de insanidade moral não encontra respaldo nos fatos envolvidos. As pessoas que participaram dos atos crueis do Holocausto poderiam ser compreendidas, segundo Zygmunt Bauman (1998, p. 39) como pessoas normais da “ação racional moderna”. Em tal perspectiva, Bauman afirma que “a maioria dos que executaram genocídio eram pessoas normais, que passariam facilmente em qualquer peneira psiquiátrica conhecida por mais densa e moralmente perturbadora” (1998, p. 39). Assim, é intrigante pensar e compreender teoricamente que as instituições responsáveis pelo Holocausto, mesmo sendo criminosas, não eram, no sentido sociologicamente legítimo, patológicas, tampouco anormais. Portanto, é importante ter um olhar atento para esses padrões supostamente compreendidos como normais.

Deve-se lembrar, portanto, que a maioria dos participantes do genocídio não conduziram diretamente crianças às câmaras de gás ou atiraram nos trabalhadores dos campos de concentração. Grande parte dos burocratas elaborou memorandos, redigiu planos, atendeu a telefonemas e participou de conferências, tendo, desse modo, a capacidade de destruir todo um povo, sentados em seus escritórios, sem sujar suas mãos (BAUMAN, 1998, p. 44). Com isso, muitos dos atos que conduziram ou foram responsáveis pelos genocídios não tiveram quem os assumisse conscientemente, expondo, assim, a cegueira moral estarrecedora que pairava sobre grande parte da sociedade. Além disso, os nazistas se sobressaíram através de um método que eles conseguiram aperfeiçoar em um grau sem precedentes: “o método de tornar invisível a própria humanidade das vítimas” (BAUMAN, 1998, p. 46). E, nessa perspectiva, se não há “humanidade” nas vítimas, não há também o compromisso ou obrigação moral e, pode-se acrescentar, ético, de protegê-las.

O século XX pode ser pensado como um período marcado por massacres e guerras, verdadeiras catástrofes que, na maioria dos casos, continuam vivas na memória coletiva da humanidade. Entre os diversos massacres ocorridos, é válido considerar a sociedade do século XX como a sociedade da “pós-Primeira Grande Guerra, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-Shoah, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Cambodja [...]. Mas esse prefixo ‘pós’ não deve levar a crer, de jeito nenhum, em algo próximo do conceito de ‘superação’, ou



‘de passado que passou’”, conforme chama a atenção Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 63). Essas experiências traumáticas conservam-se na memória e no cotidiano de muitas sociedades. Esses eventos, capazes de massacrar toda uma sociedade, através dos variados meios de comunicação, repercutem no mundo inteiro, afetando direta e indiretamente toda humanidade. Dessa forma, a mídia, ao mesmo tempo em que reproduz essas catástrofes, muitas vezes apenas com o intuito de informar, também é uma multiplicadora do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

Nessa perspectiva, Seligmann-Silva destaca que o “elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado, e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação”. O autor ainda acrescenta que a representação dessas categorias acontece através do jornal, cinema, artes, televisão, e até mesmo na fala cotidiana e em gestos, sonhos e silêncios, chegando, enfim, na literatura (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64). Essas situações violentas ou catastróficas originaram um novo tipo de literatura. Do desejo ou necessidade de narrar essas situações extremas e traumáticas, surge a literatura de testemunho, que ganhou maior ênfase depois de Auschwitz.

Com relação ao relato de testemunho, este está intimamente relacionado com um determinado período sócio-histórico, do qual vítimas e testemunhas de catástrofes sentem a necessidade de narrar suas experiências. É válido afirmar que a literatura de testemunho é “um modo literário de reagir à brutalidade de nossa história” (FRANCO, 2003, p. 306). Pode-se dizer que Auschwitz foi o marco central da literatura de testemunho e que, desde então, questões como o trauma e a memória de eventos como o Holocausto adquiriram uma dimensão difícil de narrar, pois tais atrocidades por vezes não encontram nas palavras suporte necessário para expressar os sentimentos envolvidos nas experiências vividas. E, quando se fala em narrar tais experiências sob a ótica literária, é imprescindível refletir entre a linguagem, a ficção e o real. O relato de testemunho promove o cruzamento entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de essa narrativa expressar de forma satisfatória os eventos sofridos pela testemunha.

De acordo com Seligmann-Silva, por meio da literatura de testemunho, dá-se a articulação entre a angustiante necessidade de narrar experiências e a percepção de que a linguagem é insuficiente diante de fatos inenarráveis e do aspecto inimaginável desses acontecimentos e, consequentemente, sua inverossimilhança (2003, p. 46). O conceito de



literatura de testemunho conduz os teóricos a repensar a relação entre a literatura e a realidade na medida em que

[a] literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373).

Nesse sentido, a questão principal não é afirmar o que é realidade ou não. Segundo Northrop Frye (1957, p. 78), uma obra literária não pode ser caracterizada como verdadeira ou falsa, pois não é essa a sua pretensão. Assim como se verifica a partir da história ou da narrativa de um acontecimento, não se pode afirmar que tal versão seja verdadeira ou falsa, pois cada pessoa tem uma percepção, leitura e interpretação próprias dos acontecimentos que o cercam. O fundamental é a capacidade de percepção e simbolização do real, ou seja, a verossimilhança. Quando uma situação traumática é narrada tal qual a realidade, o relato pode ser considerado “absurdo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 51). Assim, ela perde a característica basilar da obra literária: a verossimilhança. Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 50), “o real resiste ao simbólico” e é especialmente quando o real é demasiadamente monstruoso e inenarrável que se dá essa resistência.

A literatura de testemunho difundiu-se pelos diversos países que tiveram eventos violentos ou que acolheram as vítimas de catástrofes, como, por exemplo, o Brasil, que recebeu imigrantes judeus em busca de refúgio no país. A temática judaica teve seu ingresso na literatura brasileira, em meados do século XX e em língua portuguesa, como uma reação literária aos problemas típicos decorrentes da imigração. É uma escrita com características próprias, que trata de tópicos pertencentes à cultura judaica e, muitas dessas escritas estão relacionadas às experiências de judeus em território brasileiro. No Brasil, as escritas envolvendo a temática judaica englobam obras ficcionais e relatos de testemunho. Quanto à classificação de uma obra literária como inserida nessa temática, segundo Regina Igel (1997, p. 7), cabe enfatizar:

reconhece-se um tema como judaico quando o conflito principal de uma obra estiver expressamente ligado ao judaísmo quanto a sua gênese e à vivência física, mental, espiritual e psicológica de quem a escreve. Essa condição deve encontrar-se tanto na manifestação literária ficcional quanto na poética, dramática e na crônica, como também na semificcional e em depoimentos.

Além disso, os textos nos quais prevalece a temática judaica e escritos por autores judeus não são, em sua maioria, reconhecidos como trabalhos modelares ou exemplos de construção refinada. E tampouco muitos dos autores se definem ou aspiram ser escritores profissionais, e alguns até fogem do termo escritor, pois não almejam uma profissionalização



como tal (IGEL, 1997). Porém, apesar dessa resistência, a escrita judaica é digna de ser analisada como integrante do mundo literário e do imaginário brasileiro.

Tratando-se da temática judaica na literatura brasileira, cabe destacar a literatura de testemunho. Neste tipo de literatura, a transmissão da memória pessoal para a cultural é um fator essencial. E para a transmissão das experiências violentas sofridas, como o Holocausto, “precisamos de *todas* as nossas instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte” (HARTMAN, 2000, p. 215). Assim, a história se funde com a arte e a imaginação, para que num processo de rememoração tais circunstâncias sejam narradas.

Toma-se aqui como exemplo de literatura de testemunho a obra *Quero viver... memórias de um ex-morto* (1976), de autoria do judeu-americano Joseph Nichthauser, que relata suas memórias como vítima do Holocausto. No relato de testemunho de Nichthauser, o autor começa o prólogo de sua obra declarando que não é seu anseio “mostrar ao mundo algo novo, ou tentar justificar quem quer que fosse, pois já se escreveu muito sobre esse tema” (NICHTHAUSER, 1976, p. 11). Tampouco sua ambição é produzir uma obra literária, pois em seguida, na mesma página, afirma que “existem livros que descrevem de maneira muito literária o heroísmo dos soldados aliados, dos sacrifícios inúteis dos soldados inimigos e das atrocidades cometidas nos campos de concentração”. Sua pretensão é, pois, apenas descrever os vários aspectos de sua história como sobrevivente do Holocausto.

Nichthauser, aos 11 anos incompletos, assistiu à invasão da Polônia, sua terra natal, pelos exércitos alemães, em 31 de agosto de 1939. A partir daí, passou por vários campos de concentração, como os de Auschwitz, Gross-Rosen e Buchenwald, de onde foi libertado pelo exército americano. Durante sua trajetória pelos campos de concentração, viu sua família ser extermínada, ao passo que, apenas ele, em suas próprias palavras, “milagrosamente”, conseguiu sobreviver, ganhando a liberdade aos dezesseis anos e meio.

A obra de Nichthauser, de acordo com seu prefaciador Hugo Schlesinger, é “o primeiro relato escrito em português e aqui no Brasil” (1976, p. 6). Seligmann-Silva concorda com essa afirmação e destaca que o trabalho de “Nichthauser é talvez o mais bem escrito da literatura de sobreviventes produzida no Brasil” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 143). Nichthauser demonstra a preocupação em proporcionar ao leitor a impressão de realidade em cada parte de sua obra, tanto que, no prólogo de seu livro, o autor destaca que “os personagens deste livro são todos reais e com nomes certos” (NICHTHAUSER, 1976, p. 11).



No decorrer da obra, o autor preocupa-se em fazer uma descrição extremamente detalhada das situações por ele vivenciadas, com o intuito de transmitir a sensação de realidade no seu relato. Seligmann-Silva (2007, p. 143) destaca ainda que

[o] autor consegue o desafio de narrar sua história e construir um livro de “memórias”, como ele o denomina, com uma forte estrutura narrativa e literariamente muito bem resolvido. A narrativa em primeira pessoa, típica do registro da escrita dos sobreviventes, é mantida, mas ao mesmo tempo o autor reconstrói diálogos e situações cotidianas nos seus mínimos detalhes, gerando um forte “efeito de realidade” no leitor.

Nichthauser não descreve sua vida após a libertação dos campos de concentração. Seu relato se concentra no período em que passou como prisioneiro, em diversos locais, suportando privações, trabalhos pesados, pouco descanso, o rigoroso regime interno dos campos e o eminente risco de morrer. Diante de uma situação tão violenta e traumática, Nichthauser perdia toda a esperança e expectativa em relação à liberdade e ao futuro. Só existia um presente em que o tempo não tinha mais o mesmo sentido, “o tempo não estava sendo medido em horas, minutos ou segundos. O tempo não significava nada para todos. Tudo fora reduzido à simples eternidade. Comecei a compreender que um minuto representa a mesma coisa que uma hora ou cem horas” (NICHTHAUSER, 1976, p. 164). Nichthauser descreve como a apatia tomara conta dele e os homens foram reduzidos à animalidade:

[a]ndei totalmente apático e indiferente a tudo. Nem o troar dos canhões bem próximos me animava. Há dias não havia qualquer distribuição de alimentos, e padecíamos de tonteira. O animal saía do homem. Andávamos naquela lama pegajosa e fria, num vai-e-vem constante, sem objetivo. Não sabia o que fazer comigo. Aproximei-me da cerca, olhava para longe, para os vilarejos espalhados lá embaixo, ao pé da colina. Veio-me ao pensamento o livro *O último dos Mohicanos*, que lera antes da guerra. Sentia-me abandonado e infeliz como o principal personagem do livro. Sou o último dos Nichthausers. [...] Viver ou não viver (NICHTHAUSER, 1976, p. 228).

O texto de Nichthauser traz várias reflexões acerca do que sofreram os judeus europeus, desde o sentimento de desolação, quando o autor declara que “aquele dia foi semelhante aos outros. Nada mais tinha importância. Sabíamos o que estava nos esperando” (NICHTHAUSER, 1976, p. 228), até a percepção da indiferença dos que conheciam, mas ignoravam, as condições dos judeus. O autor enfatiza essa indiferença ao relatar sua visão de uma cidade, a qual observou de uma estação trem: “[u]ma vez fora do vagão, fomos imediatamente isolados dos transeuntes que passavam sem nos ver” (NICHTHAUSER, 1976, p. 106). De acordo com o ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1985, p. 198), narrar implica a capacidade de trocar experiências e, na obra de Nichthauser, o autor se esmera em detalhar justamente o que o conduziu à produção de sua obra: suas experiências não apenas



particulares, mas também da percepção que tinha da experiência dos que, juntamente com ele, eram prisioneiros:

[f]iquei entre os cem. Senti uma tristeza enorme invadir-me. [...] agora compreendia muito bem todos aqueles que tinha visto morrer na força, a pauladas, de frio ou a balas. Eles nunca suplicaram por piedade ou pela vida. Nunca ouvi gritos a não ser de dor. Todos recusavam esta satisfação a eles: pedir piedade (NICHTHAUSER , 1976, p. 229).

Nas obras de ficção sobre o Holocausto, de maneira universal, há um consenso no reconhecimento deste evento como um período de terror, violência e extremamente desumanizador. Quanto à literatura de testemunho, cabe questionar qual posição esta ocupa. Segundo Regina Igel (1997, p. 238-9), o tema do Holocausto, desenvolvido literariamente por sobreviventes aqui refugiados, como a obra de Nichthauser, “poderia inserir-se na literatura brasileira ao lado de categorias já formalizadas, como o romance e o conto”. Contudo, existem várias questões, como as de ordem éticas e estéticas, que merecem ser averiguadas para entender a questão de localização das diversas narrativas sobre o Holocausto.

Ainda no âmbito desta questão, a pergunta que se coloca é a seguinte: por que é importante para Joseph Nichthauser narrar o seu passado? A resposta pode ser dada com base nos argumentos de Claude Lévi-Strauss, Hayden White e Walter Benjamin. Para esse último, a narração teria um poder de cura. Segundo o autor (1987, p. 269), “o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo”. Benjamin, frente a essa ideia, trabalha com a hipótese de que a narração formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas. Um horizonte de questionamento afim a essa reflexão benjaminiana é dado pelo antropólogo Lévi-Strauss.

O autor francês procura entender como, em uma comunidade primitiva, um feiticeiro pode curar um doente. O ensaio aborda a tribo indígena Cuna, que habita no Panamá. Uma mulher, que está parindo, sofre muitas dores. A cura é possível porque, atribuindo significado às dores internas e aceitando a sua presença dentro do sistema de significados conhecido, a doente se integra a uma experiência na qual “os conflitos se realizam numa ordem e num plano que permitem seu livre desenvolvimento e conduzem ao seu desenvolvimento” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 229). Não se trata de explicar conceitualmente à enferma causas das dores, mas de propiciar condições para que ela simbolize essas dores e as integre a um sistema conhecido. O que é estranho torna-se familiar, provocando o “desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização, num sentido favorável, da sequência [de transformações] cujo desenvolvimento a doente sofreu” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 228).



Hayden White (1994) desenvolve argumento similar. Para o autor, o conjunto de acontecimentos do passado do paciente, que são causa do seu sofrimento, manifestados na síndrome neurótica, deixaram de ser familiares, tornando-se ameaçadores, e assumiram um sentido que ele não pode aceitar nem rejeitar. O paciente, justamente por conhecer o evento muito bem, convive com ele constantemente de modo que se lhe torna impossível ver quaisquer outros fatos, exceto aqueles que carrega na mente. De acordo com a teoria da psicanálise, o paciente supertroumou esses acontecimentos, “carregou-os de um sentido tão intenso que, sejam reais ou apenas imaginários, eles continuam a moldar tanto as suas percepções como as suas respostas ao mundo muito tempo depois que deveriam ter-se tornado ‘história passada’” (p. 103).

A solução para determinados traumas, para White, é então levar o paciente a retramar toda a sua história de vida de maneira a mudar o sentido (para ele) daqueles episódios e a sua significação para a economia de todo o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida. Assim, a terapia é um exercício no processo de refamiliarizar os acontecimentos que deixaram de ser familiar. Como resultado, “os acontecimentos perdem seu caráter traumático ao serem removidos da estrutura do enredo em que ocupam um lugar predominante e [são] inseridos em outra na qual tenham uma função subordinada ou simplesmente banal como elementos de uma vida partilhada com os demais seres humanos” (p. 104).

No livro *Quero viver... memórias de um ex-morto*, Nichthauser recorre à narração como forma de aliviar ou ressignificar a sua dor. Considerando o que há em comum entre os apontamentos de Benjamin, Lévi-Strauss e White, pode-se dizer que esse relato consiste em história cujo objetivo não é simplesmente narrar o que aconteceu, mas fazer com que elementos da experiência do sobrevivente que, a princípio, são estranhos, misteriosos e ameaçadores, passem a ser compreendidos de forma sistemática. O que importa, antes de mais nada, é a possibilidade de verbalizar (representar) o estranho e o maligno e reconhecê-lo dentro de um processo em que conflitos acontecem, mas a ordem pode ser recuperada e ressignificada.

Como quer que seja, o testemunho, ou literatura de testemunho, deve ser considerado não apenas um produto da modernidade, mas também, conforme propõe Geoffrey H. Hartman (2000), como um “processo humanizador e transitivo, que faz exatamente aquilo que Appelfeld deseja que a arte faça: ele atua sobre o passado resgatando o ‘individual, com rosto e nome próprios’, do lugar do terror do qual aquele rosto e aquele nome forma levados



embora” (p. 215). Além disso, Bauman (1998, p. 31) propõe tratar o Holocausto “como um teste raro, mas importante e confiável das possibilidades ocultas da sociedade moderna”. Então, se o Holocausto é uma possibilidade ou um fruto da sociedade moderna e racional, a rememoração desse evento através da literatura de testemunho é pertinente na medida em que possibilita o não-esquecimento de tais catástrofes. A literatura de testemunho expõe uma época de eventos violentos – histórica – aliada a elementos literários, a fim de que as barbáries presenciadas se tornem verossímeis ao leitor. E, através da rememoração, dá-se também a tentativa de evitar que tais catástrofes voltem a ocorrer novamente, pois a literatura de testemunho mantém o compromisso ético do não esquecimento, quando a memória sobre os fatos históricos ameaça dissipar-se na cultura da modernidade contemporânea.



Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Vol. I.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Vol. I.
- BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. Vol. II.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus / Escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica; Banco Safra, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. In: _____. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NICHTHAUSER, Joseph. *Quero viver... memórias de um ex-morto*. São Paulo: Ricla, 1976.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Escrituras da Shoá no Brasil. In: WALDMAN, Berta; AMÂNCIO, Moacir (Orgs.). *Noaj=Noah: Revista Literária / Asociación Internacional de Escritores Judíos em Lengua Hispana y Portuguesa*. n. 16/ 17 (jun. 2007). – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, p. 137-156, 2007.
- _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- TOURAIN, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.



Narrar histórias para (re)encontrar a si mesma: memória e narração em *A última fábula*

SEITEL, Girvâni*

Resumo: Publicado em 2002, o romance *A última fábula*, de Liliana Laganá, oferece elementos para que se analise a obra num viés que aponte que a narração de um acontecimento serve como forma de ressignificação e reconstituição de um tempo passado. Na obra, o ato de narrar se apresenta como elemento capaz de tornar viva a memória. A perspectiva de análise leva em consideração as ideias de autores que tratam da narração, da memória e da literatura de testemunho e de sua representação na literatura.

Palavras-chave: Romance. A última fábula. Narração. Memória.

Começando a contar a fábula

Na contemporaneidade, historiadores, filósofos e literatos voltam-se a uma significativa reflexão a respeito das questões pertinentes à memória, isto porque é visível a diminuição da densidade temporal entre os acontecimentos e a sua percepção pelo sujeito histórico, contribuindo, pois, para que esta temática seja cada vez mais recorrente.

O artigo prende-se a uma análise do romance *A última fábula* (2002), de Liliana Laganá, levando em consideração a hipótese de que narrar um acontecimento serve como elemento de ressignificação e reconstituição de um tempo passado.

Memória e narração em *A Última Fábula*

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância. [...] Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (ROSA, 1986, p. 82).

O que é contar uma história? O que é contar um evento do passado e para que recontá-lo? Por que as pessoas narram para as outras ou para si mesmas algo ocorrido em tempo distante? O que elas buscam ao narrar algo que testemunharam? Interrogações como estas

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen). E-mail: girvani1@yahoo.com.br.



intrigam historiadores e filósofos ligados à memória quando estudam os meandros que envolvem o ato de narrar e suas implicações na constituição do sujeito.

A narração é um ato de retomada, pela palavra, de um passado para que este não se perca no silêncio e no esquecimento ao qual o ser humano está fadado. Se alguém necessita narrar algo que viveu ou testemunhou, narra porque encontra nesta prática algo de cura para suas angústias e para auxiliar alguém para que este se livre de algum mal que possa tê-lo subjugado.

Em *Lete: arte e crítica do esquecimento* (2001), Harald Weinrich escreve que na epopeia de Homero, *Odisseia*, o maior perigo vivido por Ulisses no seu percurso de retorno à Ítaca era esquecer. O herói homérico precisou manter “acesso”, na memória, às lembranças do seu amor incondicional para com sua amada, Penélope. Com isso, comprehende-se a colocação de Weinrich quando diz que “o narrar e o deixar-se narrar podem ser concebidos como uma estratégia altamente bem-sucedida da memória” (WEINRICH, 2001, p. 190).

Na esteira do pensamento de autores que estudam a relação entre memória e o narrar uma experiência vivida e de sua importância na reconfiguração de um tempo vivido, Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (2010), destaca a relação entre história e ficção. O autor dá destaque ao texto ficcional, pois este é quase histórico na medida em que os acontecimentos irreais que ele relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor (RICOEUR, 2010, p. 325), denotando uma semelhança – entre história e ficção – que converge num relacionamento que tende à circularidade, pois por ser quase história, a ficção dá ao passado essa capacidade evocativa.

O romance *A última fábula* (2002), de Liliana Laganá, faz parte do rol de obras literárias que tratam do tema da memória e da sua importância na reconfiguração do passado. Na narrativa, a memória é recuperada por uma menina que narra a sua história, pois ela, ao término da Segunda Guerra Mundial, é colocada com seus familiares e outros sobreviventes num vagão de trem, para retornar para sua cidade de origem, na Itália.

Na obra, a narradora é a própria protagonista que, tomada de desconfiança, dúvida e medo, reflete sobre seu futuro durante a viagem de volta à sua aldeia. Isso é possível verificar quando, numa passagem, a personagem conversa com sua mãe sobre a possibilidade de irem para Roma:

– Quando mamãe? Mamãe não respondeu, ficou quieta, olhou para o outro lado, de novo disse que só Deus é que sabia, e eu de novo desconfiei que a gente era como



esses refugiados que passavam tristes no trem e não sabiam onde iam parar (LAGANÁ, 2002, p. 14).

Medo, angústia, dúvida e desconfiança são os sentimentos que acompanham a personagem protagonista em toda a travessia do romance. Diminuída por uma dor sem nome, ela sente que sua infância acabou, e com ela findaram suas esperanças e desejos. É neste conflito que a narradora diz: “comecei a ter medo de nunca mais poder voltar para Fratterosa, e ouvir outra vez as fábulas de *nonna Gemma*” (LAGANÁ, 2002, p. 16), enquanto o trem andava por trilhos que ninguém sabia onde iriam parar, muito menos para Fratterosa, aldeia de origem da menina.

A última fábula é um romance em que o rememorar de experiências e, consequentemente, a reconstrução de uma realidade de um tempo passado são trazidos à tona pela voz da personagem protagonista. Para espantar o frio, o medo e a angústia, a menina lembra das fábulas que sua *nonna Gemma* contava quando ainda viviam juntas antes de iniciar a guerra. Em tom baixo, ela repete a si mesma as histórias que sua avó lhe contava. Na sua memória ela vê *nonna Gemma* entre os dois, seu irmão e ela, na cama, durante as noites gélidas do inverno europeu, em que a idosa aquecia os dois diante da temperatura baixa. E cada noite ela perguntava para seus netos: “ – Que fábula querem hoje?”, ao que os dois pequenos repetiam: “ – De Tredicino” (LAGANÁ, 2002, p. 19). Então, sentada dentro do trem que vagarosamente segue seu destino, a menina narra, em voz baixa, uma fábula que sua *nonna* narrava num tempo anterior para ela:

Era uma vez um pai e uma mãe que tinham doze filhos e nasceu um outro, que chamaram Tredicino. Tredicino nasceu bem pequeno e não cresceu, mas era muito esperto e o pai sempre o levava com ele quando de manhã cedinho saía para arar os campos, o levava dentro do bolso do colete. Tredicino pulava para dentro da orelha de um dos bois, dentro da orelha do outro, os guiava para cima e para baixo pelos campos. E por onde passava ficavam uns sulcos tão lindos e retos como ninguém conseguia fazer (LAGANÁ, 2002, p. 19).

A história narrada pela menina ocupa algumas páginas do romance²⁸. As fábulas concentradas no livro têm um fundo moral. No início, temos o fato de que Tredicino é pequenino a ponto de caber no bolso do colete de seu pai. Depois, seguindo a leitura da fábula, lemos que Tredicino tem um obstáculo a enfrentar: “Mas um dia chegou um forasteiro gigante naquela aldeia e começou a espalhar o terror” (LAGANÁ, 2002, p. 19). E Tredicino resolve enfrentar o gigante: “Vou dar um jeito nesse forasteiro!” (LAGANÁ, 2002, p. 25), vencendo a batalha épica, restituindo a paz e a harmonia para os habitantes da aldeia.

²⁸ Tendo em vista que as fábulas são extensas demais para serem reproduzidos na íntegra, opta-se em usar passagens essenciais para o objetivo deste trabalho.



E assim, sucessivamente, após a *nonna* Gemma adormecer entre os netos nas noites frias, a menina ficava ansiosa, matutando: “Que fábula vou pedir amanhã?” (LAGANÁ, 2002, p. 20). Na obra tem-se a relevância do papel da memória. A palavra memória, de origem latina, deriva de *menor* e *oris*, e significa “o que lembra, ligando-se, assim, ao passado, ao já vivido (GIRON, 2000, p. 23).

Segundo Arthur Nestrovski, “cada memória resgatada, cada relance é como um talismã, um instrumento para nos fazer sentir alguma coisa de novo, antes que a repetição e as defesas cubram a percepção com o véu da indiferença” (NESTROVSKI, 2000, p. 192). Nesse contexto, as considerações de Claude Lévi-Strauss e Walter Benjamin são oportunas, pois os autores caracterizam o resgate da memória, através da narração, como elemento matriz para a cura.

Claude Lévi-Strauss tece considerações sobre a importância da narração como forma de vencer um obstáculo. Na obra *Antropologia estrutural* (2003), o antropólogo escreve acerca do ritual dos Cuna, tribo sul-americana, em que a narração é empregada num culto em que o xamã deve auxiliar a parteira no parto de uma indígena que está com dificuldade em dar a luz ao seu bebê (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 216). A técnica da narrativa mitológica empregada pelos Cunas tem como objetivo reconstruir uma experiência real, em que a cura de um mal, físico ou psíquico, encontra no ato de narrar sua força regeneradora e curativa. Ainda que o mito do xamã não corresponda a uma realidade objetiva, isso não importa, explica Lévi-Strauss, pois o doente acredita nela, pois é membro de uma sociedade que acredita.

Walter Benjamin também comenta a possibilidade da cura de uma enfermidade através da narração. Para explicar isto, em *Rua de mão única* (2009) o filósofo alemão argumenta que a narração fomenta o clima propício e a condição mais favorável para a cura. Escreve o filósofo: “A criança está doente. A mãe a leva para cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias” (BENJAMIN, 2009, p. 269).

Em *A última fábula*, a memória participaativamente do mundo da experiência. Na obra, a memória tem suma importância quando traz à baila um fato ou acontecimento que a personagem vivenciou. Aproximando-se do exposto por Lévi-Strauss e Benjamin, ao tratarem que a narração tem o poder de “cura” de uma enfermidade, isto se explica quando o romance traz a representação de momentos em que a menina recorda da sua vida anterior à guerra, passagens em que os atos de rememorar e narrar a “cura”, pois rememorar e narrar



revelam-se como elementos curativos de uma enfermidade, ainda que esta não seja física, visível, deixou marcas na psique da menina.

Mas, não só de fábulas é elaborado o romance. Através do engenho da rememoração, a menina traz a lume o cotidiano pastoril da aldeia onde ela morava antes de iniciar a guerra. Na memória da personagem, um cotidiano permeado por religiosidade, costumes, crenças e hábitos ganham relevância. Enrique Serra Padrós vê na memória, na medida em que se relaciona com o passado, um elemento que constitui um elo indiscutível entre o presente e o passado. Trata-se de uma espécie de ponte que conecta, articula, relaciona elementos temporais, espaciais identitários e, também, históricos (PADRÓS, 2001, p. 81).

No capítulo *Dei gratia*, percebemos esta conexão entre passado e presente quando a menina, ao final da tarde, encostada ao fundo do trem, olha o horizonte que lentamente passa aos seus olhos. O pôr-do-sol lhe é sagrado. Ela lembra que quando *nonna* Gemma pedia “Toca a ave-maria” (LAGANÁ, 2002, p. 37), era um momento de revelação da fé, era “a hora de rezar a prece da tarde, de parar de trabalhar para cumprir as devoções, dizia *nonna*, fazendo um sinal-da-cruz tão rápido que nem parecia sinal-da-cruz” (LAGANÁ, 2002, p. 37-38).

A religiosidade também é bastante enfocada no romance. No capítulo *Eucaristia*, a menina recorda do ritual religioso da missa dominical. A narradora recorda da aura sacra que envolvia a missa. Em sua memória brotam os lugares, como a igreja decorada com flores, e os

sinos ainda tocavam uns repiques e de repente todos ficavam em silêncio e começavam a entrar na igreja. Primeiro as mulheres, que abriam os véus, sacudindo-os um pouco no ar, e os colocavam rodeando a cabeça com os braços. Depois entravam os homens, que tiravam os chapéus e baixavam os olhos (LAGANÁ, 2002, p. 61).

Esta passagem corrobora com o exposto por Janaína Amado, quando a autora fala acerca da memória e da experiência, em que “a memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado” (AMADO, 1995, p. 132), dando-lhe valor sentimental.

No romance, muitas passagens têm na representação da religiosidade um dos seus pontos altos. Mircea Eliade se posiciona sobre os rituais religiosos e sua relevância na perpetuação dos costumes e cultura das sociedades desde os primórdios da civilização. Os rituais religiosos revelam, sobremaneira, uma tomada de consciência frente à existência do homem e sua relação consigo mesmo e com o universo.

Conforme Eliade, o cristianismo se diferencia das outras religiões por dar um valor exponencial ao tempo e à história. O antropólogo ressalta que esses rituais são valorizados



pela revelação que ele comporta, revelação esta que o precede e o transcende. O cristianismo, destaca o autor, se empenha por salvar a história; primeiro porque dá um valor ao tempo histórico e, em segundo plano, porque o cristão valoriza sobremaneira o acontecimento histórico, pois este transmite uma mensagem que atravessa o tempo cíclico e se mantém como ocorrido na sua gênese (ELIADE, 1996, p. 170).

Além da religiosidade e dos preparativos entorno da missa dominical, *A última fábula* também revela através da rememoração da personagem principal as credices de seu povo. No mesmo capítulo, após a oração da ave-maria, a *nonna* Gemma pede: “Toca *acqua buona*” (LAGANÁ, 2002, p. 38). Porém, lembra a menina que este não era um pedido corriqueiro. *Acqua buona* somente era cantada quando:

(...) o céu ficava carregado de nuvens e os *contadini* tinham medo das tempestades de granizo, que estragavam as vinhas e os trigais. Quando Teodoro via o céu preto, corria para tocar os sinos, tocava bem forte, sem parar, e as tempestades de granizo iam embora, caía uma água boa, os *contadini* ficavam contentes (LAGANA, 2002, p. 38).

No romance, percebe-se que a memória se presta à continuidade temporal da própria pessoa. Em *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur expressa que é através da rememoração que o ser humano demarca um elo de continuidade entre presente, passado recente, passado distante, permitindo a quem “lembra” remontar os acontecimentos mais recuados da idade mais tenra, a infância.

Com Ricoeur, temos a noção que a memória não assume o significado de imaginação que lembra algo fictício, fantasioso, que beira o irreal, mas como capacidade que tem todo aquele que recorda pode “se fazer remeter” ao passado, por determinados dados que estão “arquivados” na mente humana (RICOEUR, 2007). O autor afirma, ainda, que a linguagem é portadora do papel principal da memória, pois é através do ato de narrar que a memória se propaga, reconstrói e cria um paralelo entre passado e presente.

Em se tratando da importância da linguagem nos atos da memória, *A última fábula* reforça essa ideia de um olhar de alguém que usa o recurso da rememoração para jogar luz sobre seu passado, trazendo-o à claridade da narrativa. É pela rememoração que a personagem reconstrói e presentifica sua história particular e coletiva.

Na narrativa, tem-se passagens em que a menina recorda de um tempo feliz, auspicioso. No capítulo *A truginella*, lemos a representação de uma época feliz que desdenha qualquer fatalidade. A passagem que segue rememora não somente uma felicidade e harmonia particular, mas de toda uma coletividade.



Uma das nossas brincadeiras era correr dando voltas na muralha. A gente sempre partia do arco, e uns corriam por um lado e uns pelo outro, e ganhava quem chegasse primeiro de volta ao arco. A gente corria, e de um lado da rua passavam as casas com roupas penduradas nas janelas e vasos de gerânios nos degraus das portas, do outro lado, fora da muralha, passavam os montes com a Catria, as colinas com os campos de trigo e as videiras (LAGANÁ, 2002, p. 85).

Esta passagem vem ao encontro às palavras de Ricoeur. Segundo o estudioso, ao interpretar a relação memória individual e passado histórico através da noção do mundo dos predecessores, entre memória individual e o tempo passado há uma fronteira que os separa. Nesse contexto, o passado recente é permeável, uma vez que a relação entre ambos se faz através dos relatos de alguém que integra a geração passada. Assim, tem-se uma ponte que une passado histórico e memória, em que o ato de narrar “opera como um intermediário da memória em direção do passado histórico, concebido como tempo dos mortos e tempo anterior a meu nascimento” (RICOEUR, 2001, p. 168).

Outro aspecto a ser considerado na análise de *A última fábula* revela um tempo de barbárie. O romance pode ser lido como obra que opera no viés da literatura de testemunho²⁹, ainda que não faça menção direta à *Shoah*, pois oferece entendimento sobre a extrema violência a que alguém é submetido e que a partir desta experiência tenta narrar o vivido.

Acerca disso, Lyslei Nascimento argumenta que todo aquele que sobrevive a um ato de violência apresenta dois sentimentos paradoxais em relação às lembranças que podem intervir no ato de contar suas experiências. O primeiro sentimento é “o do silêncio. Não contar para esquecer. Enclausurar as imagens, os sons e os cheiros do sofrimento para que o tempo se encarregue de apagá-los”; o segundo “é narrar para se libertar” (NASCIMENTO, 2007, p. 932).

O segundo sentimento expresso por Nascimento é, neste estudo, a força motriz que leva a personagem do romance a narrar eventos do seu passado, para com isso libertar-se das amarras subjetivas que, de certo modo, tornam ela “enferma” diante da tortura psicológica que ela passou num passado não distante, tempo este que deixou cicatrizes em sua psique.

A personagem protagonista assume a posição de testemunha, pois seus atos – rememorar e narrar – envolvem a linguagem e a tentativa do sujeito que vivenciou o trauma de dar conta da língua para, a partir dela, comunicar sua experiência. A respeito do testemunho e da sua compreensão, Seligmann-Silva argumenta:

²⁹ O termo literatura de testemunho é uso com freqüência quando são estabelecidas relações intrínsecas entre escrita e trauma vivenciado em situações históricas extremas.



O testemunho deve ser compreendido tanto no seu sentido jurídico de testemunho histórico - ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários – como também no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um “atravessar” a “morte”, que problematiza a relação entre a linguagem e o “real”. De modo mais sutil - talvez difícil de compreender - falamos também de um teor testemunhal da literatura de modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que tem por tema eventos-limite (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8).

Certamente, o romance traz a representação de um evento-limite do qual fala Seligmann-Silva. Para o autor, a literatura do século XX traz em sua produção obras que trazem em seu âmago a representação do testemunho de tempos de guerra, iluminando, assim, a história da literatura, destacando esse elemento testemunhal das obras (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8).

No bojo desta questão, Eric Hobsbawm (1994) argumenta que o século XX pode ser denominado de a era das catástrofes, haja vista que este tempo foi marcado por períodos devastadores da história da humanidade, como as guerras, o Holocausto, a Guerra Fria, os genocídios na Iugoslávia e em Ruanda, além de outros eventos que denigrem a condição de “civilizados” que a Humanidade traz consigo.

Tratando da representação de catástrofes na obra literária, *A última fábula* traz passagens em que o encanto e a magia das fábulas de *nonna* Gemma e as brincadeiras de criança dão lugar a um período de guerra. No capítulo *Dies irae*, a narradora rememora os dias de silêncio e medo que passaram a assolar todos na aldeia. Trancadas dentro de casa com as crianças, as mulheres “não davam mais risada e só falavam de guerra, quando esperavam o pão ficar pronto, falavam e faziam caras de preocupadas, não davam mais risada” (LAGANÁ, 2002, p. 147).

Os primeiros sinais da Segunda Guerra Mundial fazem com que o cotidiano da aldeia seja bruscamente alterado. Se antes a personagem protagonista e as outras crianças iam cada manhã no jardim da infância levadas por suas mães, ou iam a tarde catar espigas de milho na lavoura com *nonna* Gemma, com a eminência da guerra, cada família ficava trancada dentro de sua casa, acuada, temendo o pior. A partir daqueles dias sombrios, a menina ficava escondida como todos, apontando o ouvido para o alto em busca do som dos aviões que, a cada dia mais, sobrevoavam baixo os telhados, em busca de inimigos. Ficava, também, espreitando pelas frestas da parede da casa o vazio da rua que somente era preenchido quando “uns forasteiros vestidos de preto e carregando fuzis” (LAGANÁ, 2002, p. 149) batiam fortemente nas portas das casas interrogando as pessoas.



Enquanto rememora, a menina, sentada num canto do vagão do trem, silenciosa, lembra que seu pai também fora à guerra. No início, logo depois que os aviões passaram a sobrevoar a aldeia, Forti, seu pai, desaparece; e todo dia, recorda a menina, “depois daquela noite em que vimos aquelas luzes sobre Ancona, mamãe ficou muito nervosa e preocupada, e toda hora falava: ‘onde está Forti?’, falava isso e fazia uma cara como de choro” (LAGANÁ, 2002, p. 147).

Os homens eram convocados para ir à frente das batalhas. Quando retornavam, voltavam “vazios”, taciturnos e silenciosos, sem nada para falar aos outros que lhes dessem conta do acontecido. Nesse contexto, a *Shoah* irrompe como “um evento singular porque, mais do que qualquer fato histórico, do ponto de vista das vítimas e das pessoas nele envolvidas, ele não se deixa reduzir em termos do discurso” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 83).

O silêncio que marca o retorno dos soldados após a guerra é retomado por Benjamin que, em *Experiência e Pobreza* (1994), questiona: “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” (BENJAMIN, 1994, p. 114). Para tal, o autor lança mão desta questão por notar que, após os combates da Primeira Guerra Mundial, os soldados voltavam silenciosos do campo de batalha. Segundo ele, voltavam “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994, p. 114). Na obra de Luciana Laganá isto é observado quando o pai da menina retorna do campo de batalha, silencioso e emudecido, não mostra afeto, nem sorrisos aos seus familiares. A menina lembra que se pai:

[a]pareceu com a bicicleta e a roupa de soldado, mas não passou a mão na cabeça do meu irmão, nem brincou de colocar a mão na minha cara. Falou com mamãe bem baixinho, ela pôs a mão na boca, arregalou os olhos, disse: Oh, Deus!. Depois nos levou para a casa de *nonna*, falou baixinho com ela, *nonna* também arregalou os olhos, pôs a mão na boca, e disse: Que o Senhor nos assista! (LAGANÁ, 2002, p. 150).

Exemplarmente, em *A última fábula* a memória e a narração assomam como elementos importantes para que a obra seja compreendida num viés que tem no ato de narrar a configuração e permanência da memória. Do silêncio imposto pela guerra, as fábulas contadas por *nonna* Gemma também rarearam com o passar dos dias. Numa passagem da obra, a menina recorda que a avó mudara de jeito, calara diante da catástrofe eminente da guerra:

Quando deitamos na cama dela, *nonna* não perguntou que fábula queríamos, disse que estava muito cansada, que tinha outras coisas na cabeça, nos abraçou bem forte, meu irmão de um lado, e eu de outro, nos abraçou e começou baixinho: *Pater noster* (LAGANÁ, 2002, p. 150).



No último capítulo, *Réquiem*, a memória das fábulas cede espaço para a lembrança dos conflitos armados, das balas de canhão pondo ao chão casas, convento, a própria história. A personagem rememora que:

(...) aquelas balas de canhão que passavam zunindo na frente da gruta, e iam cair em cima de Fratterosa. Uma daquelas balas de canhão pegou o campanário, destruiu uma parte dele e por uns tempos os sinos não tocaram *vint'ore*, nem a ave-maria, nem chamaram para as missas de domingo. Outra caiu na praça do Mulino, derrubou um pedaço da muralha. (...) Outra caiu na casa grudada à nossa (LAGANÁ, 2002, p. 163-164).

A última fábula encerra com a representação da barbárie. Pais com seus filhos acuados dentro de grutas no campo, aviões sobrevoando casas e despejando bombas, soldados incendiando casas, soldados impondo o riso trágico do terror. Com a guerra, as fábulas de *nonna* Gemma silenciaram. Trancafiada em seu silêncio dentro da gruta, a menina recorda que somente ouvia palavras estranhas murmuradas das bocas dos homens, atônicos: “*fascisti*, milícias, represálias, rastreamento, umas palavras estranhas, e umas que nem palavras eram, eram só umas letras, SS” (LAGANÁ, 2002, p. 157-158).

No final do romance, Fratterosa e as aldeias vizinhas retomam, lenta e silenciosamente, seu cotidiano harmonioso e tranquilo. No vagão do trem, a personagem recorda que “os soldados paravam os caminhões, desciam e falavam com as pessoas, pegavam as crianças no colo, davam chocolate, também ganhei chocolate e entendi que a guerra tinha acabado” (LAGANÁ, 2002, p. 165). Afinal, o término da guerra seria a redenção e a renovação, em preparação de um novo tempo? Para a personagem protagonista parece que sim, pois pouco a pouco “voltaram também as fagulhas e os tic-tac das agulhas da *nonna* Gemma, as noites de inverno e as fábulas na cama dela” (LAGANÁ, 2002, p. 165), é porque a memória evoca estas lembranças para servir de cura para as mazelas psíquicas, evocadas pelas recordações mais angustiantes e melancólicas.

A obra reforça a ideia de que a memória é um elemento fundamental para que o passado seja representado no discurso ficcional. Para Marcos Fiúza, a “memória como resgate de um trauma traz à literatura uma função complexa de atualizar e redimensionar aquilo que foi suprimido” (FIUZA, 2007, p. 165). Assim, a narrativa, ao reconstruir um passado, tem a função de preencher as lacunas que muitas vezes o tempo, o esquecimento e a história deixaram abertas.

A última fábula vem ao encontro do que pensa Luiza Santana Chaves sobre a escrita, sobre as subjetividades, sobre o “eu” que se faz porta-voz da do grito da coletividade que emana do texto literário.



O espaço da escrita não se consolida apenas como a narrativa de um “eu”, mas de um “eu” que escreve, por meio de uma língua e uma linguagem, traduzindo para uma tradição literária, as palavras de “outros”, que por terem sido aniquilados, não podem se expressar; fazendo da sua escritura o túmulo dos que não foram devidamente enterrados (CHAVES, 2012, p. 9).

Na narrativa, as fábulas que a personagem narra e as passagens que ilustram a barbárie da guerra servem com que ela seja porta-voz do “outro”, que está ausente, esquecido, e que não foi devidamente enterrado, como também servem para que a menina, através da narração e do reavivamento da memória, reencontre a si mesma.

Considerações finais

A leitura e análise d'A *última fábula* possibilitou ver que a narração é um ato de retomada, pela palavra, de um passado para que este não se perca no silêncio e no esquecimento ao qual o ser humano está fadado. No cerne da representação, o “fazer” literário de Laganá tece uma literatura de testemunho que, ainda que não trate da perspectiva de alguém que “testemunhou” no campo de concentração, recupera o valor da rememoração à medida que incorpora elementos ficcionais em suas composições, sem com isso lhe tirar a essência do estatuto literário, assentado na representação.

A memória representada no discurso ficcional do romance estabelece uma relação com o passado, trazendo-o para o presente de modo que o que ocorreu não seja esquecido. Assim, no romance a memória é usada pela narradora contra o esquecimento, tanto de momentos de encanto e magia, como as fábulas de *nonna* Gemma, como de momentos tristes, em que as balas de canhão varriam muros e vasos de gerânios à porta das casas.

Rememorar, como quer Ricoeur, parte do princípio da memória individual. No livro de Laganá a memória tem um papel preponderante por trazer à tona momentos legitimados pela narração em primeira pessoa, que visa “reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p. 19), neste caso, a identidade da personagem narradora do romance.



Referências

- AMADO, Janaína. O Grande Mentirosa: tradição, veracidade e imaginação em história oral. *História*. São Paulo, n.14, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas, vol. II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- _____. Experiência e Pobreza. In: _____. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHAVES, Luíza Santana. Entre o (in)dizível e o (in)vivível: imagens da dor e do mal em Jorge Semprún. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo* - Dossiê, Janeiro de 2012, p. 9. – ISSN 1679-849X. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie06/RevLitAut_art09.pdf. Acesso em: 02 abr. 2012.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FIUZA, Marcos. Literatura e testemunho: a ficção como representação da experiência. *Revista Gândara*, n. 2, Rio de Janeiro, 2007.
- GIRON, L.S. “Da memória nasce a história”. In: LENSKIJ, T.; HELPER, N. E. (Org.) *A memória e o ensino da história*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos – Breve século XX 1914/1991*. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.
- LAGANÁ, Liliana. *A última fábula*. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- NASCIMENTO, Lyslei. Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória. *IPOTESI - revista de estudos literários*. Volume 11 – nº 2 – 2007, p. 932. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-anteriores/volume-11-%E2%80%93-n%C2%BA-2-%E2%80%93-2007/>. Acesso em: 14 marc. 2012.
- NESTROVSKI, Arthur. “Vozes de crianças”. In: _____; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na História. *Letras – Literatura e Autoritarismo*. Orgs. Jaime Ginzburg; Rosani U. K. Umbach., n. 22, jan./jun. de 2001.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.
- _____. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.



Literatura comparada: uma leitura intertextual do tema afeto em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector

BOLZAN, Neides Marsane John*

Resumo: Conceituar Literatura Comparada não é uma tarefa fácil, no entanto compreender o que ela abrange é fundamental para reconhecer o campo que a compõe. O presente estudo visa tecer uma reflexão a respeito dos conceitos de Literatura Comparada, do objetivo e da finalidade dela. Para desenvolver esse raciocínio neste trabalho recorreu-se aos embasamentos teóricos de Carvalhal, Pageaux, Coutinho e Jauss. A partir das reflexões sobre esse tema também é feita uma análise entre duas obras brasileiras: *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e *Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, evidenciando a maneira singular pela qual foi abordado o tema afeto, cujo aproveitamento como material sociológico se deu em épocas distintas exemplificando, assim, a abordagem intertextual, um dos vieses do campo da Literatura Comparada. A análise procura demonstrar a percepção diferenciada do despertar do sentimento de enamorar-se que ocorre a um menino e uma menina adolescentes, revelando as reações de ambos, frente à situação vivida.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Intertextualidade. Afeto.

Introdução

Os estudos literários na atualidade recebem constantemente novos olhares. Em vista disso, neste artigo se fará uma explanação da evolução que sofreu a Literatura Comparada, desde o seu surgimento até os dias atuais; além de se buscar uma definição para ela, evidenciando assim, também o seu objetivo; e, para tanto, buscou-se respaldo teórico em Carvalhal, Pageaux, Coutinho e Jauss. Ainda, fez-se uma busca a respeito das vias que percorre um comparatista, a fim de conhecer a maneira pela qual pode ser pensada uma interpretação a partir de duas criações que se comungam pelos laços da intertextualidade: o idílio *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, de 1927, e a obra de Clarice Lispector: *Perto do Coração Selvagem*, de 1944.

Conceito de literatura comparada

A Literatura Comparada é o ramo dos estudos literários responsável por estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes nações, bem como entre a

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen). E-mail: neidesmjbolzan@bol.com.br.



linguagem empregada na expressão da obra, e/ou a tradução dela para outra esfera artística, podendo se manifestar por meio da música, do teatro, do cinema, da poesia, da prosa, da maneira como os temas são abordados e influenciados pelo olhar de quem traduz ou de quem lê. Em vista disso, a Literatura Comparada pode ser abordada pensando-se ou não em tradução, embora a tradução possa ser considerada um elo entre as literaturas existentes no mundo.

A expressão Literatura Comparada também pode ser entendida sob outras formas. No olhar de Tânia Carvalhal, “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2006, p.6); ou, sob o ponto de vista de Patrícia Peterle, “a Literatura Comparada proporciona o estudo do diálogo entre as literaturas e entre outras expressões humanas” (PETTERLE, 2011); ou ainda, segundo Pageaux, Literatura Comparada

é a arte metódica, por meio da busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou ainda, os fatos e textos literários, entre eles, distantes ou próximos no tempo ou no espaço, a condição que pertençam a diversas línguas ou diversas culturas, ainda que façam parte da mesma tradição, com o objetivo de melhor conhecê-los, compreendê-los ou degustá-los. (PAGEAUX, apud MARINHO 2011)

Porque esses conceitos convergem para a necessidade de haver diálogo entre manifestações culturais é que se percebe que a Literatura Comparada, sendo arte de execução de um método de análise, permite encontrar algo comum em locais totalmente diversos, e construir significados a partir da observação de outras esferas de expressão humana. Dessa forma, os recortes culturais que se apresentam nos traços únicos ou universais das marcas humanas sobre as pessoas, sobre as edificações ou sobre a natureza, no sentido de ação, reação ou ausência de ação são também percebidos sob diferentes aspectos.

Embora seja atualmente assim compreendida, a Literatura Comprada não foi sempre vista dessa forma abrangente. Ela originou-se na França “para impor uma cultura dominante,” (PETTERLE, 2011), mas também, sob a interpretação de Tânia Franco Carvalhal, possuía o objetivo de estabelecer apenas comparação entre manifestações semelhantes. Desta maneira ela expõe seu pensamento:

[o] surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais. Entretanto, o adjetivo “comparado”, derivado do latim *comparativus*, já era empregado na Idade Média. (CARVALHAL, 2006, p. 9)



Por ter tanto tempo já sido empregado, o termo *comparado* (grifo meu) tece uma evolução, uma história para a Literatura Comparada, dentro da qual ela possui uma função, sobre a qual Coutinho e Carvalhal fazem as seguintes considerações:

Investigar como as nações aprenderam umas com as outras, como elas se elogiam e criticam, se aceitam e rejeitam, se imitam ou distorcem, se entendem ou interpretam mal, como elas abrem os corações ou se fecham umas às outras, mostrar que as individualidades, como períodos inteiros não são mais do que elos de uma cadeia longa e multifilamentada que liga passado e presente, nação a nação, homem a homem – estas, em termos gerais, são as tarefas da história da Literatura Comparada. (COUTINHO e CARVALHAL, 1994, p. 54, apud PETTERLE, 2011)

Devido à evolução desse campo do saber, surge a figura do comparatista, o qual possui a tarefa de construir significado para a realidade por meio de comparações vistas sob o olhar de alguém que interpreta o modo pelo qual o Outro fala, pensa, vê, vive e se relaciona; de como fala e vive e se vê diante de outras culturas. O comparatista “pode optar pela via da tradução literária, pela via da estética da recepção, pela via da intertextualidade, pela via dos polissistemas literários, e outras mais.” (ALLEGRO, 2009)

As vias do comparatista

A primeira delas, a tradução literária, é uma mediadora entre as relações interculturais ou entre literaturas diferentes; ultrapassa o ato de comparar traduções, e adentra no estudo de influências e/ou do impacto que ela pode causar devido à maneira pela qual a tradução foi abordada ou pelas diferenças entre culturas que ela pode revelar. Segundo Allegro (2004), as traduções constituem-se no modo de mais fácil acesso a obras artísticas da humanidade, embora muitas vezes a tradução esteja influenciada pela personalidade do tradutor, por elementos sociológicos, comerciais, o que justifica a escolha do texto, cuja demanda é o público que solicita.

“Assim, literatura comparada e tradução caminham lado a lado. Comparando obras, cotejando textos de diferentes origens e épocas e aprendendo (e apreendendo) cultura, o comparatista está constantemente emergindo em alteridade cultural” (ALLEGRO, 2004). Há, no entanto, três formas de se efetuar a tradução. A primeira “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; [...] dos signos verbais por meio de alguma outra língua; [...] dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 64-65), a chamada intersemiótica. Em qualquer uma delas é preciso que se estabeleça uma relação entre significante e o intérprete imediato para ele: o significado; ao que Saussure e Pierce, apud Jakobson (1969, p. 100), denominaram de



‘qualidades materiais’ de uma perfeita tradução. Essas qualidades seriam semelhança entre significante e significado; aproximação entre a representação e o fato representado (a semiótica ou a sintomatologia), cuja conexão constitui uma regra convencional para se efetuar uma tradução, uma vez que, “e ‘é só e exclusivamente por causa dessa regra’ que o signo será efetivamente interpretado.” (JAKOBSON, 1969, p. 101).

Pierce, apud Jakobson (1969), classificou a semiótica em três classes fundamentais de signos: os ícones, os índices e os símbolos; ao que ele reconheceu que “[n]ão é a presença ou a ausência absolutas de similitude ou de contiguidade entre o significante e o significado” que faz com que um seja melhor que o outro, mas sim a relação de sentido que se estabelece entre os dois. Para Pierce, apud Espíndola, (2008) os ícones são signos que carregam algum tipo de semelhança com os objetos que os representam e cuja semelhança é assistida por regras convencionais, que fazem alusão a algo parecido; os índices são signos que incorporam alguma extensão física de seu objeto por ‘ser realmente afetado por esse objeto’, indicando um indício de algo; “já o símbolo é um signo que representa seu objeto a partir de uma convenção [...], de uma regra”, tendo uma relação de arbitrariedade, como a palavra. (ESPÍNDOLA, 2008). Pierce afirma que ‘[o]s signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico.’(KAKOBSON, 1969, p. 104)

A segunda, a estética da recepção tem a ver com a forma com que o texto é recebido pelo intérprete. Assim, o texto pode não ser aceito, porque há críticos que rejeitam obras por serem analíticas ou porque simplesmente preferem os próprios textos, o que é classificado como “fobia”; ou do texto é feita uma fetichização, ou seja, ocorre um culto exagerado, cuja valorização leva à interpretação do texto em seu sentido original, o que é denominado de “mania”; ou ainda, uma terceira forma de recepção, a qual considera o leitor um intérprete que percebe que nunca comprehende o suficiente, sendo esse comportamento classificado como “filia”, segundo a interpretação de Pageaux (2011, p. 114).

Essas hierarquias, essas diferenças de perceber o Outro revelam uma ideologia, seguem uma “lógica de um imaginário” (PAGEAUX, 2011, p. 113), sustenta ainda Pageaux, já que o texto literário apresenta uma estrutura “até certo ponto programada” (2011, p. 113). Ampliando mais essa reflexão, cabe citar o que Hans Robert Jauss afirma em seu projeto estético-receptacional em cuja abordagem é tecida a história da Literatura:

A teoria estético-receptacional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua ‘série literária’, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz



de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda, propor novos problemas. (JAUSS, 1994, p. 41)

A terceira, a intertextualidade, está estreitamente ligada aos estudos culturais, principalmente no final do século XX e início do XXI, em que “as populações marginalizadas e silenciadas começam a contar sua história às culturas hegemônicas que as haviam dominado.” (PETTERLE, 2011) A intertextualidade não vem a ser um mero confronto de disciplinas, explicando os diferentes olhares sobre o mesmo tema. A ela cabe “criar novos objetos de conhecimento”, segundo a compreensão de Barthes, retomada por Marques (1999, p. 63), sendo que um desses objetos é o texto, que é tomado como “metáfora da cultura”. Essa condição de alteridade exige que o comparatista, faça a análise, desinstalado de seu território, disponha-se a atravessar fronteiras, de tal forma que proporcione a ele habilitar-se ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos, explica ainda Marques.

A última, os polissistemas literários, os quais englobam todas as obras: a literatura de massa e a erudita, vêm a ser um sistema plural, no qual há forças centrífugas e extrífugas, as quais fazem determinadas literaturas estarem ao centro ou à margem do sistema dominante, cujas forças conferem com a norma cultural do momento. Em vista de ser essa a forma de estruturação dos polissistemas, fazer parte do cânone não significa qualidade de obra, mas adequação a normas, ao repertório, que é o conjunto de leis que governa a produção de textos, inserido num contexto de luta local e temporal. Sendo, então, o texto “o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 1113), em cuja construção está a revelação do funcionamento de uma ideologia, que segue e define a lógica do imaginário. Pageaux ressalta que “as escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural e político [...] é a partir desses dados que o texto é escrito, e não por causa deles.” (PAGEAUX, 2011, p. 113)

O entrelaçamento

A tradução literária, como se vê, pode direcionar a uma tradução por diferentes vieses. No entanto, a tradução que ora se enfatiza é a intertextual, uma vez que se analisa, no presente momento, duas obras literárias, cujos títulos são: *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, analisando-se como e por que o tema afetos foi evidenciado para motivar a mente interpretadora a uma possível conexão ou



correlação entre ambas as obras em que se passou do despertar do sentimento sexual masculino para o feminino numa linguagem artística.

O foco de estudo visa demonstrar também que a relação entre as obras não se dá direcionada à fidelidade ao texto fonte, como uma repetição de uma obra anterior, mas que ocorre porque na segunda é feita uma referência ao texto fonte, por meio da escolha do mesmo tema, o que vem a ser outra construção interpretativa, uma vez que “o texto literário é um signo com múltiplas interpretações possíveis [...] e pode motivar inúmeros interpretantes” (ESPÍNDOLA, 2008). Em vista disso, a atualização do signo literário em outra obra pode ser visto como nova materialização de leitura, o que proporciona a percepção da potência sínica como ato interpretativo, que pode acrescentar elementos ao texto de referência, que não exige que o leitor conheça o original, tornando-se uma obra de arte independente, segundo Espíndola (2008).

Embora tenham sido lançadas em épocas diferentes, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade e *Perto do Coração Selvagem* (1944), de Clarice Lispector ambas as obras possuem aspectos comuns: inovam no que se refere à estrutura da narrativa, na primeira o narrador retoma o idílio, enquanto na segunda, emprega o fluxo de consciência, numa incessante alusão ao passado e/ou ao presente. Além disso, a abordagem do tema: o despertar do desejo sexual é comum, no entanto, no primeiro é relacionado ao sentimento do menino, e no segundo, ao de uma menina.

Em *Amar, verbo intransitivo*, o adolescente Carlos, de dezesseis anos, apaixona-se por Elza, de 35 anos, governanta que tinha como missão iniciá-lo sexualmente, mas sem envolvimento afetivo. Todavia, os dois acabam se apaixonando, ocorrendo o que Imbasciati explica: “um indivíduo, mesmo adulto, é animado por afetos, seja em interação com o exterior, seja em contato consigo mesmo.” (1998, p. 46) Essa situação torna constrangedor o sentimento manifestado e que necessita ser abafado, devido ao modo pelo qual os sentimentos na sociedade paulistana da década de 20 eram considerados: pecaminosos. Elza estava na posição de orientadora sexual, enquanto Carlos, de aprendiz, mas que evoluía:

Na volta do Rio recomeçaram os encontros noturnos, que bom! Carlos evoluía rápido. Fräulein tinha já seus despeitos e pequenas desilusões. Por exemplo: ele demonstrava já de quando em quando preferências brasileiras e outras individuais que contrastavam com honestidade clássica do amor tese. Tese de Fräulein. (ANDRADE, 1998, p. 124)

Mário de Andrade abordando esse relacionamento deixa transparecer as forças do inconsciente, uma vez que para o inconsciente não há limite entre ideação e afeto, já que



ambos não são precisáveis. Reafirmando, assim, Freud, exemplifica o modo como os afetos se apresentam como o motor, obscuro, da existência humana, sendo algo natural que se manifesta quando desperto. No entanto, percebe-se a diferença entre a manifestação do afeto pelo brasileiro (Carlos) e pela alemã (Elza): o alemão é condenado porque amordaça o sublime, enquanto o brasileiro não possui conhecimento do seu modo de ser. Em vista de possuírem formas diferentes de reagirem frente aos apelos afetivos é que Mário de Andrade deve ter aproveitado esses dois seres que se opõem ao revelarem a sua cultura, cuja configuração se encontra no inconsciente de cada um.

Já em *Perto do Coração Selvagem*, a adolescente Joana deixa transparecer seus sentimentos em forma de interrogações sem respostas:

[...] depois que se é feliz o que acontece? [...] como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem? (LISPECTOR, 1998, p. 29-31)

Ao se apaixonar, sem ser correspondida, pelo professor do internato, percebe o que se passa no íntimo dela, dessa forma impõe os processos cognitivos para controlar os afetivos nas ações. Joana percebe a força da paixão, por isso se decepciona ao perceber que não é correspondida; sente-se feia, rejeitada, talvez. Sendo uma pessoa muito sensível, diferencia o amor carnal, do amor sublime. Busca, assim, alguém que entenda sua sensibilidade feminina, encontra uma pessoa, apenas por pouco tempo. Clarice Lispector, ao tratar desse tema, expõe a configuração da personalidade feminina, que está em busca do autoconhecimento, do encontro consigo mesma. Enquanto Carlos não comprehende o que sente e também nem faz questão de reprimir ou canalizar a emoção aflorada, Joana está comandando sua vida, direcionando-a para encontrar explicações para o que sente, avaliando os sentimentos que valem a pena serem sentidos.

Considerações finais

Os dois escritores fazem uma paródia do tema, porque falam de uma intertextualidade das diferenças, ou seja, do modo singular como o amor é compreendido pelos personagens, num modo contestador, em vista do contexto no qual os adolescentes Carlos e Joana estão inseridos. As duas obras buscam expressar a diferença de percepção do sentimento, manifestando-o em um gesto de autoria e de individualidade, revelando a ruptura com uma



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

concepção consagrada, de sentimento controlado, racionalizado, tornando-se, por meio das ações dos personagens, obras que proporcionam um novo olhar sobre o tema afeto.



Referências

- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ALLEGRO, Alzira L. V.. *Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações*. Acesso em 18 set. 2011. Disponível em: <http://www.unibero.edu.br/dounload/revistaelectronica/Mar04_Artigos/AlziraAllegro.pdf>.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *1943-Literatura comparada* / Tânia Franco Carvalhal. - 4. ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006. Acesso em 20 set. 2011. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAABciYAC/tania-franco-carvalhal-literatura-comparada-doc-rev>>.
- ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. *A representação dos Evangelhos no filme A paixão de Cristo*. Belo Horizonte, 2008. Acesso em 20 set. 2011. Disponível em: <http://www.digital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7CQG82/1/disseta_o_concluida.pdf>.
- IMBASCIATI, Antonio. *Afeto e representação: para uma análise dos processos cognitivos*. Trad. Neide Luzia de Resende. São Paulo: Ed.34, 1998.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARINHO, Marcelo. *Literatura Comparada e Tradução*. 2011. 15f. Notas de aula.
- MARQUES, Reinaldo. Literatura Comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário, polissistemas. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). *Musas na Encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- PETERLE, Patrícia. *Questões de Literatura Comparada e Tradução*. 2011. 10f. Notas de aula.



Identidade, territorialidade e memória em *Luanda Beira Bahia*

PIAIA, Anne Luersen*

SILVA, Denise Almeida**

Resumo: Analisam-se, nesta comunicação, as relações entre identidade, territorialidade e memória em *Luanda Beira Bahia* de Adonias Filho. A análise dos vínculos sociais da memória salienta as ligações entre a memória individual e a social. Enfatiza-se, acerca da memória, a construção, no presente, a partir de vivências/experiências ocorridas no passado, e como essa rememoração influencia a vida da personagem. Por fim, estuda-se o papel desempenhado pelo território no romance, entendido não apenas no meio físico, mas como resultado das relações travadas entre os personagens.

Palavras-chave Identidade. Territorialidade. Memória. *Luanda Beira Bahia*. Adonias Filho.

Analisam-se, nesta comunicação, as relações entre identidade, territorialidade e memória em *Luanda Beira Bahia*. Em um primeiro momento, apresenta-se revisão teórica sobre esses conceitos. Inicia-se apresentando os vínculos sociais da memória, salientando-se as ligações entre a memória individual e a social. A seguir, analisa-se a memória, enfatizando sua construção, a partir do feito no presente, a partir de vivências/experiências ocorridas no passado. Por fim, estuda-se o território, uma vertente da sociedade, expressa não apenas no meio físico, mas como resultado das relações travadas entre os seres humanos.

Identidade

Estudar o conceito de identidade implica a compreensão do que a constitui e de como esta se modifica. Manuel Castells “elucida a ideia de identidade, entendendo-a como um conjunto de atributos culturais inter-relacionados” (2002, p. 156).

Para Castells, um indivíduo ou um conjunto de indivíduos pode se perceber envolto por identidades consideradas múltiplas, sendo esta multiplicidade fonte de tensão nas ações coletivas. No romance em análise, percebe-se que o personagem central, Caúla, filho de Morena e Sardento, assume múltiplas identidades. É filho, aluno, amante, profissional: sapateiro, e depois marinheiro. Durante a obra é influenciado pelas lembranças de seu pai,

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen).

** Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen).



contadas pela mãe ou por outros personagens importantes na leitura, como exemplo, Pé-de-vento o amigo, Maria da Hora a professora, Mestre Vitorino o dono da barcaça, Mãe Filomena a dona do bar, os marinheiros amigo de seu pai. Também sofre influência de fatos que vão moldando sua vida e sua experiência, como o sumiço do pai, o primeiro emprego, como sapateiro, a morte da mãe, a primeira viagem a Salvador, a decepção amorosa com Conceição, e as demais viagens. Ao longo desses acontecimentos, o leitor vê o menino se transformar em homem.

A identidade está profundamente relacionada ao contexto histórico, social e econômico no qual o indivíduo vive. Como Correa (1999, p. 40) explica, está relacionada à espacialidade e é constituída por três elementos: a consciência da identidade, a exclusividade e a compartimentação da interação humana no espaço. Essas três categorias apresentam fácil relação, visto que a identidade espacial tem dentre os seus fatores de formação o senso de exclusividade e a interação humana no espaço. A identidade pode ser definida na territorialidade de um grupo social bem como na de um

sujeito. Baseando-se nessa premissa, chega-se à conclusão que Caúla formou sua identidade a partir de tudo que viveu e viu, desde a casa, a jindiba, a mãe, o Pontal, as mulheres que encontrou, os marinheiros que conheceu e, o mar.

A identidade de Caúla é não essencialista, não se caracterizando exclusivamente pela posicionalidade de homem, brasileiro, baiano, sem outras posições identitárias que as assumidas no decorrer da vida. A partir da posição de filho, sofre influências contraditórias: a mãe tenta passar para ele o medo do mar, pois teme que, assim como o pai, viaje e nunca retorne; por outro lado, Sardento, seu pai, mesmo a distancia, transmite para o filho a adoração pelo mar.

Também há a identidade formada na relação aluno x professora, pois Maria da Hora, devido ao conhecimento que possui e à convivência com os meninos do Pontal e suas histórias sabe que o destino de Caúla é ir para o mar, assim como seu pai, mas tenta fazer com que fique em terra, para apoiar a mãe. Os marinheiros também muito influenciam a formação da identidade de Caúla, pois muitos são amigos de seu pai e, quando sabem a origem do menino, contam muitas histórias sobre o passado de Sardento.

E, ponto mais que forte na formação da identidade de Caúla, são as mulheres que ele encontrou ao longo de suas viagens. Primeiro foi Conceição do Carmo, menina baiana, mestiça, filho de loira com mulato, que se transformou no primeiro amor do menino, o



transformou em homem e lhe ensinou de maneira muito cruel a dor de uma traição. Em seguida, já em Beira, na África, conhece Maria do Mar, outra mestiça de olhos verdes que teve seus pais mortos por tubarões e a transformou em uma mulher forte. Ela, insistentemente pede a Caúla que fique em Beira, mas ele, ainda dolorido pelo que lhe aconteceu com Conceição, parte sem se despedir. Por fim, em Luanda, também no continente africano, conhece Iuta, seu grande amor, que ao fim da história, descobre ser sua irmã.

Territorialidade

Ao se falar sobre territorialidade, é necessário distinguir entre dois conceitos intimamente relacionados, espaço e território. O espaço é, conforme Santos (2006, p. 51) “conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas a como quadro único no qual a história se dá”. Assim, espaço vem a existir pela ação do homem sobre o lugar. Já o território, “é um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder, incluindo-se tanto o poder mais material das relações econômico-políticas, como a mais simbólica das relações de ordem cultural” (HAESBAERT, 2009, p. 68). O espaço primeiro se faz necessário para demarcar a existência do território; este último, por sua vez, é a condição para que o espaço se humanize.

Com referência à territorialidade, o romance faz menção ao Brasil, com Pontal, Ilhéus e Salvador, e à África, com Angola, Luanda e Beira. O que divide e junta essas terras é o mar, lugar relevante na obra, divisor de continentes, de histórias e de vidas, que se configura tanto como espaço quanto território. Enquanto espaço, o mar acentua a interação homem-ambiente: tira os homens de suas mulheres e filhos, dá sustento para as famílias de pescadores, separa as duas famílias de seu pai— João Sardento no Brasil, e Vicar na África. O mesmo homem que tem uma família e um nome em cada lado do oceano move a história com os acontecimentos que lhe ocorrem, seja no Brasil como foragido, acusada de tráfico de diamantes, ou como um simples marinheiro na África. Mas, também é o mar que faz com que Caúla, filho de Sardento, viaje para Luanda e conheça Iuta, filha de Vicar, seu amor, mãe de seu filho e sua irmã.

O mar, lugar tão grande, não é capaz de separar a história desse casal de irmãos. Enquanto território, o mar assinala relações de poder com dominador x dominado: traficantes x marinheiros, polícia x marinheiro, Mestre Vitorino x marinheiros; Tal como o mar, o espaço terrestre divide-se entre Brasil e África. No solo brasileiro, há as cidades de Ilhéus, a vila do



Pontal, e Salvador, onde acontecem as histórias de Caúla e sua família. A descrição de Pontal é detalhada, com minúcias acerca da casa – pequena, construída por Sardento e Morena, perto da jindiba, de frente para o mar-, dos moradores, dos marinheiros, das mulheres – todos descritos como negros, pobres, seguidores de religiões africanas: mães-de-santo e xantôs.

Por outro lado, o continente africano se faz presente com Luanda e Beira, onde residem Iuta e os seus. Na descrição destas duas cidades há uma riqueza de detalhes no que se refere à paisagem física da África: descreve-se a cor das rochas, a aparência das árvores e o relevo. Também a geografia humana merece atenção especial. Exemplo disso é o texto abaixo, descrição em Caúla, em sua primeira viagem ao continente africano, avista Luanda pela primeira vez:

Por mais que estejam separados pelo mar, Luana e o Brasil apresentam semelhanças em sua descrição: a existência de portos– detalhe fundamental em uma descrição feita da perspectiva de um marinheiro–, a distribuição das casas, o colorido das mesmas, com o predomínio de vermelho e amarelo, o sol, os negros, além de, é claro, os personagens que transitam entre esses lugares: Caúla, Iuta, Vicar/Sardento.

A jindiba é outro ponto-chave na obra, e aparece logo na primeira parte do livro, na descrição do Pontal, em Ilhéus, onde João Sardento constrói a casa para ele e sua esposa Morena. A frondosa jindiba, árvore centenária que frequenta o imaginário de vários personagens literalmente vê, ouve, pensa. Essa prosopopeia transforma a jindiba em testemunha do desenvolvimento do menino em homem: vê Caúla nascer, crescer, ouve os gritos da mãe quando ao anoitecer o menino não regressa; enxerga Sardento correr para o mar e nunca voltar, também vê Caúla sair para o primeiro emprego na sapataria do Senhor Benevides, e Morena morrer aos poucos, de uma doença do coração, mas que as mulheres da vila diziam ser de sofrimento por causa do marido desaparecido, e por fim, é transformada em caixão com forma de barco, para enterrar os corpos do casal e irmãos Iuta, Caúla e Sardento/Vicar.

Nota-se no romance uma relação entre o homem e o lugar no que se refere ao espaço. Porém, enquanto o homem é mais associado ao mar, pelo qual é atraído, e de onde tira o sustento, a mulher permanece em terra, refletindo estabilidade, e a resignada espera das mulheres.

A relação espaço/poder, característica da territorialidade, também se faz presente com respeito à terra, caracterizando uma dicotomia de base socioeconômica: o homem pobre acaba



sendo marinheiro e a mulher pobre permanece em terra, urdindo seu sustento a partir do tear em que fabrica a rede. Já os homens e mesmo as mulheres com melhores condições financeiras ficam em terra e tornam-se mercadores, sapateiros, quitandeiros, professora: não precisam do mar para tirar o seu sustento.

Memória

A memória tem caráter primordial para elevação de uma nação ou de um grupo étnico, pois aporta elementos para sua manutenção e transformação. Os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva são, em primeiro lugar, os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer: há pessoas que, sem pertencerem necessariamente ao espaço-tempo de alguém, fazem parte de sua história pessoal. É o caso, por exemplo, de antepassados com os quais jamais alguém haja convivido, mas que passam a integrar sua memória d a partir de relatos e/ou registros (como o fotográfico, por exemplo) de familiares que com eles conviveram. A memória é, pois, em parte, herdada.

A técnica de narração utilizada no romance *Luanda Beira Bahia* faz várias menções à memória e como ela influencia a vida dos personagens. A memória é, então, um dos elementos mais importantes neste livro e um dos personagens que mais aparece nas lembranças dos demais é João Sardento e suas histórias. Todos têm narrativas para contar a respeito desse homem, com características tão peculiares diante dos demais.

A história de João Sardento é recuperada através da memória de Morena, sua esposa, com quem tem um filho, chamado Caúla. Ela, antiga moradora da roça, vai para perto do mar por causa do marido, lembra com saudades e tristeza a época que morava com seu companheiro e, principalmente do tempo em que ele disse que faria uma viagem, de no máximo um ano, e logo voltaria, mas, passado muito tempo, nunca apareceu. Essas lembranças fazem com que a mulher não queira que seu filho vá para o mar e siga os passos do pai.

Há também a imagem que Caúla construiu de seu pai baseando-se no que ouviu de sua mãe, de Pé-de-vento, poucas eram as suas lembranças, pois quando Sardento saiu de casa ainda era muito pequeno e o que restou do pai foi um retrato amarelado que ficava fixado na parede da casa. Também há as recordações contadas por outros marinheiros a respeito de Sardento. Caúla ouve muitas histórias sobre seu pai contadas pelas lembranças dos amigos de



Sardento, como por exemplo, Mestre Vitorino, que trabalhava em pequenas viagens entre Ilhéus e Salvador e muito conhecia aquele homem, foi o primeiro a empregar Caúla na vida do mar, e muito contou a respeito de seu pai. Mãe Filomena, que ajudou João quando este foi acusado de tráfico de diamantes, colocando-o em um navio que viajava para a África. Ao reconhecer os traços do marinheiro em seu filho, conta-lhe a história dessa parte da vida de seu pai.

Há também as mulheres do Pontal, moradoras de Ilhéus, que perderam seus maridos para o mar e, por isso, rezam, fazem promessas, tentam fazer com que seus filhos se tornem homens da terra, mas, quase todos, quando adultos, seguem o caminho de seus pais: para o mar se dirigem e raramente voltam. O relato narrado a partir da memória acumulada dessas mulheres influencia na escolha da vida de seus filhos, pois, o medo que possuem é somente delas, não se estendendo a eles.

Tal como as memórias de Morena influem na formação da identidade de Caúla, Mulele, mãe de Iuta, a influencia através das memórias narradas: como veio da selva para trabalhar perto do mar em Luanda, e como, no restaurante dos caçadores, onde trabalhava quando jovem, conhece um caçador de tubarões, que veio a ser seu pai. Iuta também cria a imagem do pai baseando-se em histórias que ouve de outras pessoas, pois quando Vicar desapareceu no mar ela ainda era um bebê e, o reconhece devido a uma foto que fica ao lado da cama de sua mãe.



Referências

- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CORRÊA, Roberto L.; ROSENDHAL, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2003.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005. 132p.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 1990.
- HAESBAERT, Rogério. *Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no nordeste*. Niterói: EDUFF, 1997.
- _____. Território, cultura e des-territorialização. In: OSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Religião, identidade e território*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e emoção*. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.



**Entre estratégias de branqueamento e afirmação da identidade cultural negra:
Cauterização, de Cristiane Sobral e *As máscaras de Dandara*, de Serafina
Machado**

PASCOAL, João Paulo*

Resumo: A busca de legitimação, pelo negro, trouxe uma nova forma de ver a história do afrodescendente, que deixa de ser lembrada apenas com referência à escravidão. A coletânea *Cadernos Negros* é publicação que, ao apresentar uma literatura afro-brasileira, contribui para modificar a visão errônea e preconceituosa sobre o negro na literatura brasileira, pois nessa publicação o negro fala de si próprio, de sua subjetividade e experiências. Este ensaio analisa dois contos publicados em *Cadernos Negros* que salientam a valorização da estética negra, apresentando também os efeitos negativos causados por uma autodepreciação baseada em ideal identitário calcado sobre a estética branca dominante; para tanto, analisa as estratégias de branqueamento e de afirmação da identidade cultural negra em *Cauterização* e *As máscaras de Dandara*.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira. Quilombo. *Cadernos negros*. Identidade.

A história do negro é cheia de lutas, as quais marcam profundamente a sociedade brasileira. No período escravocrata, foi tratado como um animal: era uma simples mercadoria de compra e venda alguém que servia unicamente para o trabalho. A luta era travada não só no confronto direto entre escravo e senhor, mas também estava na preservação de sua cultura, na possibilidade de que os integrantes de um mesmo grupo pudessem manter o sentimento de identidade étnica e cultural. A associação dos orixás com santos católicos, a comida, as lutas (principalmente a capoeira) e as atividades musicais eram formas de preservar alguns dos vínculos e costumes de origem africana. Com o passar do tempo, vários itens da cultura negra se consolidaram na formação dos costumes do povo brasileiro, mantendo assim viva sua tradição de descendentes da África.

Pode-se perceber que essa gama de elementos culturais, que estão relacionados à diáspora africana, tornou-se parte de nossa visão de mundo e de nossas ações cotidianas, no modo de preparar os alimentos, por exemplo. O negro difundiu na cozinha brasileira o azeite de dendê, a excelência da pimenta malagueta, o feijão preto, o quiabo e o gosto por determinados ingredientes. Fez valer os seus temperos em uma rica culinária que inclui pratos

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen).



como mocotós, carurus, vatapás, mingaus, pamonhas, canjicas, isto é, papas de milho, acaçás, acarajés, abarás, angus e pão-de-ló.

Ao reproduzir o seu modo de cozinhar, o negro modifcou pratos que eram portugueses com o gosto de sua terra natal; ensinou o uso de panelas de barro e colheres de pau, coloriu os ensopados com o vermelho do dendê, inventando variedades de moquecas: usando o inhame, a banana cozida ou frita no azeite. Além da influência culinária, danças e músicas também são exemplos de incorporações da cultura afrodescendente na formação cultural brasileira, visíveis seja na intensidade do batuque ou no ritmo sincopado do samba. Assim, vai ocorrendo aos poucos uma troca de saberes e sabores entre a etnia negra e as outras etnias que compõe a sociedade brasileira.

Na literatura não é diferente: o negro também lutou por seu espaço, luta que ainda hoje permanece em meio a uma literatura brasileira abusivamente branca o afrodescendente aos poucos tenta conquistar seu espaço através de uma produção textual que se inicia após a abolição da escravidão. São filhos de escravos alforriados que começam a denunciar sua condição, mostrando sua própria voz. A tentativa de exclusão do negro e de seus descendentes, que pode ser vista tanto na época da escravidão quanto no processo de construção da identidade brasileira, também está presente, como vai demonstrar Fonseca (2010, p. 91), na produção literária relativa a diferentes períodos da cultura brasileira.

Com o fim do período escravocrata, a literatura afro-brasileira vai surgir com obras pioneiras de alguns escritores, como o irônico Luís Gama, que era filho de uma africana livre com fidalgo baiano. Para Uruguay Cortazzo (2011, p. 119), Gama é o primeiro escritor negro brasileiro, pois instaura um *eu* poético que assume sua condição de negro, e, como consequência, revela indiretamente o sistema branco que está por trás do discurso literário. A abolição abriu possibilidades para outros escritores, alguns deles filhos de escravos alforriados, começarem sua produção textual. Entre estes figuram José do Patrocínio, Cruz e Souza, e Maria Firmina, mulher e mulata que enfrentou todas as barreiras do preconceito publicando o romance *Úrsula*, considerado o primeiro romance abolicionista e um dos primeiros escritos por mulher brasileira. Estes são exemplos de escritores que, segundo Florentina Souza (2010, p. 214), não tinham intenção articulada de serem fundadores de uma tradição literária. Contudo, *a posteriori*, podem ser lidos como precursores de uma linhagem de produção literária que insurgem contra o racismo e discriminação racial.



Até o século XIX não havia uma literatura *do* negro, mas unicamente *sobre* o negro, que, na grande parte da produção literária é colocado em segundo plano, como um contraponto social. Nessa produção, o negro é, geralmente, posto como um objeto, através de estereótipos, dos quais muitos permanecem até hoje, tais como os do negro pervertido, vítima, infantilizado, erotizado, objeto sexual, ou ainda o do escravo demônio, que é tornado fera por força da própria escravidão.

Contudo, em contrapartida a esses estereótipos, surgem políticas de afirmação e mecanismos de reafirmação que transformam os clichês em contrapontos de resistência presentes. (FONSECA, 2010, p. 93). Exemplos disso são as músicas dos *rappers*, que muitas vezes chegam a ser violentas, o *hip hop*, o *street dance*, cujo principal objetivo é enfrentar as dificuldades propostas pela discriminação e a exclusão, levando a um processo de conscientização. Começam a ganhar força os discursos negros que são originados por vozes desejosas de falar de si e por si, com sua própria subjetividade, contrastando, assim, com a literatura brasileira, escrita, predominantemente, a partir da perspectiva de uma sociedade que muitas vezes, por não aceitar a miscigenação, recorre a representações estereotípicas do negro e do mestiço (EVARISTO, 2011, p. 135).

A partir do final do século XIX, começam a surgir discursos negros orientados por uma fala denunciadora de sua condição. São vozes desejosas de falar de si e por si, com sua própria subjetividade que está impregnada de experiências vividas pelo autor, porque é a partir de si mesmo que escreve. Isso pode ser provado pelo simples fato de que, quando escreve, cria ou inventa, o autor não se desvencilha de seu corpo de homem ou mulher, de afrodescendente ou não. Embora seja possível a uma pessoa branca imaginar experiências e pensamentos vividos pelo negro, pois por mais que se aproxime dessa visão, ela será falsa porque falta-lhe a subjetividade de um corpo e a vivência experimental.

Os autores afro-brasileiros trazem uma nova visão para uma sociedade; lutam na busca de seus direitos. Para se fazer impor, movimentos negros, preocupados com essa mentalidade preconceituosa que não admite o diferente, começam a surgir; no entanto, com a ditadura militar dos anos 70, como também já ocorreu no Estado Novo, toda a manifestação de cunho racial é inviabilizada. Após a ditadura, os movimentos negros se reorganizam e buscam fazer ouvir a sua voz. Há, também, uma renovação da imprensa negra, que inicia nos primeiros anos do século XX. Intelectuais, funcionários, operários afrodescendentes reúnem-se em torno de jornais e associações e buscam reivindicar seus direitos de cidadãos e um lugar ativo na



sociedade imaginada Brasil, na tentativa de romper as barreiras da política da época. “Desde a década de 50, os escritores afro-brasileiros continuaram insistindo em fundar grupos, jornais e revistas para, através deles expor seus pensamentos e propostas de atuação” (SOUZA, 2010, p. 217). A autora demonstra isso ao citar exemplos, como os *Cadernos de cultura* da Associação Cultural do Negro, os Congressos do Negro, a revista *Afro-Latina*, o jornal *Abertura* em São Paulo, o *Jornal do Movimento Negro Unificado*, o grupo GENS.

Em meio a esse contexto da década de 70, em que escritores e intelectuais negros repensam a produção literária, surge a coletânea *Cadernos Negros*, iniciada em 1978 por Cuti, que também é fundador do grupo *Quilombhoje*. Esse grupo é responsável pela publicação dos *Cadernos Negros*, sempre alternando entre conto e poesia, semestralmente, com o objetivo de afirmar o caráter empenhado da literatura afro-brasileira, através do compromisso de luta contra o racismo e a discriminação. Demonstra claramente um trabalho coletivo de resistência, de crítica social, produzindo textos marcados por uma posição diferenciada na sociedade brasileira. Assumem assim, a negrura bela e forte e definem o caráter empenhado da literatura ali apresentada (SOUZA, 2010, p. 219), eles trazem o compromisso da luta, que sempre foi constante contra o racismo e a discriminação. A coletânea tem publicações anuais que se alternam entre contos e poemas escritos por autores que se autodenominam afro-brasileiros discutindo em seus textos, desde o primeiro número lançado, conceitos e significados da literatura negra. Nesta coletânea, vários temas são abordados, desde o problema da cor, da identidade até o cotidiano do negro na sociedade na qual busca seu espaço e seus diretos.

Os *Cadernos Negros* surgiram numa época em que o processo de redemocratização do país mostrava-se com mais força, a publicação procurou, nos primeiros números, apresentar ao público poemas e contos cujos autores eram, em sua maioria, pouco conhecidos fora dos movimentos negros (FONSECA, 2010, p. 95).

Nos volumes dos *Cadernos Negros* é proposta a valorização de uma estética negra da qual os escritores procuram apagar do corpo as marcas deixadas pela sociedade escravocrata. Os poemas e contos publicados na coletânea procura reverter imagens que lhes foram criadas, colocado como desqualificado, sujo, feio. Escritores afro-brasileiros procuram mostrar a face real do negro brasileiro, em relatos de experiências de vida.

Com a entrada da contemporaneidade, pode-se perceber que as discussões em torno da literatura negra ou afro-brasileira e a relação existente entre a vida e a obra do autor ainda não se esgotaram. Escritores como Conceição Evaristo e Jussara Santos, são exemplos de autores contemporâneos que vem traçando percursos que os situam entre o fio da navalha, pois suas



obras, destaca Pereira (2007, p. 218), são tecidas com elementos que oscilam entre o vínculo da vida com a obra e entre o desejo de ressaltar a autonomia da criação em relação ao seu autor.

Conceição Evaristo, por exemplo, transita entre a função de crítica e escritora e vai além do conflito entre a análise crítica e a criação literária, alimentando o diálogo entre ambas, de modo a ter maior consciência das dificuldades e das possibilidades que aos poucos se apresentam para a sua escrita. (PEREIRA, 2007, p. 220). Assim como Evaristo, Jussara Santos desenvolve a sua produção literária e analisa a dos outros a partir de pontos de vista diversos, isto é, como poeta, ficcionista, crítica literária. Em suas obras, faz crítica à exclusão dos afrodescendentes, e também busca demonstrar a participação do negro nos processos de formação e transformação das diferentes sociedades contemporâneas.

Muitas temáticas são abordadas pelos autores como: preconceito, discriminação, a exclusão, o cotidiano do negro, a preservação de sua herança cultural. E em meio a essas diversas temáticas abordadas, a questão da cor é uma das mais presentes na produção textual do afrodescendente. No volume 32 da coletânea *Cadernos Negros* há dois contos com uma abordagem clara sobre esta temática: *Cauterização*, de Cristiane Sobral, e *As máscaras de Dandara*, de Serafina Machado. No primeiro, a personagem, em um primeiro momento, despreza-se e vê sua pele como um grande obstáculo. No entanto, mais tarde, descobre a si mesma e passa a exaltar sua etnicidade, havendo uma mudança de atitude e a descoberta de felicidade. Também o conto *As máscaras de Dandara* aborda a não aceitação da cor e suas consequências, registrando estratégias de branqueamento, e o medo que a protagonista sente da própria autoimagem.

Em *Cauterização*, a personagem sofre um grande conflito interno, que se manifesta na tentativa de fuga de sua própria identidade racial, o que é demonstrado pelas efetivas mudanças de suas características corporais. Pretende deixar de ser uma “mancha negra” perante a sociedade e tornar-se elegante e transparente, além de invisível, é ‘claro’ (SOBRAL, 2009, p. 22), o que, em seu ponto de vista, demandaria tornar-se branca. Tenta se convencer da não essencialidade da cor de sua etnia, afirmindo que o negro de sua pele é um efeito causado pelo aquecimento global. Deseja atingir a brancura de Deus, que a seu ver é um ser tão branco que chega a ser invisível, transparente, como ela mesma sonha ser. Fica claro que a transparência equivale a seu ideal de inexistência absoluta de traços negros. Essa concepção traz presente a negação da identidade, e implica um menosprezo da etnia negra, sugerido pela



atribuição da cor branca à divindade, o que sutilmente sugere que negros não são filhos de Deus.

Dessa forma, a personagem busca se transformar naquilo que supostamente a sociedade considerava como ideal e, como uma forma de atingir sua meta, passa a adotar estética brancos. Isso é demonstrado quando busca modificar seu cabelo, fazendo uma cauterização; utiliza-se da maquiagem para clarear a pele, tenta esconder as características de seu corpo, escolhendo vestidos para “driblar seu biótipo negroide”. A autora vai relacionar esses acontecimentos, principalmente o da cauterização, a uma “tentativa de transformação da própria identidade”, uma mudança de pensamento (SOBRAL, 2009, p.23): ao ver sua pele como um obstáculo para seu “crescimento” social, adota a estética branca como se nela estivesse o seu melhor, a sua felicidade.

É, no entanto, quando alguém a chama de negona no trânsito que percebe a inutilidade de tentar esconder suas características étnicas. Face a essa impossibilidade, é, de certa forma, jogada ao encontro de si mesma. Mesmo tentando fingir, não havia como negar a si mesma, estava ali e todos a percebiam. “Negona? A expressão a provocou de tal maneira que conseguiu furar o bloqueio de seus neurônios globalizados, ocupados com a parafernália dos modelos televisivos padronizados” (SOBRAL, 2009, p.24).

Esse acontecimento a faz chegar ao desespero interior, e é decisivo para sua tomada de decisão definitiva. Aos poucos se assume, encontra sua identidade, deixa aflorar o seu verdadeiro *eu*. Com a destruição daquilo não lhe é próprio, a estética branca (destruição dos cabelos cauterizados e da maquiagem), ela experimenta um sentimento profundo e sereno do nascimento de uma nova mulher. Passa, então, a aceitar a si mesma, descobre-se como uma linda mulher, em todas as suas características femininas. Torna-se sujeito de si mesma, encontra a calma e a felicidade em seu interior. “quanto mais cortava, mais bonita ficava, mais serena e incrivelmente consciente. Pela primeira vez parecia uma mulher de verdade” (SOBRAL, 2009, p.25).

As máscaras de Dandara desenvolve-se a partir da valorização da metáfora da máscara. Percebe-se clara inspiração em Frantz Fanon e seu clássico estudo *Pele negra, máscaras brancas*, publicado em 1952. Nessa obra, o psiquiatra martiniano tenta entender o porquê os negros adotarem valores brancos e analisa a alienação e ansiedade advindas pela assunção dessa atitude, que compara à superposição de máscaras brancas sobre pele negra.



Desde criança Dandara decide se esconder atrás de “máscaras”, ou seja, assume comportamentos de auto-defesa como uma forma de se proteger dos olhares das pessoas que, segundo ela, parecia que iriam petrificá-la. Tais “máscaras” são forma de se proteger do preconceito, que lhe feria tanto: “Não sabia o porquê, mas sentia que o mundo a perseguia, como se quisesse destruí-la” (MACHADO, 2009, p. 107).

A protagonista quer esconder sua aparência, como se sua cor fosse um crime. O constante preconceito que Dandara sofre, faz com que crie a máscara madeira: “Passou a usá-la, mas isso não afastou os olhares, que atingiam como facas, ou os risos que, tais como pregos, atravessavam a madeira que deveria protegê-la” (MACHADO, 2009, p. 108). Como não suporta a exclusão, e as piadas que lhe vêm aos ouvidos como uma dolorosa melodia, assume um sorriso vago, como quem quer dizer que não se importa: essa é sua máscara de papel, e dada a fragilidade do elemento de que é construída, não dura muito tempo. E assim ela vai tentando de alguma forma ser aceita, assumindo sucessivas outras máscaras: plástico, coitada, simpatia, autoconfiança, amabilidade, chumbada de sorrisos, complexidade, indiferença: tudo para fazer parte daquele mundo da qual era excluída. Contudo, a remoção de sucessivas máscaras, e sua substituição por outras, não atinge seu objetivo maior, que é proteger da discriminação do outro, e fazer com que possa aceitar a si mesma, sentindo-se íntegra: “Arrancou a máscara. Continuou um patinho feio que precisava se refugiar de sua aparência” (MACHADO 2009, p. 110).

Dandara sempre sai dilacerada. Com o tempo, passa a não se conhecer mais, já não sabe quem é, sente-se como um fantasma. Seu refúgio está nas suas criações, nas máscaras: torna-se assim múltipla e vazia. Múltipla, porque, sendo tantas, não pode ser quem realmente é, cria aparências que não são suas, conforme a ocasião; as máscaras, contudo, passam a fazer parte de sua existência. Além de dilacerada, sente-se vazia, porque essas criações não lhe ajudam na construção de uma auto-imagem positiva, antes a empurram para uma não existência: perde o sentido de ser ela mesma.

No entanto, as mudanças começam em seu interior quando esbarra com um professor substituto. “Quando seus olhos se cruzaram, algo aconteceu em seu corpo em com uma intensidade tão grande que a máscara (indiferença) que usava arrebentou-se. Ela sentiu medo, mas, desta vez, não se protegeu” (MACHADO, 2009, p. 113). O desejo que ela sente por ele a fez perceber que está na hora de mostrar quem é, sem máscara; é hora de fazer uma reavaliação de si mesma. Mais tarde, no motel com seu amado, Dandara se tranca no banheiro



e percebe que “não precisava e não poderia ser uma personagem” (MACHADO, 2009, p. 114). Cansa das humilhações, das rejeições, da desvalorização dos outros sobre ela, da mulher vazia.

É necessária uma reinvenção de si mesma: em meio àquelas tantas máscaras, tantos *eus* criados, precisa descobrir-se, achar o *eu* verdadeiro, a máscara que ela não conseguiria tirar. “Que máscara ela usava naquele dia? Era a única que ainda permanecia: sua alma diante do espelho. Uma alma que saia do armário e identificava-se: era ‘Dandara’; e sorriu ao ver a única máscara que não poderia jamais tirar: sua própria pele. Pele negra” (MACHADO, 2009, p. 114). Ao aceitar sua condição, se enche de coragem, sente-se como uma guerreira “armada de negritude e negreza” (idem). Vence os efeitos do preconceito, da discriminação, da exclusão. Então, voltou para o quarto “sem medo, sem disfarces, e entregou-se a si mesma” (MACHADO, 2009, p. 115).

Tem-se, assim, ao observar estes contos uma literatura marcada pela experiência de vida dos afro-brasileiros, demonstrando claramente um trabalho coletivo de resistência, de critica social que vem a lume através da produção de textos marcados por uma posição diferenciada na sociedade brasileira. Assim, essa escrita brota pouco a pouco, trazendo um novo mundo, um novo modo de ver as coisas e os seres, de ver-se a si mesmos e aos outros, trazendo mudanças a uma sociedade que insiste em ser desumana, que grita igualdade, mas apenas em um discurso de falsa democratização racial.



Referências

- CORTAZZO, Uruguay. Branquitude e crítica literária. In: EVARISTO, Conceição; SILVA, Denise Almeida. (Org.). *Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiros, africanos e da diáspora africana*. Frederico Westphalen, URI, 2011. p. 119-30.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afro-descendência. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 73-85.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: _____. SILVA, Denise Almeida. (Org.). *Literatura, história, etnicidade e educação : estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana*. Frederico Westphalen ; URI, 2011. p. 131-46.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Cultura/literatura negra, cultura/literatura afro-brasileira: impactos, paradoxos e contradições. In: PEREIRA, Edimilson Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 86-106.
- MACHADO, Serafina. As máscaras de Dandara. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio (Org.). *Cadernos Negros: contos afro-brasileiros*. v. 32. São Paulo: Quilombhoje, 2009, p. 107-15.
- SOBRAL, Cristiane. Cauterização. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio (Org.). *Cadernos Negros: contos afro-brasileiros*. v. 32. São Paulo: Quilombhoje, 2009, p.21-26.
- SOUZA, Florentina. Cadernos Negros: literatura afro-brasileira? In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 212-27.



A representação social em *Eugênia Grandet* e *O Vermelho e o Negro*

SEIDEL, Jaci Luft*

Resumo: Este artigo traz uma análise da representação da sociedade aristocrática de Paris, do Século XIX sob o olhar de Auerbach, em *Mimesis*. Nesta perspectiva, o estudo tem como foco os romances *Eugênia Grandet*, de Balzac, e *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal. Retratam personagens provindos de camadas baixa e média que usam formas ilícitas para ascender socialmente e acumular fortuna. Stendhal cria o herói Julien Sorel, com dupla personalidade, e mostra a fixação pelo poder, riqueza e status social. Balzac retrata o materialismo e o individualismo. Enfatiza a obsessão pela riqueza através do anti-herói o Sr Grandet. Podem ser lidos, levando em conta aspectos que mostram o degredo dos personagens. Assim, a literatura do século XIX assume uma postura política de compromisso: retrata a vida humana de forma real. Representa a sociedade que sofreu profundas transformações desde a Revolução Industrial e da Revolução Francesa, do período da Restauração da França.

Palavras-chave: Literatura. Representação. *Eugênia Grandet*. *O Vermelho e o Negro*.

Introdução

O estudo prende-se a uma análise dos romances *O vermelho e o negro* e *Eugênia Grandet* que evidenciam a representação da sociedade parisiense no período da Restauração da França.

Através da literatura buscamos uma compreensão maior da sociedade de uma determinada época, dos costumes e formas de vida. Auerbach, *Na Mansão de La Mole* fala sobre a representação da sociedade, protagonizada pelos personagens das obras de: Stendhal e Balzac: *Le Rouge Et Le Noir* e *Eugênia Grandet* respectivamente.

Stendhal cria o herói Julien Sorel com dupla personalidade, que tem fixação pelo poder. Enquanto Balzac retrata o materialismo e o individualismo, a obsessão pelo poder através do personagem, o Sr Grandet, pai de Eugênia, que por sua vez empresta o nome ao livro.

Assim a literatura do século XIX assume uma postura política de compromisso: retrata a vida humana de forma real, mesmo que para isso necessita transpor obstáculos para representar a sociedade que sofreu profundas transformações desde a Revolução Industrial e da Revolução Francesa, do período da Restauração da França.

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen). E-mail: jlufseidel@yahoo.com.br.



Stendhal e Balzac no momento histórico da França

A presença do protagonista Julien e de Abbé Pirard, antigo diretor do seminário na casa do marquês de La Mole, só é compreensível a partir do quadro político social do momento atual. Julien sempre foi um apaixonado pelas grandes ideias da Revolução e de Rousseau, se inspira nas ideias de Napoleão. Desde muito jovem, Julien repugna a hipocrisia, a corrupção e as mentiras dos poderosos, da classe dominante desde a queda de Napoleão.

A partir da sugestão de que alguém como Julien, “de origem pequeno-burguês só pode atingir uma posição de domínio através da igreja ou do clero, torna-se de plena consciência um hipócrita; e o seu grande talento assegurar-lhe-ia uma brilhante carreira eclesiástica...” (AUERBACH, 1987, p. 397). Ou seja, para o clero é uma honra poder sentar junto à mesa de um senhor de posses, porém Julien não aceita esta ideia. Abbé Pirard espera que Julien aceite ascender socialmente através do clero. Stendhal chama a isso o mal deste mundo, pois Pirard e o Marquês de La Mole passam a trocar favores entre si. Julien, com a estratégia de mostrarse entediado nos jantares com a elite, conquista a confiança de Matilde que passa a admirá-lo. Com o tempo, Matilde aceita ser amante de Julien e fica grávida, fato este que não terminou em casamento pela interferência da ex-amante Sra de Rênal, culminando numa tragédia.

Auerbach em sua análise afirma que todos os personagens encontram-se estreitamente ligados ao momento histórico, através das atitudes, dos caracteres e relacionamentos. Mostram o realismo histórica daquele momento da França:

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como nunca antes fora o caso em nenhum romance, aliás, em nenhuma obra literária em geral,...O fato de embutir de forma tão fundamental e consequente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante. (AUERBACH, 1987, p. 398)

Ou seja, os personagens fazem uma clara alusão ao momento histórico, aos costumes e comportamentos do parisiense de forma explícita e real. Todos os acontecimentos e as figuras humanas, na obra, apresentam-se sobre uma base política socialmente movimentada. A história está ancorada em fatos verídicos, com plumagem dos costumes da sociedade, envolvendo as paisagens que permitem ao herói do romance se deliciar com seus sonhos: “Por insensível que fosse a alma daquele jovem ambicioso a esse gênero de beleza, ele não podia deixar de parar de quando em quando para contemplar um espetáculo tão vasto e imponente”. (STENDHAL, 1958. p. 91). Julien se deixa absorver pelo encanto e magia que a bela



paisagem lhe proporciona. Não tem pressa de reencontrar seu velho amigo Fouquè que morava no vale solitário. Julien queria viver aquele momento mágico, sozinho, para fortalecer seus sonhos ambiciosos: “Escondido como uma ave de rapina em meio às rochas nuas que coroam a montanha, ele pode divisar de muito longe qualquer homem que se aproximasse”. (STENDHAL, 1958. p.91). Stendhal compara os voos e agilidade da ave de rapina às metas que Julien traçou para sua vida. Apropria-se da linguagem figurada, quando diz que as rochas nuas coroam as montanhas, bem como o sonho de um dia ser coroado como Napoleão.

Stendhal imprime sua própria personalidade nos fatos, tornando os personagens criaturas superiores. *O Vermelho e o Negro* representa um estilo clássico, através do qual podemos perceber as ideias que surgem como arte e não somente como frase em si, ou seja, todo o romance é como se fosse uma obra de arte.

As circunstâncias deste contexto histórico servem de inspiração como pano de fundo para Stendhal criar seus personagens na obra *O Vermelho e o Negro*. Isto posto, permite uma leitura como se fosse da vanguarda do realismo moderno, trágico e histórico. Conforme Hauerbach, é o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas: “a Revolução Francesa, com todas as agitações que se espalharam pela Europa e que foram suas consequências”. (AUERBACH, 1987, p. 399)

Balzac representa a sociedade num quadro convincente da França do Século XIX. Aborda o materialismo que se torna uma constante, girando em torno de interesses financeiros através da família Grandet, cujo pai age de forma avarenta e sem escrúpulos, visando apenas o material. Para isso, priva sua família de necessidades básicas em detrimento do aumento do seu capital. A ganância do Senhor Grandet extrapola todos os limites, controla todos os gastos da casa, desde a alimentação até o vestuário e demais necessidades básicas da casa.

Eugênia, que empresta seu nome ao livro, é assediada pelos pretendentes, somente pela fortuna que possui, sem levar em conta os sentimentos ou afinidades românticas. Na corrida dos pretendentes rumo à fortuna de Eugênia, aparece um terceiro: o primo Carlos Grandet, aristocrático da cidade, com traços refinados, porém falido . Ele conquista Eugênia, que por sua vez, sente-se atraída pelo primo e passa a agradá-lo. O pai de Eugênia não aprova este namoro, pois pretende casar Eugênia com alguém com maior fortuna. Como Eugênia experimenta desilusões amorosas, viúva, passa a cuidar somente da fortuna que o pai lhe deixou, ou seja, segue o exemplo do pai. Balzac, nesta obra, deixa transparecer a obstinação



pelo dinheiro, o materialismo que está sempre em primeiro plano, deixando os sentimentos de lado, primando pela avareza. Remete o homem numa teia de enganos.

A representação da sociedade francesa

Luiz Costa Lima em Mímesis e Modernidade diz que o sistema de representação funciona como uma linguagem que serve de meio de comunicação. Ou seja, os sistemas de representação usam a comunicação para estabelecer a diferenciação, identificando assim as mais diversas camadas da sociedade:

Se os sistemas de representação não se confundem com um modo de tematizar a linguagem lexicalizada é menos por esta ser verbal e aquela predominantemente semiológica e sim porque, enquanto a linguagem verbal se destina em princípio à comunicação, os sistemas de representação estabelecem sobre esta uma segunda rede: a da diferenciação social. (LIMA, 2003. p. 91)

Auerbach salienta a ousadia de Stendhal por abordar um tema que representa os sentimentos dos franceses, um romance com duas heroínas. A trama tem um final trágico: da condenação à guilhotina de Julien, baseado na realidade. Stendhal presenciou um escândalo idêntico na Itália, fato que o motivou a escrever o romance:

O trecho do livro lhe é fornecido por um caso recente de um seminarista homicida que é morto no patíbulo. Com o elemento da história transfigurado à luz de uma forte e minuciosa introspecção, Stendhal cria a extraordinária figura de Julien Sorel, que, sob a veste clerical, alimenta em segredo um sonho de grandeza napoleônica e que por um obscuro instinto é conduzido de aventura em aventura à tentativa de assassinato da antiga amante e à morte libertadora. (STENDHAL, 1958, p. 07)

As duas heroínas da trama movem-se em torno de Julien: Mathilde de La Mole e a inesquecível senhora de Rênal, a mais extraordinária de todas as criações stendhalianas, toda envolvida com seu apaixonado amor por Julien, ao mesmo tempo dedica sua ternura maternal aos filhos. A senhora de Rênal sente-se uma dama de alta linhagem, sua postura diante dos demais a diferenciam, sendo que aos poucos vêm cada vez menos pessoas em sua casa, fato que a deixava feliz. Sente prazer quando pode vagar sozinha em seus belos jardins. Mesmo sentindo-se entediada em relação ao marido, gosta muito quando ele fala dos projetos que tem para os filhos. “Ela aprecia especialmente o Senhor de Rênal quando ele diz dos seus projetos em relação aos filhos, que ele destina: – um, às armas, o segundo à magistratura e o terceiro à igreja”.(STENDHAL, 1958, p.40). O pai, sem mesmo saber do dom que o filho possui, traça os possíveis caminhos para garantir o poder aos filhos. Serve de pano de fundo ao drama a França da Restauração, retratada com um misto de agudo realismo e de fantasia transfigurada. Torna evidente a representação da aristocracia, as questões passionais que acontecem entre as



famílias da alta sociedade de Paris, a queda da moral e dos bons costumes da época. Auerbach diz que “a literatura realista de Stendhal brotou do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo”. (AUERBACH, 1987, p. 401.)

Stendhal encontra dificuldades para descrever a sua posição interna perante os fenômenos sociais. Porém, a intenção é captar cada detalhe, o modo como as pessoas agem na sociedade. Constrói com a maior exatidão a estrutura individual de cada ambiente, não possui qualquer sistema racionalista preconcebido acerca dos fatores gerais que determinam a vida social, nem uma imagem modelar de como deve ser a sociedade ideal, procura ser racionalista e descreve com precisão cada cena do romance.

No tocante à simbologia das cores, há vários significados que são importantes para que se compreenda o tema do romance. A opção pelo vermelho e o negro faz parte do enredo da obra. O vermelho pode ser relacionado ao sangue derramado pelo herói, como também pode referir-se a paixão dos amantes. O negro identifica-se com a batina, bem como com a morte.

Suzana Zanon, em seu artigo sobre *Um Estranho Afeto N'o Vermelho e Negro*, traz uma abordagem sobre a simbologia das cores, sugere a seguinte interpretação: “Vermelho, em virtude da roupa usada por Julien, o que lhe fazia sentir orgulho em fazer parte de uma realidade em ascendência e, por outro lado, o negro, o que pressupõe a negra e assustadora personalidade, dupla e perversa”. (ZANON, 2011. p.346)

Podemos concluir que as cores, *O Vermelho e o Negro*, são parte integrante da trama que envolve o herói Julien Sorel. O *Vermelho* pode ser relacionado ao amor proibido; o *Negro*, que não há espaço na sociadeada parisience para um amor clandestino, culminando com o fim trágico do protagonista.

As cenas reais do cotidiano das classes média e baixa da sociedade parisiense representam uma ruptura da regra de estilo apresentada pelos escritores Stendhal e Balzac, sendo um contra-ponto à história oficial da época. Ambos os escritores retratam o cotidiano dos personagens, fatos da camada social menos privilegiada que procuram a qualquer custo inserir-se nas altas rodas da aristocracia.

O realismo moderno assume o classicismo da representação que passa a ter uma estreita relação com a mistura de estilos do movimento romântico. Este momento histórico da França permite o poder crescente da burguesia, do socialismo e o surgimento dos movimentos operários.



Em Mimesis, Auerbach afirma que Balzac tem uma tendência natural para avaliar o momento presente, bem como deixa a fase romântica em busca de algo novo: “tinha superado as tendências românticas no sentido de fuga da realidade, pois não correspondiam aos seus poderosos temperamentos, é digno de admiração o grau de instinto diagnosticador do seu tempo que Balzac possuía.” (AUERBACH.1987. p. 440.) Assim a literatura do século XIX assume uma postura política de compromisso: retrata a vida humana de forma real, mesmo que para isso necessita transpor obstáculos para representar a sociedade que sofreu profundas transformações desde a Revolução Industrial e da Revolução Francesa.

A representação nos personagens de Stendhal têm um forte cunho psicológico. O protagonista Julien Sorel assume uma dupla personalidade: desde menino, sonha com belas mulheres, status social e poder. Para atingir suas metas, abre mão da honestidade e usa caminhos não lícitos para possuir belas mulheres e poder. O herói do romance, sempre que se encontra sozinho em ambientes agradáveis, sua imaginação flui, sempre focado na trajetória de Napoleão. Este, por sua vez, também fora pobre, porém detentor de uma espada e passou a comandar o mundo:

Tivera, desde tenra infância, momentos de exaltação. Pensava, então, deliciado, que um dia seria apresentado às lindas mulheres de Paris; por algum ato ruidoso, havia de saber atrair a atenção delas. Por que não seria amado por alguma, como Bonaparte, pobre ainda, fora amado pela brilhante Sra de Beauharmais? Muitos anos depois, Julien não passava talvez uma hora da sua vida sem dizer que Bonaparte, tenente obscuro e sem fortuna, se tornara o senhor do mundo com a espada. Essa ideia consolava-o das suas infelicidades, que ele julgava grandes, e dobrava-lhe a alegria, quando a tinha. (STENDHAL, 1958. p.50.)

O pensamento de Julien visa somente a escalada social. Quando observa a construção da igreja, pensa em ascender socialmente via clero. apaixona-se obstinadamente, naquele momento de devaneio, pela ideia de tornar-se padre, conforme a transcrição de um de seus pensamentos:

Quando Bonaparte deu que falar de si, a França tinha medo de ser invadida; o mérito militar era necessário e estava na moda. Hoje, a gente vê padres de quarenta anos com cem mil francos de vencimentos, três vezes mais do que percebiam os famosos generais de divisão de Napoleão. E ainda têm quem se dobre ante eles. Vejam esse juiz de paz, tão sensato, tão honesto até agora, tão velho, desonrando-se por temor de desagradar a um jovem vigário de trinta anos! Preciso ser padre. (STENDHAL,1958. p.50.)

O protagonista estabelece como meta: juntar uma grande fortuna através da igreja. A estratégia de um futuro promissor muda constantemente, porém a fixação pelo poder é uma constante em seus pensamentos. Julien busca o seu eu na figura de Napoleão, nem ele mesmo se dá conta do terror de sua própria perversão. Freud chama este fenômeno do Duplo, que aparece em todos os graus e formas de desenvolvimento. Segundo Freud:



...temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é e o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. (FREUD, 1986. p.16.)

Julien, avesso à pobreza, da qual provém, tem como única paixão a ambição pela riqueza e poder, o que o submete a uma dupla personalidade. Num estudo da médica psiquiatra Marília Moraes de Minas Gerais, encontramos uma explicação sobre o Duplo. Ela fala que a representação do inconsciente produz imagens que geram visibilidade:

Freud fala que a imagem se encontra na raiz do verbal (7). A representação consciente (o pensamento) é integrado pela “*representação das coisas*” (*Sachvorstellung*), sistema Inconsciente, diferenciada em um processo originário, da “*representação das palavras*” (*Wortvorstellung*), sistema Pré-consciente-Consciente. As representações inconscientes encadeiam-se de acordo com as leis da linguagem e têm um caráter de imagens, quando investidas pelo desejo que, ao percorrê-las como uma descarga elétrica, as acende e produz uma corrente de visibilidade.(MORAIS,2004. p. 03.)

Assim o romance stendhaliano se cristaliza, mais precisamente pelo herói da trama que pela riqueza de caracteres. Torna-se uma psicologia em ação, apresenta de forma real a ciência da alma, não só do protagonista, mas também dos demais personagens da obra.

Considerações finais

Assim as obras *Eugênia Grandet* de Balzac e *O Vermelho e o Negro* de Stendhal evidenciam um retrato fiel da sociedade parisiense do Século XIX. Cada autor tem características próprias. Stendhal retrata a queda dos valores morais da alta aristocracia francesa, com características psicológicas. Mostra a hipocrisia e os crimes passionais que se identificam com o período histórico da Restauração da França. O núcleo da obra é uma crítica direta à sociedade francesa do período da Restauração, especialmente aos parisienses, os quais julga viverem um amor afetado e orgulhoso.

Stendhal deixa transparecer que mesmo pessoas honestas tornam-se hipócritas em troca da fama, do status social e do poder. Isto passa a ser protagonizado por Julien, mesmo talentoso e dedicado de forma árdua ao trabalho, torna-se hipócrita para pertencer a alta aristocracia de Paris. Mas, na sociedade francesa, naquele momento histórico, não há lugar para um homem nascido sem nobreza. Ambicioso, consciente e sem arrependimentos, Julien faz de sua vida uma batalha. Sua paixão maior é a ambição, a qual procura alcançar



principalmente através das duas amantes: a senhora de Rênal e Mathilde. O amor afetado pela ambição se transforma em guerra, levando-o, assim, ao fim trágico: a guilhotina.

Balzac, com seu estilo próprio, a maneira como retrata seus personagens, pinta um quadro convincente da sociedade francesa do século XIX. O romance traz a história da família do Sr Grandet, sendo o seu progenitor muito avarento, um homem sem escrúpulos, valoriza somente o brilho do ouro, como forma de ascensão social e financeira.

Assim, Balzac retrata um quadro audacioso de uma sociedade materialista, sem ética, que troca os sentimentos do coração pela obsessão à fortuna. Esta obra literária pode ser lida como sendo da vanguarda do realismo moderno do século XIX.



Referências

- AUERBACH, E. Na Mansão de la Mole. In: _____. *Mímesis*. São Paulo. Perspectiva, 1987.
- BALZAC, H. *Eugênia Grandet*. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. São Paulo. Abril Cultural.1981.
- BENEDICT, A. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- FREUD,S. *O Estranho*. In. Freud. Obras completas. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 237-269.
- HOBSBAWN , E. *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. São Paulo: Paz e terra, 2005.
- LIMA, L. C. *Mímesis e Modernidade: forma das sombras*. Paz e Terra. São Paulo. 2^a. Ed. 2003. 295 p.
- MORAIS, M. B. L. *Poesia, Psicanálise e Ato Criativo: Uma Travessia Poética*. <http://www.cbp.org.br/rev2945.htm>. 2004. Pesquisa realizada dia 20/03/2012.
- SOUZA, R. G. *A Revolução de 1830 da França*. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com.br/historiageral/a-revolucao-1830.htm>. Acesso em: 020 de março. de 2012.
- STENDHAL (Pseudônimo de BEYLE, M H. Tradução de: Souza Júnior e Casemiro Fernandes. *O Vermelho e o Negro (Le Rouge Et Le Noir)*.Editora Globo.Porto Alegre-RS. 1958.
- ZANON, S. R. B. *Um Estranho Afeto N'o Vermelho e o Negro, de Stendhal*. RevLet- Revista Virtual de Letras, v.03, Número 01, Janeiro/Julho, 2011.



A representação carnavalesca em *Pantagruel*, de Rabelais

RIGO, Larissa Bortoluzzi*

Resumo: O presente trabalho pretende oferecer uma análise acerca da obra do autor François Rabelais, “*Pantagruel*: Rei dos Dípsodos, restituído ano natural com seus factos e proezas espantosas”. Como aporte teórico são utilizadas obras de Mikhail Bakhtin, de acordo com a Teoria da Carnavalização. A representação da realidade do século XVI, ao qual Rabelais é contemporâneo permeia toda obra, por isso retrata-se também um estudo de Erich Auerbach.

Palavras-chave: Literatura Carnavalizada. François Rabelais. Representação. Teoria bakhtiniana.

O caráter lúdico-festivo tem sido contemplado por vários pesquisadores em diversas obras da Literatura mundial pela representatividade junto ao estudo da Carnavalização. Por esse viés, o presente trabalho tem por objetivo propiciar uma reflexão a cerca da Literatura Carnavalizada, à luz da teoria bakhtiniana, no romance de François Rabelais, “*Pantagruel*: Rei dos Dípsodos, restituído ano natural com seus factos e proezas espantosas”.

O romancista representa a realidade de acordo com credices populares e do riso, este que é presença constante entre suas páginas. Além disso, um dos traços evocados para o estabelecimento da Carnavalização é o grotesco, elemento que está presente em toda obra, ao transparecer para o leitor os fatos que permeiam as atitudes do personagem principal, totalmente isentas de cotidianidade.

Rabelais é contemporâneo do século XVI, um período histórico de transição entre o modelo feudal e capitalista; esta também é uma época em que ocorreram as Grandes Navegações – Renascimento. O estilo do autor pode ser melhor compreendido a medida que esse contexto é entendido, já que sua obra foi escrita em consonância às novas descobertas. Assim como na história deste século, o autor se utiliza do mundo que estava sendo descoberto para representar a realidade da época nos capítulos de sua obra. Nessa esteira, o personagem principal, *Pantagruel*, surge em meio à descobrimentos e às características da carnavalização: personagens bufões, linguagem de praça pública, grotesco, riso e elementos de exagero que estarão presentes nas ‘proezas’ desse personagem.

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI-Frederico Westphalen). E-mail: lary_rigo@yahoo.com.br.



A importância deste estudo deve-se à relevância que a obra de Rabelais tem na apreensão da realidade atual, já que outra particularidade que permeia o romance é a crítica social. Aportes teóricos para esse artigo são buscados em Mikhail Bakhtin nas obras: “Problemas da poética de Dostoiévski” e “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”.

O trabalho está dividido em três partes: a primeira aborda o riso, elemento que está presente em toda obra do autor francês, seguido de apontamentos sobre o gênero da Literatura Carnavalizada e suas principais características, posteriormente a análise da obra, e por fim, as considerações finais.

O riso: elemento fundamental em François Rabelais

O âmbito em que a obra de François Rabelais está inserida auxilia no entendimento de seus livros, contudo, o estilo do autor também é necessário para uma melhor compreensão de seus romances. Bakhtin traduz o autor francês simplificando suas ideias: “O romance de Rabelais é a expressão mais típica, não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente. Mais do que qualquer outro no mundo, o romance de Rabelais exclui o temor”. (BAKHTIN, 2008, p. 34) Por esse viés, a alegria expressada constantemente e a falta de temor relacionam a obra do autor a um elemento que é presença constante em suas páginas: o riso. Contudo, essas peculiaridades, não o tornam um autor fácil de ser compreendido, pelo contrário.

Ler Rabelais é difícil. Em compensação, a sua obra, se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais deve ser a chave dos esplêndidos santuários da obra cômica popular, que permanecem quase incompreendidos e pouco explorados. (BAKHTIN, 2008, p. 03)

O autor francês é o porta-voz do riso carnavalesco na literatura mundial. Seus romances são a expressão complexa e profunda deste elemento. (BAKHTIN, 2008) Em sentido análogo, entender o riso, é penetrar ainda mais em suas obras. Este elemento passou por mudanças históricas ao longo dos séculos. É na época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare que ocorre uma mudança capital na história do gênero. Somente no Renascimento o riso passa a ser concebido com o mesmo valor do gênero sério:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não



menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a sociedade; o riso é um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. De uma maneira um pouco esquemática, naturalmente, essa é a definição da atitude dos séculos XVII e XVIII em relação ao riso.” (BAKHTIN, 2008, p. 57-58)

Segundo o percuciente parecer de Bakhtin, acompanha-se a evolução do riso: na época do Renascimento, como já dito, esse elemento se equipara ao gênero sério. Todavia, nos séculos seguintes, apresenta atribuições inferiores, já que as pessoas influentes tramitavam pelo gênero sério. Assim, como poderia o riso ter espaço, se o tom sério era uma espécie de linguagem oficial?

O riso enquadrava-se em um dos estilos de Rabelais, porém outros elementos também auxiliam na composição de sua obra: o princípio da vida material e corporal, imagens de corpo, comida, bebida, satisfação de necessidades, todas excessivas e hipertrofiadas. Para o autor russo, essas peculiaridades desvendam o estilo do escritor de *Pantagruel*, que por anos, vários outros romancistas tentaram compreender.

O estilo de Rabelais sofreu muitas modificações ao longo dos séculos. No século XVI ele era interpretado por uma única concepção, “a integridade lógica do universo artístico e ideológico rabelaisiano, a unidade de estilo e consonância de todos os seus elementos, percorridos por uma concepção unitária do mundo.” (BAKHTIN, 2008, p. 53) Já nos séculos XVII e XVIII seu modo de escrever era visto como uma “idiossincrasia individual e bizarra do autor, ou como uma espécie de código, de criptograma que encerrasse um sistema de alusões a determinados acontecimentos ou personagens da época.” (BAKHTIN, 2008, p. 53)

Rabelais era apreciado tanto nas classes mais altas quanto nas massas populares. É perfeitamente aceitável a ideia de que o sucesso dele não ocorria somente com os leitores, era também imitado por seus contemporâneos. Quase todos os prosadores do século em questão que o sucederam inspiravam-se no autor, como por exemplo, “Bonaventure des Péries, Noel Du Fail, Guillaume Bouchet, Jacques Tahureau, Nicolas de Cholières, etc.” (BAKHTIN, 2008, p. 52)



A Literatura Carnavalizada

Um dos objetivos da Literatura Carnavalizada é provocar o riso e fazer críticas relacionadas à sociedade. Contudo, para melhor entendimento acerca deste gênero, é importante iniciar por sua cronologia.

A Literatura Carnavalizada desenvolveu-se ainda na Antiguidade Clássica e posteriormente na época do Helenismo, como gênero do sério-cômico: “Constituindo um campo especial na literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente: (caracteres especiais), ou seja, campo do sério-cômico”. (BAKHTIN, 2002, p. 106)

No estudo de Bakhtin acerca do sério-cômico, o autor reforça uma possível origem para esse gênero; os antigos o incluíram dentro da Literatura Carnavalizada como os mimos de Sófron, o diálogo de Sócrates, a vasta literatura dos simpósios, a primeira Memorialística, os panfletos, toda poesia bucólica, a sátira menipéia, dentre outros. Desde o início esse campo do sério-cômico era considerado original e poderia ser contrastado com outros gêneros como a epopeia e a tragédia. “A despeito de toda a sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco”. (BAKHTIN, 2002, p. 107) Esta característica carnavalesca determina algumas particularidades ao gênero, tais como colocar a imagem e a palavra defronte à realidade. Além disso, no cômico-sério, há a presença de elementos retóricos, que contribuem para mudar o clima de alegria, debilitando a sua seriedade retórica e a sua racionalidade. (BAKHTIN, 2002, p. 107)

Ainda para Bakhtin, a Literatura Carnavalizada sofre influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco; sendo assim, todo campo sério-cômico constitui o primeiro exemplo deste tipo de Literatura. Como o gênero sério-cômico é resultado da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca, o autor russo apresenta três peculiaridades deste primeiro. Elas estão dispostas abaixo, divididas em formato de síntese, conforme o estudo do autor, e separadas em três partes:

- a) A primeira peculiaridade dos gêneros sério-cômicos é o tratamento inédito à realidade. “A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é objeto ou, o que é ainda mais importante, ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade.” (BAKHTIN, 2002, p. 107-108) Exemplificando com a obra de Rabelais, o personagem *Pantagruel* narra durante a obra fatos corriqueiros. Bakhtin aponta que esse gênero tem pela primeira vez na literatura antiga, seu objeto de representação, a atualidade dos fatos;



- b) O referido gênero não se baseia em nenhum tipo de lenda, pelo contrário, está calcado na experiência e fantasias livres. Todavia, se estiver fundamentado em lendas, será pelo lado crítico ou através do termo do autor russo: “cínico-desmascarador”;
- c) Pluralidade de estilos e variedade de vozes em todos esses gêneros, caracterizados pela politonalidade da narração, “pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródias, etc”. (BAKHTIN, 2002, p. 107-108)

Além das três peculiaridades do Carnavalesco: tratamento inédito a realidade, experiência livre e fantasias e, pluralidade de estilos e vozes, o autor russo complementa que em termos simplificados, esse gênero constitui juntamente com a épica e a retórica, uma raiz básica do romanesco. Tal aspecto comprova a ideia de que o Romance está inserido dentro da ótica carnavalesca. Assim, outros conceitos passam a fazer parte da Carnavalização, já que no campo do sério-cômico, com o desenvolvimento do romance, são determinantes dois gêneros: o Diálogo Socrático e a Sátira Menipéia. A partir desses dados, é importante mencionar as particularidades também destes dois elementos, baseando-se nos fundamentos propostos pelo autor russo.

O diálogo socrático está conexo à carnavalização. Nas palavras do autor: “O diálogo socrático não é um gênero retórico. Ele medra em base carnavalesco-popular e é profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobretudo no estágio socrático oral de seu desenvolvimento”. (BAKHTIN, 2002, p. 109) Com relação à manifestação do gênero, é dialógica, não encontra-se interligada a uma única pessoa. “A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem: ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.” (BAKHTIN, 2002, p. 110) Assim, como uma forma de obter essa comunicação dialógica, o filósofo ateniense Sócrates reunia algumas pessoas para que dessa discussão surgisse a verdade. Ele era um grande mestre da anácrise, isto é:

Tinha a habilidade de fazer as pessoas falarem, expressarem em palavras suas opiniões obscuras, mas obstinadamente preconcebidas, aclarando-se através da palavra e, assim, desmascarando-lhes a falsidade ou a insuficiência; tinha a habilidade de trazer à luz as verdades correntes. (BAKHTIN, 2002, p. 110)

Além da anácrise há também a presença da síncrese que, juntas traduzem o pensamento em palavras, “transformam-no em réplica e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens. Esses dois procedimentos decorrem da concepção da natureza dialógica da verdade, concepção essa que serve de base ao ‘diálogo socrático’”. (BAKHTIN,



2002, p. 111) Entretanto, com relação ao gênero carnavalizado, as duas acabam por perder “o caráter retórico-abstrato” como uma de suas características.

A importância do Diálogo Socrático ser lembrado neste estudo, é por se tratar de um dos principais gêneros na linha de evolução da prosa literária europeia e do romance; assim como a “Sátira Menipéia” tornou-se um dos principais veículos portadores da carnavaлизação da literatura até nos dias de hoje. (BAKHTIN, 2002, p. 111) Ademais, o gênero livre de invenções e fantasias também compõem as particularidades da Carnavalização. O ser cômico relaciona-se com a verdade, deixando os personagens imbuídos da função puramente ideológica de provocar e reconhecer a veracidades dos fatos. (BAKHTIN, 2002, p. 111) A Literatura Carnavalizada permite, como na obra de *Pantagruel*, personagens que criem situações extraordinárias, assim como o conteúdo da Menipéia, que também possui características que apresentam afinidades com o personagem em questão. “[Esse gênero] é constituído pelas aventuras da ideia ou da verdade no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo” (BAKHTIN, 2002, p. 115); assim como são expostas as aventuras e as verdades de mundo durante o romance de Rabelais.

A literatura carnavalizada em *Pantagruel*

De acordo com os conceitos dos gêneros expostos anteriormente neste estudo, a análise tem por objetivo demonstrar onde tais considerações são aplicadas nos capítulos da obra de *Pantagruel*. Contudo, antes de iniciar a análise, é necessário apenas mencionar o contexto geral do romance. O personagem em questão, *Pantagruel* é filho de *Gargantua*, dois gigantes. Quando *Pantagruel* nasce sua mãe morre, devido ao seu tamanho ser desproporcional ao dela. Logo, é possível compreender uma das principais características que permeará toda obra, o exagero.

Nossa análise de *Pantagruel* mostrou que um dos principais motivos do livro é a morte que dá a vida: a primeira morte que aumentou a fertilidade da terra, o nascimento de *Pantagruel* que sufocou a mãe, etc. Esse tema varia sem cessar nas mais diversas imagens corporais e topográficas, e atinge, sem perder, contudo sua expressão corporal, o tema da morte e da renovação históricas: história dos cavaleiros carbonizados, transformação da morte e da guerra em banquete, destronamento do rei, Anarche, etc. para falar com exatidão, e por mais paradoxal que isso possa parecer, temos diante dos olhos uma imensa prenhez: o mundo é mostrado sob o aspecto da morte prenha que dá a luz. (BAKHTIN, 2008, p. 308)

Acompanhando as ideias propostas pelo autor russo, outras peculiaridades são citadas, além do exagero: a morte que renova, o banquete, destronamento do rei e o grotesco. Além disso, o nome do personagem principal também é importante para a obra. *Pantagruel* não foi



inventado por Rabelais. “Esse nome pertencia antes dele na literatura a um dos demônios das diabrumas e, na linguagem corrente, designava a afonia que se segue a um excesso de bebida (era, portanto, a doença dos bêbados).” (BAKHTIN, 2008, p. 248) Assim, o nome da doença está ligado a boca, “à garganta, à bebida, à doença, isto é, a um conjunto grotesco dos mais característicos. Quanto a *Pantagruel* das diabrumas, está ligado a um conjunto mais complexo ainda.” (BAKHTIN, 2008, p. 248)

Outro elemento que aparece logo nas primeiras páginas da obra, nos famosos Prólogos de Rabelais, são as praças públicas. O autor inicia falando sobre as Crônicas de *Gargantua*, já que este é o livro que antecede *Pantagruel*:

Mui ilustres e cavalheiros campeadores, fidalgos e outros que tais, de bom grado rendidos a toda a gentileza e honestidade, ainda há bem pouco vistes, lestes e soubestes das Grandes e Inestimáveis Crônicas do Enorme Gigante Gargantua e, verdadeiros fiéis que sois, nelas acreditastes como honoráveis damas e donzelas, a quem fizestes longos e saborosos relatos quando não tñheis mais que dizer, por tal merecendo do melhor louvor e definitivos obrigados (RABELAIS, s/d, p. 19)

Para Bakhtin esse é um típico exemplo de tom e estilo das charlatanices dos camelôs, das praças públicas. “Esses elogios são redigidos no mais puro estilo dos charlatães de feira e vendedores de livros de quatro centavos que não esquecem jamais de cantar os louvores dos remédios miraculosos e livres.” (BAKHTIN, 2008, p. 138)

Nos parágrafos seguintes, o autor cita uma receita para dores de dente. “Essas receitas paródicas são um dos gêneros mais difundidos do realismo grotesco.” (BAKHTIN, 2008, p. 138) Com essas misturas da Arte e da Medicina, o autor proclama a virtude curativa da Literatura, que distraí e faz rir; proclama-o no tom do charlatão e do vendedor ambulante de feira. (BAKHTIN, 2008, p. 138)

Bakhtin ainda retoma o aspecto do Prólogo ser totalmente voltado ao estilo da Praça Pública, os discursos nesses casos são, “alegres, ousados, licenciosos e fracos, ressoam com toda a liberdade na praça em festa, para além das restrições, convenções e interdições verbais.” (BAKHTIN, 2008, p. 144)

Para melhor identificar essas características expostas no Prólogo, estão explícitos exemplos do exagero e das demais características pelos capítulos da obra. No Capítulo 1 para dizer a origem de *Pantagruel* o autor cita o início do mundo “há mais de quarenta quarentena de noites.” (RABELAIS, s/d, p. 23) Após ele apresenta uma lista genealógica com mais de 3 páginas até chegar em *Gargantua* que gerou *Pantagruel*. “As intermináveis séries de nomes e



de títulos ou acumulações de verbos, adjetivos, que ocupavam por vezes várias páginas, eram moeda corrente na literatura dos séculos XV e XVI" (BAKHTIN, 2008, p. 153)

Assim como no restante do livro, onde serão expostos os banquetes, as figuras principais de todo Prólogo ficam por conta das comidas. Tudo pode ser associado às figuras da mesa. "O autor celebra o vinho, superior sob todos os aspectos ao azeite (símbolo da sabedoria devota, enquanto o vinho é da verdade livre e alegre). A maioria dos epítetos que Rabelais aplica às coisas espirituais pertence, a linguagem da mesa." (BAKHTIN, 2008, p. 147) Neste excerto pode-se observar os substantivos "vinho", "azeite" e "mesa", as três estão relacionadas as comidas, assim como as páginas escritas pelo autor, em que estes elementos têm destaque singular.

No Capítulo dois o exagero está ao lado da imaginação livre do autor, sendo exposta na expressão de que com quatrocentos e oitenta e quarenta anos, *Gargantua* gerou *Pantagruel*. A causa de o nome ser *Pantagruel* também está associada ao exagero, como dito anteriormente. "No ano que ele nasceu, decorreram sem chuva trinta e seis meses, três semanas, quatro dias, treze horas e alguma coisa a mais." (RABELAIS, s/d, p. 31) Rabelais explica ainda no romance, a dissecação do nome do personagem: Panta em grego quer dizer, todo e Gruel na língua mourisca denotando que ele seria dominador entre os sedentos. Ainda neste capítulo, outra característica da obra é o grotesco:

No instante em que Bicaberta paria e as parterias recebiam o nascido, saíram de seu ventre sessenta e oito almocreves, cada qual puxando a rédea da sua mula carregada de sal, depois nove dromedários vergados com o peso de presuntos e línguas de vaca fumadas, sete camelos carregados de enguias, e mais vinte e cinco carroçadas de alhos-porros e dos outros, cebolas e cebolinhas, o que muito apavorou as parteiras. (BAKHTIN, 2008, p. 134)

Sobre o banquete e o exagero, no capítulo IV, o autor descreve que a cada refeição, *Pantagruel* bebia leite de quatro mil e seiscentas vacas. Alguns parágrafos após, o autor narra o que ele fez com a vaca onde bebia leite, posteriormente aprontar essa "proeza", ele fica preso no berço por quatro correntes. Em um dia em que seu pai estava em um banquete, aparece *Pantagruel* após arrebentar todos esses empecilhos.

No terceiro capítulo está desenvolvida a questão da morte-nascimento-renascimento, *Gargantua* não sabe se chora pela morte da esposa, ou pelo nascimento do filho. Esse paradoxo faz com que o autor opte pela alegria com o filho.

Todas as façanhas de *Pantagruel* no quarto capítulo estão associadas com a figura da mesa. As imagens de banquete no livro de Rabelais não são as formas cotidianas, mas sim "do



banquete que se desenrola na festa popular, no limite da boa mesa.” (BAKHTIN, 2008, p. 243) A abundância e a universalidade são “o fermento adicionado todas as imagens de alimentação; excesso. Em Rabelais, as imagens do comer são idênticas às salsichas e pães gigantes, habitualmente levados em grande pompa nas procissões de carnaval.” (BAKHTIN, 2008, p. 243)

Voltando aos capítulos, o V é destinado a falar sobre a formação do jovem *Pantagruel*, sempre interessado pelos estudos. A propósito, a formação do personagem chama atenção em várias partes do livro, denotando assim ser uma crítica de Rabelais a época, já que não era fato corriqueiro, as pessoas serem cultas e ter o hábito de estudar.

No Capítulo VII, novas intermináveis listas de nomes de livros que *Pantagruel* encontrou em Paris, totalizando dessa vez seis páginas da obra a estes livros.

O capítulo VIII fica a cargo de o autor explicar que devido ao seu tamanho gigante ele entendia o dobro e, na memória, “tinha uma capacidade à medida de uma dúzia de odres e um barril de azeite.” (RABELAIS, s/d, p. 63) Novamente, sendo ressaltada a metáfora com comidas e o exagero.

Ainda neste capítulo, *Gargantua* escreve uma carta ao filho, sendo demonstrada outra peculiaridade da obra: a pluralidade de estilos e variedade de vozes. As receitas vistas no Prólogo são exemplo, assim como esta carta, que mescla ainda conceitos religiosos, demonstrando como o pecado e a ideia de evolução estão presentes na sociedade da época. A evolução neste caso pode ser apreciada na carta, quando *Gargantua* diz, “nem sequer eu tinha a fartura de preceptores que agora tens” (BAKHTIN, 2008, p. 65). Ou seja, o processo evolutivo de que o filho deve ser o desenvolvimento do pai. A imaginação livre do autor, inventando outras línguas, pode ser vista no capítulo IX.

Já o Capítulo X volta-se novamente para o gênero do Prólogo, as Praças Públicas. Após *Pantagruel* receber a carta do pai com recomendações, coloca em prática seu saber, nas praças: “Deste modo é que não houve praça na cidade em que não emitisse conclusões, versando os pontos mais candentes de toda a ciência, em número de nove mil setecentas e sessenta e quatro.” (BAKHTIN, 2008, p. 81) Assim, a partir deste exemplo, a praça significa um lugar de aproximação entre as pessoas, tal como a definição do gênero “diálogo socrático”, em que a verdade é discutida nestes locais. Como o exemplo mostra, as verdades ditas por *Gargantua* a *Pantagruel* foram discutidas neste formato. Após demonstrar seu saber em praça pública com pessoas de diferentes níveis sociais, *Pantagruel* ficou conhecido,



demonstrando, que o conhecimento qualifica o homem, além de reconhecimento, torna as pessoas mais sábias para entender os processos da vida. Por isso, ele é chamado para resolver um caso jurídico, descrito por Rabelais, como muito difícil da época.

O Capítulo XI traz a continuidade da resolução de *Pantagruel* no caso de dois personagens com nomes grotescos: Beijacu e Chuparranho. Duas palavras compostas, beijacu e chupa-ranho. Quem ao ler o livro esqueceria o nome “estranho” desses dois personagens? Outro fato que chama atenção, é por serem palavras compostas de extremidades do corpo humano, o ânus remetendo ao “cu” (expressão é incansavelmente repetida durante toda obra, mais de dez vezes) e ranho do nariz. Além desses nomes grotescos, outro aspecto começa a aparecer na obra e que também irá se repetir, a urina.

Distinta característica que novamente está relacionada é o caráter religioso, como em expressões: “Quaresma”, “Santo Antônio” e “papa”. O Capítulo XII também contém esses substantivos e outros utilizados cotidianamente, pois além das palavras difíceis, também estão presentes na obra essas: “Valha-me Deus”. Neste capítulo, o autor dá início a uma série de expressões que também se repetirão, como por exemplo, “peidos”. Se nos anos dois mil é estranho ler “peido”, imagina em pleno século XV o que não significou?

De tal modo como no capítulo XI, no XIII outro nome grotesco, Miravassoura, uma palavra no estilo das anteriores, composta e “diferente”.

Já o tema Batalhas está presente em vários capítulos: no XIV com Panurge³⁰ contando sobre sua fuga dos turcos, no XVIII que mostra como um grande sábio inglês quis contraditar *Pantagruel* e foi vencido por Panurge, o capítulo XIX que é continuidade do anterior, no XXV que expõe como Panurge, Eustênio e Epistemão, companheiros de *Pantagruel*, lutaram contra seiscentos e setenta cavaleiros. No capítulo XXIX em que *Pantagruel* derrotou os trezentos gigantes, armados, com pedras de cantaria.

As cenas de pancadaria são praticamente iguais em Rabelais. Todos os monges hipócritas, “tristes delatores, sinistros agelastos que Rabelais aniquila, despedaça, golpeia, afugenta, maldiz, injuria e ridiculariza são os representantes do velho mundo e do mundo inteiriço, do mundo bicorporal que dá a vida ao morrer.” (BAKHTIN, 2008, p. 179) O capítulo XXV também traz este tema juntamente com as comidas.

³⁰ Companheiro e amigo de Pantagruel



Sobretudo, no capítulo XVI, são exaltadas mais características da Carnavalização: mistura de gêneros, com uma receita de uma torta bourbonesa, exageros, expressões de piolhos e pulgas ligadas a situações bizarras, acontecimentos engraçados, como este: “- O quê! Estai-vos peidando, Panurge? - Qual peidando, senhora minha. O que faço é contraponto à música que tocais pelo nariz” (RABELAIS, s/d, p. 123)

No Capítulo XVIII outro nome estranho está presente, Thaumasto, uma expressão grotesca. Sendo este elemento também presente nos capítulos XIX, XXI, XXII, XXIII, XXIV e XXVI como, peido, merda e mijo, tripas, víceras, episódio grotesco com excrementos de uma cadela e outro ainda em que Panurge apronta com uma dama que não lhe deu atenção.

Além de todas as características expostas nos capítulos, o riso esteve presente na maior parte da obra. Entretanto, em nem todos os casos o gênero era visto da mesma maneira. Bakhtin cita Schneegans para diferenciar este gênero em três casos: no cômico bufão, de acordo com o autor, o riso é direto, ingênuo e sem malícia. No burlesco, há a malícia e o rebaixamento das coisas elevadas, o riso não é direto; e no grotesco ocorre a ridicularização de certos fenômenos sociais, levando vícios ao extremo. O riso não é direto, já que o leitor deve conhecer os fenômenos sociais variados. Assim, pode-se concluir que o riso mais presente na obra era o grotesco.

Dessa forma, sendo permeado por todas essas características, a obra de *Pantagruel* é uma representação da realidade da época, com peculiaridades da Literatura Carnavalizada. O complexo rabelaisiano comporta então: “palavras alegres, grosserias obscenas, banquete. É de fato a expressão mais simples do ‘baixo’ material e corporal ambivalente: riso, comida, virilidade, elogios-injúrias.” (BAKHTIN, 2008, p. 147)

Considerações Finais

A Literatura Carnavalizada tem como uma das suas principais características a contestação de leis oficiais e a representação da realidade.

A palavra poética, plurivalente e plurideterminada, segue uma lógica distante daquela do discurso codificado. Só se realiza plenamente à margem da cultura oficial. É por isso que Bakhtin vai buscar as raízes dessa lógica no discurso carnavalesco, pois este, ao quebrar as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, realiza como que uma contestação social e política. Trata-se de uma identidade entre a contestação do código linguístico e oficial e a contestação à lei oficial. (NITRINI, 2010, p. 159)



Além da contestação da realidade vigente, três peculiaridades do gênero integram toda obra de François Rabelais: o grotesco, exagero e o riso. O exagero, por exemplo, pode ser verificado com o tamanho do personagem *Pantagruel* e seu pai Gargantua, dois gigantes. Esse elemento está presente ainda em quantidades de alimentos, livros, graus parentescos, sendo destinadas várias páginas para essa característica. Já o grotesco pode ser exemplificado por nomes utilizados pelo autor e isentos de cotidianidade, como Chuparranho e Beijacu. Além disso, a palavra “cu” e peidos estão presentes em vários capítulos. Juntamente com essas características do grotesco está o riso, elemento fundamental na obra de Rabelais, é através deste que o autor expõe suas ideologias de maneira velada. Assim, pode-se inferir que toda obra de *Pantagruel* está permeada com traços da Teoria Carnavalizada.



Referências

- AUERBACH, Erich. O mundo na boca de *Pantagruel*. In: _____. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. (Trad. SPERBER, George B.). São Paulo: Edusp / Perspectiva, 1981, p.229-248.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*: História, Teoria e Crítica. 3 edição – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. p. 159.
- RABELAIS, François. *Pantagruel* Rei dos Díspodos, Restituído ao natural com seus factos e proezas espantosos. (Trad. Fernandes, Aníbal). Publicações Culturais Engrenagem, Ltda. Rua da Mãe d'Água, 122º, Dtº - Lisboa-2 p. 226.
- SOUZA, Mirele Miranda. *A representação mimética da realidade na obra de François Rabelais*. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/714.pdf>>. Acesso em out. 2011.



**O poder transformador da narrativa: um estudo da obra *Vozes do deserto*, de
Nélida Piñon**

DÖRR, Amada*

GAI, Eunice Terezinha Piazza **

Resumo: O artigo reflete sobre o poder transformador da narrativa sobre os seres humanos. Para realizar este estudo, foi escolhida a obra *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon (2006). A narrativa estudada reconta a história de uma das mais famosas narradoras, Scherezade, de *As mil e uma noites*. O Califa é um ser amargurado desde a traição que sofreu por parte de sua esposa com um escravo; após o ocorrido matou-os e decidiu que a cada noite passaria com uma de suas esposas e quando o dia chegassem mataria cada uma delas. Até que surge a princesa narradora que é capaz de transformá-lo em um homem mais humanizado através das narrativas, comprovando a intenção da pesquisa. Para melhor compreender a obra, foi realizado um estudo a respeito do conto-moldura de *As mil e uma noites*, bem como uma pesquisa teórica sobre o ato de narrar e interpretar. Assim, percebemos que a narrativa amplia a experiência humana, propiciando novas vivências no âmbito da vida pessoal e das relações sociais.

Palavras-chave: Narrativa. Transformação. Conhecimento. Nélida Piñon.

Introdução

O presente estudo é decorrente de nossos estudos realizados como bolsista de iniciação científica de um grupo de pesquisas literárias dedicado às narrativas contemporâneas. As pesquisas do grupo buscam estabelecer as principais tendências da narrativa brasileira contemporânea (romances), no que diz respeito à perspectiva estética mais ampla, considerando os principais temas e as problemáticas abordadas.

Consideramos que os seres humanos vivem em um mundo cheio de inquietações e incertezas e estão sempre na busca de encontrar a si mesmos ao procurar respostas para seus conflitos pessoais, culturais, entre outros.

Vemos a leitura de narrativas como um auxílio na busca de um conhecimento interior, uma vez que a leitura, como uma ação interpretativa, permite também uma auto interpretação. Acreditamos que a ação de interpretar possibilita a ampliação dos conhecimentos sobre o ser humano e, também, sobre a forma de ver o mundo e a si mesmo.

* Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: amandadorr1@gmail.com.

** Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: piazza@unisc.br.



Procuramos trazer, com este trabalho, reflexões acerca da leitura a partir do conhecimento adquirido. O trabalho se enquadra na linha de pesquisa Texto, subjetividade e memória, do Departamento e do Mestrado em Letras da Unisc, cujo objetivo é a articulação da leitura a processos cognitivos e suas relações com a subjetividade e a memória.

Isso ocorrerá, à medida que investigaremos o conhecimento existente em uma narrativa literária – o livro *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon, que venceu, com essa obra, os prêmios Jabuti de Literatura e Príncipe de Astúrias de Letras, ambos em 2005.

A organização do trabalho é feita da seguinte maneira: um resumo da obra *Vozes do deserto*, a apresentação do conto-moldura de *As Mil e uma noites*, estudo acerca da narração, por fim, apresentamos um estudo conclusivo sobre as questões abordadas no trabalho e, também, acerca da ideia central do mesmo, ou seja, o papel transformador da narrativa e da leitura. Assim, pretendemos mostrar que a literatura tem um papel transformador na vida do indivíduo, por ser capaz de humanizá-lo.

Vozes do deserto

O romance *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon, conta a história de uma famosa narradora, Scherezade, personagem do livro *As Mil e uma noites*. No romance, ela vive no palácio do Sultão, como esposa do mesmo. Este, por ter sido traído pela esposa com um escravo negro, tem como objetivo matar cada uma de suas esposas ao amanhecer. Até que Scherezade e sua irmã têm uma ideia que pode transformar suas vidas e a de todas as outras mulheres do reino.

Assim que Scherezade e sua irmã têm a ideia, o Vizir, seu pai, acha uma loucura. Então começa a protestar, ameaça matar-se a fim de proteger a filha. Mas nada impede que a moça coloque seu plano em prática. Seu pai trabalhava para o reino e sabia do que o rei era capaz.

O Sultão guardara muita mágoa e rancor desde a traição de sua esposa. Desde então, seu comportamento passou por transformações:

Havendo seu comportamento se transformado a partir da traição da Sultana, que lhe infligira severa dor, tudo se podia esperar dele, inclusive a aplicação indiscriminada da pena de morte contra jovens inocentes. E desde o sacrifício da primeira vítima, aliás, deixara de aparar as pontas irregulares da barba, como sinal de luto. (PIÑON, 2006, p. 62)



Enfim, casa-se com Scherezade, princesa que, junto de sua irmã Dinazarda, tem o plano de cada noite, contar uma história que prendesse o marido. Assim, no dia seguinte, ele teria interesse em ouvi-la novamente e não a mataria.

Scherezade perdeu a mãe assim que nasceu. Ela e Dinazarda foram criadas pelo pai, por isso a ligação muito forte com ele. Fátima também auxiliou na criação das meninas e é ela quem incentiva Scherezade a não perder o dom de contar histórias.

Dinazarda puxou ao pai, gostava de mandar e ser obedecida. Graças a ela os planos de Scherezade se concretizam. Durante a noite, enquanto Scherezade contava as histórias para o Califa, ela estava sempre ouvindo com atenção. Tinha o intuito de aprender com a irmã.

Grande contadora de histórias, Scherezade sempre soube muito bem amarrar as pontas de suas histórias, sempre reconhecendo o papel da criação da narrativa sobre os humanos.

Mesmo que saiba o que quer, muitas vezes, parece exaurida pela função. Então, afasta-se do palácio, para descansar e ter novas vivências. Assim, consegue criar novas histórias. Podemos perceber isso ao longo da trama quando o narrador comenta sobre os momentos de recolhimento da personagem. E também quando frequenta o mercado público, fonte importante para sua imaginação. Ali onde há muitas armações, proibições, diversidade de origens, culturas e costumes. Mas ela não retrata tudo da forma como vê, e sim dá corpo e alma para personagens e histórias. Tem necessidade de organizar muito bem suas narrativas, conhecer as personagens e deixar a história perfeita.

O Sultão, homem de pouca imaginação, se encanta com as histórias que Scherezade lhe conta, está sempre disposto a ouvi-la. Muitas vezes deixa de cumprir suas funções no reino, deixando nas mãos do Vizir, pois confia muito nele:

O Califa distrai-se, parece ausentar-se do palácio. É difícil seguir-lhe a rota. Tem asas, que Scherezade lhe fornece. Custa a desprender-se dos lugares a que vai de visita sob o estímulo da imaginação da jovem, que lhe dá lições diárias. (PIÑON, 2006, p. 229)

Também, ele conhece seu povo através das histórias que Scherezade lhe conta, por isso, muitas vezes ele não precisa participar do que acontece em seu reino. No decorrer da narrativa é possível perceber que as histórias da narradora tem um poder de acalmar a dor do Sultão. Ao escutá-la, esquece de todos os momentos ruins, passa a imaginar e sonhar. Consegue se desprender daquele objetivo de vingança.

Desde a infância, Scherezade habituara-se a repetir em voz alta trechos de qualquer história. Com o propósito, talvez, de suavizar os ruídos guturais do idioma, em permanente choque entre si, e isto enquanto ia coletando palavras que fora juntado a



esmo. Desta forma, sonhando transformar o que nascera imperfeito, fazia crescer as imagens que o uso poético e a emoção, advindas deste ato, consagravam. (PIÑON, 2006, p. 231)

Mas em certo momento, Scherezade está cansada da rotina. Contar as histórias para o Califa ocupa muito de seu tempo, assim ela deixa de cuidar de sua saúde. Chega um dia em que ela fica muito doente, mas é salva pelos preparos de Jasmine, escrava que sabe do plano de Scherezade e Dinazarda e sempre auxilia as duas, é uma verdadeira cúmplice e amiga. A escrava acompanha as narrações de Scherezade e acaba por descobrir que também tem o poder e o dom da narração.

No momento final, Scherezade escolhe Jasmine e Dinazarda como suas sucessoras, as quais nunca deixaram morrer a substância da alma árabe e planeja a fuga do palácio. Quando isso acontece, ela vai ao encontro de Fátima, que mora no deserto, com a certeza de que cumpriu a sua missão.

O conto - moldura de *As mil e uma noites*

Como a obra que estamos estudando tem intertextualidade com o conto-moldura de *As mil e uma noites*, no que diz respeito a enredo, personagens e narrador, é necessário um estudo do conto. Este já fora traduzido diversas vezes, por isso, podemos perceber que a escrita do nome das personagens nem sempre é igual.

O que se conhece do conto-moldura é:

Chahzaman, rei da Tartária, viaja para visitar seu irmão, Chahriar, rei das Índias, da Pérsia e Turquestão. Chahzaman para se despedir novamente de sua esposa volta para casa e encontra-a traindo-o com um de seus escravos. Acaba por matar os dois.

Ao ver seu irmão, decide não contar o motivo de estar tão triste e abalado. Seu irmão sai para caçar e ele não o acompanha. De repente da janela de seu quarto vê sua cunhada junto de escravos e escravas e percebe que a cunhada também trai o irmão com seus empregados.

Chahzaman decide contar para o irmão porque está tão triste e o que viu da janela. Os irmãos então decidem mentir que iriam viajar, mas na verdade ficaram no reino para pegar a esposa traidora. Ficaram espionando a sultana e viram-na com os escravos de Chahriar.

Eles resolvem fazer uma viagem verdadeira, pois precisavam ver se em outros reinos existem homens traídos como eles, pois se sentem muito envergonhados diante das atitudes de suas esposas.



Depois de uma longa viagem, os dois sobem em uma árvore e observam um gênio sair do mar com um cofre, onde sai uma mulher muito bonita. A moça vê os dois homens em cima da arvore e ordena que desçam e tenham relações com ela, senão acordaria o gênio que era enorme. Com medo, os dois reis praticam o ato e em seguida pega os anéis dos dois e os guarda em um lugar onde já tem muitos outros. Com isso, eles comprovam que ela traía o gênio com muitos homens. Pensam que as mulheres não têm valor, são traidoras e decidem voltar para o reino.

Assim que chegam, Chahriar manda matar sua esposa e os escravos. E como forma de proteger-se da traição feminina, decide casar-se cada noite com uma mulher e assim que o dia clareasse a mataria.

Com o tempo as mulheres virgens ficam escassas e todos se apavoram com as atitudes do Califa. Então Scherezade, filha de seu fiel funcionário decide casar-se com ele. Ela pede que Dinazarda, sua irmã a acompanhe, para que possam ficar juntas em sua última noite.

Após Scherezade ter relações com o Califa, sua irmã pede que ele permita que Scherezade lhe conte uma história, ele aceita. Ela inicia o conto e assim que surge o dia, interrompe a história e pede permissão para permanecer viva e poder contar o restante do conto. Ele aceita o pedido, pois está muito envolvido com suas histórias. Isso acontece por mil e uma noites, até que o ele decide desfazer o que prometera e faz com que Scherezade torne-se rainha de seu reino.

O poder transformador da narrativa

O tema escolhido para este trabalho visa a mostrar que a narrativa tem como um dos papéis transformar o ser humano em um ser mais humanizado. Para estudar o tema, foi escolhida a obra *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon, a qual enfatiza esse poder da narrativa.

Podemos entender a narrativa como algo fundamental para compreensão de nós mesmos e dos outros. De uma maneira filosófica, vemos que certas ideias que eram mantidas como verdades absolutas passam pela consciência humana através da leitura e escuta de narrativas e se transformam. Assim, vamos formando nossa identidade a partir das histórias que lemos e das que nos são contadas; elas vão se modificando, ganhando nosso toque, auxiliando-nos a construir um sentido para a vida, para o mundo, a partir do nosso conhecimento já existente, o conhecimento prévio.



Larrosa (2003), mostra que, através das narrações, vamos nos construindo, pois o fato de narrarmos faz-nos pensar, criar, imaginar e o mesmo acontece quando ouvimos as narrações. Desse modo, ocorre a nossa formação enquanto leitores e também como seres humanos:

Por eso, a la pregunta de quién somos solo podemos responder contando alguna historia. Es al narrarmos a nosotros mismos en lo que nos pasa, al construir el carácter (el personaje) que somos, que nos construimos como individuos particulares, como un quién. Por otra parte, sólo comprendemos quién es otra persona al comprender las narraciones de sí que Ella misma u otro nos hacen, o a narrar nos otros mismos alguna parte significativa de su historia. (p.616)³¹

Em uma história, encontramos a linguagem já estruturada, com formas linguísticas e discursivas, mas mesmo assim podemos expressar nossa subjetividade. Ao ler, envolvemos na história e com a linguagem utilizada pela pessoa que escreveu. E quando entramos com nossa subjetividade, ao interpretarmos o texto, vamos transformando nossa identidade com o conhecimento que vamos adquirindo durante a leitura. Assim, vemos que a história de nossa vida depende do conjunto de histórias que vamos ouvindo, lendo. Não devemos ver a narrativa como uma explosão de subjetividade e sim como algo que nos permita inferir e interferir, que nos possibilite posicionamento.

A construção de sentido para nossas vidas é um processo de ouvir e ler histórias, de contrapor histórias, viver como seres que interpretam e se interpretam. Desse modo, seguindo o pensamento de Larrosa (2003), podemos considerar que somos formados pela intertextualidade, nossa autointerpretação narrativa é um diálogo do eu sobre outras narrativas, e também um diálogo entre textos. Assim, da mesma forma, o autor de algum livro pode construir textos a partir de outros textos.

É o caso de Nélida Piñon, na obra *Vozes do deserto*, que utiliza a história milenar, *As Mil e uma noites* como história exemplar, como o grande intertexto para o seu romance. A autora vale-se do conto-moldura que constitui a narrativa tradicional para compor o seu romance intertextual. A partir do conto e de muitos elementos da cultura árabe, a autora deu vida à personagem Scherezade que, com suas narrativas, foi capaz de mudar não só a atitude e a visão de mundo do Sultão, mas também o destino das mulheres e do reino. Essa narrativa

³¹ Por isso, à pergunta de quem somos só podemos responder contando alguma história. É ao narrarmos nós mesmos com o que passamos, ao construir o caráter (o personagem) que somos, que nos construímos como indivíduos particulares, como um quem. Por outra parte, só comprehendemos quem é outra pessoa ao compreender as narrações de si que ela mesma e os outros fazem, ou ao narrar nós mesmos alguma parte significativa de sua história. (pag. 616)



vem mostrando, simbolizando, através dos séculos, o poder da narrativa. É nisso que a autora parece acreditar, que tudo possa ser melhorado com a leitura de narrativas, pois nesses momentos, nossas aflições vão diminuindo, até que começamos a imaginar, fantasiar e, quando vemos, já nem nos lembramos daquilo que nos intimidava.

Vimos que a narrativa amplia a vivência humana, na vida pessoal e nas relações sociais. As narrativas ficcionais apresentam uma visão sobre a vida e potencializam os horizontes do sujeito em relação a um processo humano, não desvalorizam aquele conhecimento já existente do indivíduo e sim acrescentam mais conhecimento.

A narrativa tem como função possibilitar a formação e a transformação do sujeito em alguém que analisa a si e o que acontece ao seu redor. Ao analisar a si próprio e ao restante do mundo, o sujeito passa por distintas experiências, pois a narrativa permite que se imagine, abre caminhos para entender outras coisas, possibilitando que tenha visões diferentes para aquilo que antes era tido como verdade absoluta.

É exatamente isso que o livro analisado nos apresenta, a transformação de um indivíduo que não tinha muitas perspectivas, vivia amargurado após a traição de sua esposa. Depois desse fato, passou a matar suas esposas, após passar a primeira noite com elas. Até que surge a princesa narradora que com o seu dom para contar histórias envolve o rei e com o tempo faz com que ele se transforme em um ser melhor.

Primeiramente ele não aceita ser dependente deste poder que Scherezade tem de lhe prender a atenção, mas logo percebe que já está enfeitiçado:

[...] a cada noite Scherezade envolve o Califa em teia sutil. Apazigua os nervos, enquanto seus ritmos narrativos expressam a dança dos sentimentos. Suas histórias, semeadas de atitudes heróicas e imprudentes, saciam os ouvintes famintos, mantendo o interesse do Califa até o amanhecer. (PIÑON, 2006, p. 35)

Em seguida, começa a se dar conta da transformação por que está passando ao ouvir as narrativas, como vemos em Piñon:

Enquanto a ouve, o Califa, impassível, repousa, tolha os movimentos. A cada palavra da jovem, esquece-se da humilhação infligida pela mulher que o traíra com o mais miserável dos serviçais. Lentamente apagam-se as cenas aviltantes que o deixam às vezes insone, perseguido por inexplicável terror. Como se o medo, ao acorrentar-lhe os pés, lhe roubasse o gosto de caminhar pela vida, instaurasse nele o caos civilizatório. Já não podendo, por conseguinte, entender as regras do mundo onde aprendera a viver e a reinar simultaneamente. (p. 195)

A narratividade é a possibilidade mais humana de interação, pois leva em conta o processo interpretativo, ou seja, a amplitude e a possibilidade de conseguir ter outras visões sobre uma situação: por se tratar de um mundo, o leitor pode verificar cada personagem e



entender o seu comportamento. Além disso, tem sempre a oportunidade de voltar ao texto, porque ele não muda. O que muda é a visão do leitor perante o texto.

Gomes (2000) estuda a narração de Scherezade como um método, em que alguém está doente e alguém lhe conta coisas que aliviam sua dor e, especialmente nessa obra, misturando mundos totalmente diferentes, como seres extraordinários e cheios de magia. Além de ser uma narradora corajosa, Scherezade possibilita ao Califa mexer com profundas emoções, em nível sobrenatural:

O Califa, por sua vez, preparando-se para proferir a sentença ao amanhecer, é prisioneiro do estado narrativo. Embora rejeite a dependência que tem da jovem, é tão intensa sua ânsia em ouvi-la que não se afasta do palácio nem mesmo quando forçado a inspecionar o reino [...] Prova de seu apego às palavras da contadora é haver-lhe surgido em torno dos olhos pigmentações escuras, indícios de prolongada fadiga [...] O Califa guarda silêncio, resguarda-se de expor diante da jovem a novidade dos seus sentimentos. (p. 276)

Ainda em Gomes (2000), vemos uma discussão sobre a força de transformar da narrativa:

Onde reside a força transformadora de uma narrativa? No medo que nos causa? No encantamento? Uma boa narrativa faz rodopiar a mente, altera a posição relativa dos valores, dos objetos, da memória, das emoções. Tira-nos do eixo do cotidiano, do conhecimento e da mesmice que construímos, e dos quais ansiamos por escapar. Nem todas as narrativas, entretanto, têm o poder de arrastarmos para a voragem. Algumas, muito consumidas pelos leitores, apenas aprisionam melhor no conformismo. Outras, poucas, têm o dom de turbilhonar. Estas são as mais temidas, pois podem pôr a perder construções que, por mais precárias ou insatisfatórias que sejam, levaram anos para ser erguidas. Por isso nos amedrontamos frente ao perigo de sermos definitivamente vencidos pelo caos. São estas as mais fascinantes, porém, e quando nos damos conta já fomos seduzidos. (p. 35)

É exatamente isso que ocorre com o Sultão, ele teme a narrativa de Scherezade, pois sabe que esta tem o poder de transformar seus pensamentos. Estes que foram construídos durante muito tempo, como forma de se defender do sofrimento.

Em *Vozes do deserto*, podemos perceber que o Califa desiste de sua vingança. No momento em que vemos que com o encantamento das narrativas ele vai esquecendo-se de Sultana, sua traidora, tira essa obsessão da cabeça:

Como se havendo saciado a sede de vingança, o castigo impingindo às mulheres já não lhe traz o júbilo de antes. Assim, o fantasma da Sultana, que tanto o perseguira, dissolve-se na retina, quase sentindo falta da dor que ela lhe provocara no passado. (p. 327)

Com base nos estudos realizados, temos a convicção de que a literatura é uma forma de conhecimento de mundo e de si, estímulo para que as pessoas se apaixonem, criem um imaginário e fantassem.



Referências

- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Tradução de Alberto Diniz. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, 2 v.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GOMES, Purificacion Barcia. *O método terapêutico de Scheerazade: mil e uma histórias de loucura, de desejo e cura*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. 2. ed. Fondo de cultura económica, 2003.
- PIÑON, Nélida. *Vozes do deserto*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- REIS, Carine Isabel. *A magia da narrativa: uma leitura de Vozes do deserto, de Nélida Piñon*. 2006, 115 f. Dissertação de Mestrado. Universidade de Santa Cruz do Sul, 2006. Santa Cruz do Sul, 2006.



**O olhar sobre si mesma: o ato de narrar-se em *Coração Andarilho* (2009), de
Nélida Piñon**

REIS, Carine Isabel*

Resumo: O presente estudo, ligado ao Grupo de Estudos de Narrativas Literárias e Comunicacionais (GENALIC), do PPG-Letras – UNISC – busca contribuir para o estudo de obras literárias sob a perspectiva Hermenêutica e na investigação da natureza narrativa ficcional. Esta pesquisa faz a leitura e a interpretação da obra *Coração Andarilho* (2009), de Nélida Piñon, a fim de investigar os aspectos narrativos tempo e memória, que se apresentam neste romance autobiográfico, e com o aporte teórico de Ricoeur (1990), Larrosa (2003), Bruner (2002), Forster (1969), entre outros, proceder à interpretação da narrativa enquanto gênero importante para o estudo dos processos mentais do ser humano. Ao final conclui-se que o romance autobiográfico também é um gênero narrativo importante para o questionamento das ações humanas e que os aspectos tempo e memória são elementos que contribuem para o estabelecimento de sentido com o leitor e o romance, propondo a reflexão do processo de escrita a partir de dados pessoais de Nélida Piñon, que exalta a admiração pela Literatura e os desafios que teve de enfrentar no caminho de ser escritora.

Palavras-chave: Hermenêutica. Narrativa. Memória. Tempo. Interpretação.

Introdução

Tendo a interpretação como foco da investigação do Grupo de Estudos de Narrativas Contemporâneas (GENALIC), ligado ao P.P.G. em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), este trabalho, integrante desse grupo, analisa como o processo de interpretar acontece no romance autobiográfico *Coração andarilho* (2009), de Nélida Piñon, e volta-se, especialmente, aos aspectos tempo e memória que ele traz.

A narrativa literária é considerada um campo muito fértil de análise do comportamento humano. A Hermenêutica propõe investigar os limites e os problemas da interpretação, uma vez que influenciam no estabelecimento do sentido do texto, a partir da reflexão dos próprios constituintes textuais, juntamente com a presença do leitor. Isto é, como esse movimento estético questiona atitudes e emoções humanas, sobretudo, hoje. Para tanto, o referencial teórico, que auxilia a discutir o conhecimento que as narrativas ficcionais trazem, é constituído por Ricoeur (1990), Larrosa (2003), Bruner (2002), Forster (1969), entre outros.

* Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: carinesreis@gmail.com.



O processo narrativo de Nélida Piñon

“Festejo a memória, que é o meu alicerce” confessa em um dos capítulos de *Coração andarilho* (2009), a escritora Nélida Piñon. Este livro, o último publicado, tem como principal característica a autobiografia, isto é, celebra as experiências, a história familiar, as memórias e a paixão pela ficção desta brasileira. A filha de imigrantes espanhóis, também homenageia os seus ancestrais, familiares e literários, em uma narrativa entusiasmada.

Em pouco mais de 340 páginas, divididas em 99 capítulos enumerados, Nélida Piñon traz à tona a trajetória da escolha feita por ela ainda menina: a de ser escritora. Ao narrar algumas peripécias da infância tais como a fuga da escola aos 5 anos e as aventuras travadas com um amigo chamado José, em Vila Isabel (RJ), Nélida também narra a tristeza ao ser ridicularizada em sala de aula pela sua dificuldade em pronunciar o “r”, como em “branco” e “preto”, e o auxílio fornecido pela família em prover a imaginação da futura escritora e orientações sobre esse caminho. Ainda na infância, sua mãe Carmen, inclusive advertia a filha, explicando que “era injustificável para uma futura escritora não aproximar mais a fala oral da escrita, de modo a expressar-me melhor. A solução segundo ela, consistia em extrair a riqueza escondida no coração e que a vissem. Estava, também, em luzir palavras e ideias a fim de causar uma impressão duradoura” (PIÑON, 2009, p. 41).

Isso demonstra a preocupação da família e, especialmente, dos pais, em fornecer para Nélida no que consistia a narração, a natureza das paixões e para isso deveria estar preparada e ser sabedora da alma humana. Tanto que assim conclui Nélida: “ambos os episódios determinaram que eu fizesse do verbo razão de ser. Tentasse traduzir o universo ao meu alcance com palavras exuberantes, atrevidas, temerárias, de intensa carga poética. Enveredasse pelos interstícios da poesia humana, que, afinal, podia ser minha” (2009, p. 41). E os anos se passaram e Nélida, na adolescência “devotava-se” à escritura e à leitura, mas sem esquecer de “viver o esplendor da juventude” (p.42), pois sabia ela que para ser escritora era imprescindível ter experiências diversas, e nesse sentido sua família era uma boa referência.

O pai Lino, o avô Daniel, as avós Amada e Isolina, tios e tias marcaram a vida de Nélida e fazem parte de memórias importantes da escritora, que teve na família a base e as primeiras experiências de análise do mundo. É com muito respeito e admiração que ela trata de sua geração e de grandes episódios tidos com ela, tais como: viagens a São Lourenço (Minas Gerais), a lugares culturais do Rio de Janeiro (teatros, espetáculos, bibliotecas), e aquela que, talvez, foi a mais emblemática viagem de Nélida: à Galícia espanhola. Uma experiência de



dois anos que foi fundamental para a compreensão da história familiar e o contato com uma cultura diferente, com ares e sabores diferentes dos conhecidos no Brasil e que a fez entender sua herança e o seu compromisso perante um povo que tem uma grande tradição no que se refere a conhecimento cultural. Nélida declara que “a compreensão da própria origem não é um fato descartável, destituído de importância. Saber de onde procedemos é franquear o acesso a uma maneira peculiar de coletar maravilhas e mistérios que permeiam ambas as margens do Atlântico. É carregar consigo uma bagagem afinada com certa visão de mundo inerente” (2009, p. 87).

Junto às memórias familiares, Nélida apresenta as suas memórias literárias. A autora que já presidiu a Academia Brasileira de Letras, cita ao longo do livro em questão alguns de seus autores, escritores, músicos, compositores, filósofos, brasileiros e estrangeiros, que foram e ainda são importantes para as suas reflexões sobre a natureza humana. Não deixa de citar partes de tragédias gregas, tão antigas e tão atuais, para iniciar ou arrebatar uma reflexão, uma opinião. Ou ainda cita personagens seus e de outros autores para melhor explicar um fato, por exemplo: “lia com igual paixão, a Bíblia, Zevaco, Karl May, Dumas, Lobato, e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, deslumbrantes mentirosos. [...] graça a tal variedade de personagens, alguns destituídos de sutileza, eu percorria a terra da ficção, aquelas regiões que, inicialmente insalubres, tornavam-se, no transcurso da história, um paraíso” (2009, p.136-137). São os seus alicerces de interpretação do coração humano, são as suas "luzes" para o entendimento e para criação de personagens no decorrer de uma narrativa.

A renomada escritora de fama internacional expressa ser a literatura a razão essencial de sua vida, e por conta de encarar tal empreitada, a de “ampliar o sentido da vida” (2009, p. 306), percorreu o mundo na busca de alimentar o fogo da criação, dizendo “sei das vicissitudes do ofício, mas, como cronista, puxo do fio narrativo e prenho-o ao cordel do mistério. Só assim, solitária e desfalcada de pudor, enlaço os novelos de lá...” (2009, p.260). Mas é em Santa Fé (Espanha), na casa da amiga de longa data, Carmen Balcells, a quem dedica o livro, que tem o calor humano renovado após a perda de familiares. É sabedora da velhice e dos encargos dessa fase, quando afirma “não há como fugir da minha aparência, mais valendo aceitar quem sou agora e aquela que virei a ser nos anos vindouros. Apesar de tal convicção honrosa, nem por conta da minha miséria abraço a morte antes do tempo”. (2009, p.224-225).



Com frases fortes e permeadas de grande conhecimento, Nélida Piñon constrói um romance autobiográfico não só, talvez, em honra aos seus antepassados, que com a escrita procura homenageá-los, mas também procura se compreender, ou seja, “enlaço os temas possíveis para melhor me entender, para subsidiar os recursos da memória, que me abastecem com habilidade de recordar os feitos ocorridos hoje, ontem, há milênios, que julgo meus, da minha esfera tribal” (2009, p. 8). Investigadora da alma humana, Nélida não deixa de se investigar e de responder a si própria, e também ao leitor que pode estar perguntando “afinal, como um escritor cria?” Ciente, e talvez muitas vezes questionada a respeito do seu “dom”, ela vai respondendo essa pergunta ao longo do livro, mas deixa claro que a escolha de ser escritora foi algo bem pensado e bem alicerçado ao longo da sua vida, ao mesmo tempo permeado da ânsia investigativa que tumultua alguns corações humanos que se dispõem a materializá-la pela arte da escrita.

A última frase destacada pode ser vinculada ao romance *Vozes do deserto* (2006), com o qual Nélida Piñon ganhou o Prêmio Príncipe de Astúrias e o Jabuti daquele ano. Nele é contado o cotidiano da mais famosa e emblemática narradora de histórias, Scherezade: os elementos que a inspiravam para fabular tramas, a memória de seu povo, o peso da sua escolha ao se oferecer ao tirano sultão que poderia tirar-lhe a vida a qualquer momento, a persistência em humanizar através de histórias, entre outros detalhes. É notável a admiração de Nélida pela figura de Scherezade e a comprehende de tal modo que sente o peso milenar da arte de narrar, cuja a origem é antiga. Ambas necessitam de diversos elementos e experiências para contar com afinco as tramas, e da memória que é imprescindível para criar, ou seja, “esta memória, de que ora lhes falo, requer um arcabouço inventivo que sirva de material evocativo. Só assim dá início à primeira frase de uma antologia de sentenças” (2009, p. 115). Não é aleatória a criação, ela exige renúncia, entrega e liberdade de imaginação, o que pode ser um caminho árduo e também ameaçador, uma vez que imaginar é possibilitar - tanto que foi um dos motivos de Platão não querer os poetas na sua República (PLATÃO, 1996).

Tendo apresentado algumas características do romance em questão, objetiva-se verificar a importância dos aspectos da memória e do tempo na compreensão/interpretação nos relatos de Nélida Piñon, e também, analisar o referido livro a partir dos processos estruturais da narrativa, com um aporte teórico variado.



A narratividade: fonte de conhecimento

Parte-se do princípio que as narrativas literárias apresentam múltiplas possibilidades de conhecimento do mundo e do ser humano. Para que o homem organize as suas experiências na sua cultura, Bruner (2002) explica que ele pode utilizar duas modalidades de pensamento: a lógica-científica e a narrativa. A primeira tende a explicar e justificar os acontecimentos, utilizando-se da argumentação para atingir a verdade dos fatos. Já a narrativa se ocupa das vicissitudes humanas e da criação de mundos possíveis pela imaginação e especulação, questionando o mundo concreto.

Em relação à modalidade narrativa, Forster (1969) explica que narrar é uma característica humana muito antiga, a qual envolve processos mentais complexos como compreender o sistema simbólico, a memória e a imaginação. Todo esse processo desencadeado na leitura de uma narrativa instiga os sentimentos subjetivos. Sendo formada por diferentes elementos, os quais são organizados de uma forma muito complexa. É o que possibilita novas experiências ao leitor, isto é, no ato de ler a verossimilhança mostra o potencial de uma obra literária: propor outras reflexões frente a uma dada situação.

Nesse mesmo contexto, Larrosa (2003) defende que o homem é construído narrativamente, o que possibilita a organização da sua experiência e a comunicação, pela autocompreensão, com os outros sujeitos da sua cultura. Dessa forma, é que a leitura de narrativas se mostra tão potencial de experiências possíveis dado o seu horizonte interpretativo, isto é, ao ter a experiência da leitura o leitor tem a chance de perceber e vivenciar novas situações, as quais o marcam, caracterizando a leitura formadora de conhecimento.

Para Paul Ricoeur (1990) o texto além de ser uma dialética entre escritor-leitor, é também um lugar de distanciamento que permite inúmeras leituras, ou seja, a interpretação. É no “mundo” do texto, no universo da ficção que ocorre a construção de uma outra realidade, quando o interpretar é um processo de análise/explicitação de uma *proposição de um mundo*, em que o leitor projeta outras realidades, isto é, “um poder-ser”. Dessa forma a compreensão de mundos fictícios leva o leitor a compreender-se, e a assim, esclarece Ricoeur (p.58) “não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um *si* mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo”. O leitor se lançar ao infinito



estando disposto a encarar seus próprios mistérios e a descobrir novas facetas humanas aumentando suas próprias experiências de vida.

Sobre o gênero memorialista, Olmi (2006) afirma que ele possibilita uma visão ampla não só de seu autor, mas também das condições sociais, culturais, políticas e psicológicas que permeiam um escritor na sua autoanálise. Além disso, a escritura autobiográfica pode orientar na compreensão e na promoção de mudanças sociais educativas, uma vez que eventos históricos são esclarecidos. A estudiosa explica que a autobiografia também é um método de formação, pois, “narrando-se, o ser humano aprende a documentar sua experiência no passado e no presente, deixando um testemunho de si aos outros” (p.14). Nesse processo de escrita, o sujeito se espelha e contribui para o conhecimento da criação narrativa.

O gênero autobiográfico, independente da sua motivação, pode tornar-se um documento importante, uma vez que sai da esfera pessoal e vai para uma mais geral, segundo Olmi (2006). A pesquisadora salienta que perguntas sobre como se viveu ou o motivo de certas escolhas faz com o autobiógrafo tenha revelações surpreendentes sobre sua vida. É um caminho da verdade. A reunião de histórias vividas fornece detalhes sobre condições alheias, isto é uma oportunidade de aprender.

Olmi (2006) explica que “escrever é um modo de ser e de estar na vida. Nossa vida sempre existe dentro de uma narrativa que dirigimos a nós mesmos ou a outros. Escrever nossa história é uma maneira de conhecer-se melhor” (p.23-24). Nesse processo, o autobiógrafo questiona-se, dá forma e registra a sua história. Nesse sentido, a autobiografia é uma “viagem formativa” pelos caminhos da memória, de análise dos caminhos trilhados e das influências recebidas em uma dada trajetória de vida.

Mas a autora adverte que esta escritura requer empenho e coragem. O distanciamento de si e a auto-observação fazem parte do ato de escrever-se e não são fáceis à medida que se reconstroem memórias, isto é, “segurar o tempo que passou para segurar-se, para juntar o que sobrou, para não perder-se, é assumir uma disciplina que, organizando fragmentos, inventa quem somos e quem fomos” (p.28). A ideia se narrar-se pode ser turbulenta pois o sujeito questiona-se a todo instante e expõe a sua “humanidade”, de forma que o maior obstáculo pode ser ele próprio no processo de reviver situações.

Dessa forma, a literatura memorialista tem uma importante função cultural no momento que o homem ocidental tem a convicção histórica da sua existência. Segundo Remédios (1997), a autobiografia “deve recompor a unidade de sua vida através do tempo”



(p.12), ou seja, uma recriação pela combinação de memória e imaginação. Ao contar-se, uma estrutura deve ser levada em consideração, atos fragmentados são organizados a fim de completar uma globalidade, um unidade, assegurando a compreensão de fatos e a sua relevância na obra.

Ao se falar em memória, um outro aspecto da narrativa vem à tona: o Tempo. Como Nélida Piñon no romance em questão apresenta este elemento ao tratar de suas experiências de vida? De forma serena. A sua narração segue linearmente, ou seja, inicia recordando a infância, a origem familiar, o contato com a Literatura, o seu amadurecimento intelectual, a trajetória de escritora e ofício de escrever, o seu envelhecimento e outras experiências pessoais. Só a partir do capítulo 61 relata pensamentos e viagens para “Santa Fé e outras aldeias”, não tão relacionadas com a história familiar, mas de cunho mais pessoal e introspectivo, revelando o seu modo de criar, preocupada na observação humana, isto é, “faço-me moderna e arcaica, esta é a argamassa que misturo.” (PIÑON, 2009, p. 338)

Para analisar o aspecto Tempo no romance é importante destacar os estudos do francês Genette (s/d). Um de seus conceitos mais relevantes, em relação ao tempo, é a denominação de anacronias aos lapsos temporais de muitas obras, investigando as obras de Proust, Homero, Flaubert entre outras. Dessa forma, analisou a ordem dos acontecimentos, a duração dos acontecimentos e a frequência (repetição) desses acontecimentos. Para isso, denomina anacronia a discordância entre a ordem cronológica dos fatos e a ordem apresentada na narrativa, ou seja, a inversão da ordem natural dos acontecimentos.

Em *Coração Andarilho*, encontram-se pequenas anacronias quando a narradora comenta da sua infância e no parágrafo seguinte faz uma relação com o presente, e após, volta a narrar fatos de quando era uma criança. Mas, de modo geral, a sua narrativa é crescente: nota-se a passagem do tempo cronológico desde quando comenta a história familiar, peripécias infantis e as reflexões na idade adulta. É tranquila a leitura: Nélida se revela aos poucos, toma o seu leitor pelas mãos aos desvelar a sua vida; é paciente, mas não distraída; sabe o que falar e o que não quer, uma vez que a especulação é uma das fraquezas humanas e a combate com tamanha destreza e sabedoria, sem perder seu foco.

O Tempo é amigo e inimigo de Nélida, pois, afinal, está condicionada a certas “ordens” humanas que vão além do seu controle, ou seja, a passagem do tempo é uma delas. Além disso, é algo incapaz de ser detido, porém, a qualidade dessa passagem, as experiências que a constituem são os trunfos, as vitórias da escritora perante o poder do Tempo. Assim



como explicou Forster (1969) que a história é a narração da vida no tempo, entende-se que os elementos narrativos se imbricam de tal forma que Vida e Tempo têm seus limites separados por uma tênue linha e possuem uma interdependência importante na atividade humana. E narrar foi o modo mais eficaz que o ser humano encontrou para expressar as suas experiências, de modo ordenado e dentro de um tempo. Desse modo, há a possibilidade de aprender, de repensar, de viver novamente, inclusive, em um tempo diferente. É isso o que o romance autobiográfico de Nélida Piñon propõe: demonstrar a fertilidade da narrativa.

Continuando a análise, Bourneuf e Ouellet (1976) distinguem três tempos: da aventura, da escrita e da leitura. O primeiro diz respeito à história, ao que ela narra, logo ao tempo dos acontecimentos, que pode ser cronológico ou psicológico. O segundo, se relaciona ao tempo de escrita de uma obra, ou seja, uma narrativa pode ter características textuais diferentes de quando é publicada devido à evolução dos modos de composição. O último se refere ao tempo do leitor e o de sua leitura, pois os modismos, a cultura vão se modificando a cada geração, desse modo o ato de ler significa um risco, pois o desajuste entre o tempo do leitor e o tempo que obra descreve, pode ser imenso.

No livro de Nélida Piñon observa-se a presença de diferentes tempos, imbricados um no outro: o psicológico, muitas vezes relacionado ao cronológico por meio de datas e fatos históricos, tais como a Era Vargas e datas comemorativas, que são permeadas por reflexões atuais da escritora sobre situações ocorridas há alguns anos. Isto é, o tempo da escritura é recente, assim como o da leitura, utilizando a classificação de Bourneuf e Ouellet (1976), só o tempo da aventura é mais relacionado ao passado, e é o que predomina no livro em questão.

Bourneuf e Ouellet (1976) também lembram que ao escrever uma narrativa, o autor necessita fazer escolhas e entre elas a questão temporal é muito importante. Os lapsos temporais precisam estar de acordo com a narrativa e auxiliar a compreensão do leitor. Os saltos temporais são permeados por lacunas e algo deixou de ser escrito, seja por irrelevância dos fatos ou escolha por não contar algo. Isso é um aspecto fundamental tanto para o escritor quanto para o leitor. Para o autor de uma obra a escolha de fatos a serem narrados vem da decisão de quanto tempo durarão ou a qual tempo passado eles estarão relacionados. Já o leitor, precisa estar atento a esses detalhes durante a leitura, pois influenciam na compreensão do sentido da história e perceber as escolhas do escritor em revelar ou não fatos.



Conclusão

Diante do que foi apresentado, refletir o aspecto temporal em *Coração andarilho* conclui-se que “costurar” as próprias vivências levando em consideração que se narra o próprio Tempo é um trabalho muito árduo e astuto, uma vez que envolve outros elementos narrativos. Mas Nélida Piñon sabe que isso é só mais um detalhe do seu ofício, muito bem já desenvolvido e incorporado por ela. Sua busca é revelar, pensar o ser humano pela Literatura e isso é uma constante.

Nessa perspectiva, a natureza narrativa busca as verdades, a integração de diferentes visões para instigar o leitor a pensar e repensar seus dogmas, sua história, seu futuro. O processo é subjetivo, especulativo, mas que diz respeito ao comportamento humano, isto é, a literatura visa o múltiplo, àquilo cada sujeito tem a contribuir em relação aos implícitos do romance e o que pode sugerir a partir deles. Dessa forma, o papel da narratividade é importante para compreensão mais ampla da vivência humana.

Nélida, sabendo da importância da Arte, afirma “mas quisera assegurar aos nossos sucessores que valorizem memórias, papéis, cacos de âncora, pó de pedra. Falem dos gregos, dos egípcios, de nós, a fim de que os netos cultivem regras mínimas de convívio e não desfaleçam de pavor diante do furioso avanço das hordas bárbaras” (2009, p.276-277), ou seja, o ser humano necessita das memórias e compreender a passagem do tempo para que não cometa erros e que tenha ampliado o seu horizonte de vida, e o caminho apontado pela escritora é o da arte das palavras na convicção que a experiência da leitura, que traz todo uma gama interpretativa, estimula, reforça, fundamenta e recria a imaginação humana em um círculo fecundo de memórias antigo, no entanto, imprescindível na construção de um futuro profícuo.



Referências

- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRUNER, Jerome. *Realidade mental, mundos possíveis*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.
- FORSTER, Edward. M., *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Maria Alzira Seixo. VEJA, s/d.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudos sobre literatura y formación*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 2003.
- OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.
- PIÑON, Nélida. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *Vozes do deserto*. 5^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. 4. ed. Rio de Janeiro, F. Alves, 1990.



A complementaridade entre mistério e história na obra *Se eu fechar os olhos agora*, de Edney Silvestre

HENKER, Julie^{*}

GAI, Eunice Terezinha Piazza^{**}

Resumo: Neste trabalho, analisamos o gênero policial e o gênero histórico presentes na obra *Se eu fechar os olhos agora*, de Edney Silvestre. Iniciamos com uma sucinta biografia do autor e o resumo do romance. Em seguida, identificamos e comprovamos a legitimidade do gênero policial dentro do romance estudado, através das seguintes obras e respectivos teóricos: *O que é romance policial*, de Reimão, *O romance policial*, de Boileau e *O mundo emocionante do romance policial*, de Albuquerque. Após, relacionamos alguns fatos históricos – retirados da obra - sob a perspectiva histórica e sob a perspectiva literária de acordo com a obra *A era Vargas*, de Araújo. Assim, percebemos também a relação de complementaridade entre os gêneros histórico e policial presentes na obra. Através do crime narrado, o autor apresenta um estudo e um posicionamento críticos em relação à sociedade brasileira dos anos 60 bem como da experiência histórica do mesmo período.

Palavras-chave: Romance policial. Romance histórico. Edney Silvestre.

Introdução

Reconhecido nacionalmente como uma das melhores vozes na literatura contemporânea, Edney Silvestre é escritor e jornalista. Como jornalista foi correspondente internacional de coberturas marcantes, como ataques às torres World Trade Center, furacões na Flórida e América Central, entre outros. Atualmente faz reportagens especiais para o Jornal Nacional, Bom dia Brasil e o Jornal da Globo, apresenta também o Globo News Literatura onde entrevista renomados nomes da literatura nacional e internacional. O auge de sua carreira literária se deu com a publicação do romance *Se eu fechar os olhos agora*, que rendeu ao escritor o prêmio Jabuti de melhor romance e o prêmio São Paulo de literatura de melhor livro de autor estreante, ambos em 2010.

* Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: juliehenker@yahoo.com.br.

** Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: piazza@unisc.br.



A história narrada

O início de *Se eu fechar os olhos agora* dá ao leitor, primeiramente, a impressão de estar diante de um livro infanto-juvenil, por apresentar os dois protagonistas, Eduardo e Paulo, garotos de 12 anos de idade, no momento em que fazem mais uma de suas travessuras, matando aula para nadar em um lago e a partir deste momento o leitor é conduzido a uma trama policial: os garotos tropeçam em um corpo. Era uma mulher loura, de braços e pernas abertos, suja de sangue e lama, completamente furada.

Assustados os meninos chamaram a polícia, responderam às inúmeras perguntas, uma vez que até então, eram acusados pelo crime e, finalmente, foram liberados. Os garotos se recusaram a crer na versão oficial dos fatos, de que a mulher, que se chamava Anita, segundo as investigações policiais, fora morta pelo marido supostamente traído, o dentista Francisco Andrade. Incrédulos com o desfecho do crime, os meninos passam a conversar, tentar entender o fato e levantar outras teorias para explicá-lo.

Na madrugada seguinte, depois de muita insistência de Paulo, os meninos foram até a casa do dentista, para, quem sabe, encontrar alguma pista que os levasse a esclarecer o ocorrido e, talvez, descobrir o verdadeiro assassino. É quando descobrem que não são os únicos a desconfiar da versão de crime passional.

Os meninos espertos descobrem rapidamente quem é esse outro “detetive”, seguindo-o rumo ao seu lar, o asilo de idosos São Simão. Este senhor, a quem conhecemos melhor no decorrer do romance, se chama Ubiratan e serve como uma espécie de consciência para os meninos. Inexperientes em tudo, não conseguiram jamais entender aquele crime sozinhos.

Depois de muita conversa e encontros “casuais” entre o velho e os meninos, Ubiratan se vê convencido a participar da investigação. Com a ajuda dele, o crime se torna uma empreitada séria e perigosa, repleta de reviravoltas e que, em certos momentos, causa perplexidade no leitor.

A primeira tarefa dada foi de que os meninos fossem até a prefeitura, verificar no arquivo municipal algum documento com o nome de Anita, que correspondesse à sua idade, que era 24 e/ou 25 anos e, portanto, teria nascido em 1937, visto que o romance refere-se ao período referente aos anos 1960.

Como não encontraram nenhuma certidão de nascimento com o nome de Anita, passaram a procurar nas certidões de casamentos, onde também não encontraram nada.



Recorreram então aos registros de casamento com nome do dentista, Francisco Andrade, com quem Anita havia se casado. Ali descobriram que Anita não era Anita e sim Aparecida dos Santos, que seus pais eram desconhecidos e fora registrada por freiras.

No segundo passo da investigação, Ubiratan entrou em cena, vestiu-se, nomeou-se padre Basílio e foi até o Orfanato Santa Rita de Cássia buscar mais informações sobre Anita/Aparecida. Depois de muita conversa e inúmeras taças de licor, Ubiratan descobriu que Anita/Aparecida tinha um irmão chamado Renato.

Fingindo mais uma vez, Ubiratan, agora como advogado de Anita/Aparecida, foi até a casa do prefeito Marques Torres com intuito de falar sobre o assassinato. Marques Torres não ajudou Ubiratan e sugeriu que procurasse a delegacia.

Os meninos, em especial Paulo, estavam sempre pensando no assassinato, nas pistas, e a cada dia que passava este desinteressava-se pelas aulas. Certa manhã, os meninos foram chamados para uma conversa com o diretor. O professor Macedo, como preferiu ser chamado, elogiou o desempenho de Paulo e Eduardo em português, matemática, inglês, mas a intenção do diretor era outra, ameaçar os meninos de expulsão. O diretor, sabendo do passeio que os meninos haviam feito no domingo, comunica-os do falecimento de Madalena, avó de Anita/Aparecida e Renato, e alerta-os sobre as más companhias.

A partir desse momento, todas as pessoas que possuem alguma relação com Anita/Aparecida ou com o crime, observam atentamente os passos de Paulo, Eduardo e Ubiratan, mas eles não se intimidam.

Após a morte de Madalena, os meninos retornaram ao lago e encontraram as suas margens completamente queimadas, cercado com arame farpado e placa de proibido entrar. Na volta, foram atropelados por um carro que não identificaram. Quando retornam à cidade, em frente à delegacia os meninos presenciam a retirada de um defunto de dentro da prisão; era Francisco Clementino de Andrade Gomes, o dentista acusado da morte de Anita/Aparecida. A partir desse momento, Paulo e Eduardo desanimam e acreditam que o caso está resolvido.

Ubiratan acompanha o enterro do dentista de longe, acha estranho que somente três pessoas estivessem presentes, quais sejam, o bispo, um policial e Hanna Wizoreck, dona do prostíbulo e do Hotel Wizoreck.

Finalmente, depois de mais uma ida ao lago, os meninos e o velho Ubiratan só acreditavam em uma possibilidade, Anita/Aparecida fora morta por uma mulher. Segundo



Ubiratan, um homem teria descarregado um revólver no rosto ou até estrangulado, mas uma mulher não, uma mulher mataria a facadas por ciúmes e inveja. Logo, Ubiratan lembrou-se de Hanna e assim os três seguiram até o prostíbulo pelo qual ela era responsável. Após inúmeras acusações, Hanna decide contar o que sabe sobre Anita/Aparecida e pede para Ubiratan retirar os meninos do local, por se tratar de uma conversa nada edificante para crianças. Paulo e Eduardo saem da sala, muito contrariados. Ficam atrás da porta tentando escutar, mas em vão, e resolvem ir embora tristes e revoltados com Ubiratan.

Hanna relata a Ubiratan que Renato não sabe que é irmão de Anita/Aparecida e ela descobriu há pouco tempo que o último é amante de Isabel, a mulher do prefeito e também namora a filha deste, Cecília, ou seja, Cecília e Renato são irmãos por parte de pai. Através desta descoberta, Renato e Isabel acreditam que Anita/Aparecida resolveria lucrar com a situação.

Após todas essas informações, o velho vai até a casa onde Renato e Isabel se encontram às escondidas. Chegando lá, encontra Isabel aos prantos, Renato morto sobre a cama e Cecília com uma arma na mão. Cecília estava muito nervosa e não acreditava no que via. No calor da situação, Isabel confessa que Renato matou Anita/Aparecida e que o ajudou.

Cecília não acredita em nada que sua mãe diz e quanto mais ela fala, mais nervosa Cecília fica. Aponta a arma para a mãe e quando Ubiratan intercepta aponta para ele, e atira.

Ao final, o romance é narrado em São Paulo, com referência à data do dia 28 de fevereiro de 2002 e então reencontramos Paulo. Em uma de suas vindas ao Brasil a negócios, Paulo decide ligar para seu grande amigo Eduardo. No sexto toque, quando já estava desistindo, alguém pegou o aparelho, uma voz de mulher. Paulo muito emocionado não sabia como iniciar a sua apresentação e a mulher passou o aparelho para o marido, que se chamava Fábio.

Paulo se apresenta e insiste em falar com Eduardo, até que Fábio desabafa: seu pai Eduardo falecera há seis anos de enfarte. Paulo, chocado com a notícia, ficou mudo por alguns minutos. Não acreditara que depois de tanto tempo procurando Eduardo, quando finalmente achou que o tinha encontrado recebe esta notícia. Fica desolado, mas continua a conversa com Fábio.

Agradecendo a Fábio pela atenção, Paulo destacou as qualidades e coisas que havia aprendido com Eduardo, entre elas, principalmente, a solidariedade, e assim se despedem.



A marca do gênero policial em *Se eu fechar os olhos agora*

Neste capítulo, aplicaremos os conceitos estudados do gênero policial e analisaremos a presença do gênero policial no romance de Edney Silvestre. Elucidamos os papéis ocupados pelos três elementos fundamentais desse gênero – o criminoso, a vítima, o detetive. Desenvolvemos também uma análise sobre o romance *Se eu fechar os olhos agora* de Edney Silvestre. Nesta análise, focamos tanto o enredo da história quanto as características que a vinculam ao gênero policial.

O romance policial traz como uma das suas vertentes e mola propulsora um enigma, e é em torno desse enigma que toda a narrativa se construirá. No desenrolar da narrativa tanto nós, leitores, quanto o detetive nos esforçamos para solucionar este enigma/mistério, que se dá na maioria das vezes através de um crime. As peças deste quebra-cabeças devem prender a atenção do leitor até o desfecho da história.

Deparamo-nos com o delito/enigma na primeira página do romance *Se eu fechar os olhos agora*, de Edney Silvestre:

Se eu fechar os olhos agora, ainda posso sentir o sangue dela grudado nos meus dedos. E era assim: grudava nos meus dedos como tinha grudado nos cabelos louros dela, na testa alta, nas sobrancelhas arqueadas e nos cílios negros, nas pálpebras, na face, no pescoço, nos braços, na blusa branca rasgada e nos botões que não tinham sido arrancados, no sutiã cortado ao meio, no seio direito, na ponta do bico do seio direito. (SILVESTRE, 2011, p. 7)

Essa é uma cena forte, de um crime cruel que de imediato surpreende e instiga o leitor, levando-o a investigar as causas desse delito. Desta forma, como já caracterizava Reimão (1983, p. 11), no romance policial de enigma o ponto de partida é sempre uma dada situação de enigma. Quando esclarecida, encerra-se a narrativa.

Todorov (1970, p. 96) afirma que “na base dos romances policiais encontramos uma dualidade”, ou seja, duas histórias entrecruzam-se para o desfecho do enigma. A primeira trata do crime e a personagem principal é a vítima, contando o que se passou efetivamente. Já a segunda história trata do inquérito em si, apresentando a perspicácia tanto do detetive quanto do assassino, explicando como o leitor tomou conhecimento dela. Assim, a história do inquérito é a mais importante desse gênero, através dela o leitor é conduzido às deduções feitas pelo detetive e à resolução do crime.

Na voz de Albuquerque (1979), destacamos que todos os primeiros grandes detetives são investigadores que não possuem ligação com a polícia enquanto instituição. Na obra estudada, os detetives também não possuem ligação com a polícia, são eles: Paulo, Eduardo e



o velho Ubiratan. Paulo e Eduardo são sonhadores e inocentes meninos de doze anos, que tropeçam no corpo de uma mulher assassinada à beira de um lago. Como a explicação oficial do crime não convence, eles iniciam a própria investigação, quando conhecem Ubiratan. A insistência de Paulo foi tanta, que Ubiratan, ex-preso político, auxilia os meninos na investigação.

O primeiro passo para a investigação ocorreu no arquivo municipal da prefeitura. Os meninos procuram a certidão de nascimento ou de casamento de Anita/Aparecida, que datava dos seguintes anos, 1937 e 1952, respectivamente. Após, Ubiratan vestiu-se de padre e foi até o orfanato, obtendo, assim, valiosas informações. Procurou Renato e o prefeito Marques Torres, mas não obteve sucesso. Os meninos buscaram informações com a avó de Anita/Aparecida, mas também não avançaram. Na escola foram advertidos, porque as investigações estavam indo longe demais e os “senhores” sentiam-se ameaçados. Aos poucos, o quebra-cabeças foi se montando para Ubiratan, e assim, ele compreendeu a relação entre Anita/Aparecida, Renato, o prefeito Marques Torres, a esposa Isabel Marques Torres e a filha Cecília.

A partir das ideias de Reimão (1983), a evolução do gênero policial ocorre com a personagem dos detetives, que apenas eram “máquinas de pensar” e passam a ser “mentes dedutivas” e também a ter “personalidade própria”, como no caso de Sherlock Holmes. Então encontramos detetives envolvidos com drogas, meditações, outros eram vaidosos, emotivos, demonstrando ao leitor uma humanização desta personagem, tornando-o ainda mais popular entre os leitores e admiradores.

No caso dos nossos detetives, essa humanização leitor-detetive se dá através dos sonhos, ambições e dúvidas dos meninos. Paulo e Eduardo são grandes amigos e colegas de aula e inúmeras tardes pegam suas bicicletas rumo ao lago para nadar, conversar, brincar e sonhar. Ubiratan é um velho, ex-presos político que mora no Asilo de Idosos São Simão e conhece todos os moradores daquela pequena cidade do interior do Rio de Janeiro. Assim ajuda no amadurecimento dos meninos.

Adentrando ainda mais nas características do romance policial e na produção de uma boa narrativa, segundo Albuquerque (1979), não podemos deixar de mencionar algumas regras desenvolvidas por Willard Huntington Wright mais conhecido como S. S. Van Dine. A primeira regra diz que o leitor deve ter oportunidade igual à do detetive, “cabendo ao autor no desenrolar da narrativa apresentar os fatos de maneira sutil, e assim, somente o leitor atento e



observador poderá descobrir o culpado antes do último capítulo” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 100).

Porém no romance de Edney Silvestre, acontece algo inusitado: nós leitores e Ubiratan sabemos quem matou Anita/Aparecida e por que o fizeram. Ele, na certeza de que Hanna havia cometido o delito, decide interrogá-la e após uma longa e detalhada conversa com a cafetina conhece toda a verdade sobre vida de Anita/Aparecida, Renato, o prefeito Marques Torres e seu pai, o senador Marques Torres. Através das informações fornecidas por Hanna, ele decide:

[...] interromper o círculo de degradação iniciado com o estupro de uma menina chamada Madalena. Tinha de contar a Renato que a menina com quem se esfregava no vestiário era sua irmã. Sua outra irmã. Tinha de lhe contar que o marido de sua amante era seu pai. Não sabia como faria isso. Mas tinha de fazer. Era preciso fazer. Era urgente fazer. (SILVESTRE, 2011, p. 261)

Já Paulo e Eduardo nunca souberam o verdadeiro desfecho daquele crime. Como a conversa entre Hanna Wizoreck e Ubiratan aconteceu no “salon”, os meninos foram retirados à força pelo segurança Humberto. Aguardaram horas, ansiosos, a saída de Ubiratan, mas não obtiveram nenhuma resposta. E ao final da narrativa, nos certificamos de que alguma coisa grave acontecera com Ubiratan, porque ele não respondia às cartas enviadas pelos meninos e lemos, “em setembro, finalmente, recebera todas as cartas de volta, acompanhadas de uma mensagem avisando que ali não vivia ninguém com aquele nome” (SILVESTRE, 2011, p. 298).

O que vemos nos romances policiais e também na obra estudada é que “a vítima é apenas o ponto de partida da investigação” (BOILEAU, 1991, p. 66), assim desempenhando um papel passivo na narrativa. Através da morte de Anita/Aparecida, percebemos a estranha ligação com os homens mais importantes da cidade e que seu passado é repleto de mentiras. Conhecemos também uma cidade de coronéis corruptos, hipócritas, patriarcais e violentos.

Além do detetive e do criminoso, toda narrativa policial necessita de um crime, seja ele qual for. As razões que levam a esse delito podem ser: inveja, traição, vingança e são reproduzidas através de pancadas, perfurações de arma de fogo e até com venenos, mas normalmente por razões de cunho pessoal. Van Dine, na sua regra número dezenove, diz que “tramas internacionais e política de guerra são algo que pertence a uma categoria diferente de ficção - relatos do serviço secreto” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 31). Em *Se eu fechar os olhos agora*, Aparecida é assassinada por razões de vingança e com incontáveis facadas.



A regra número nove, escrita por S. S. Van Dine, diz que é preciso que haja apenas um detetive para a solução do delito. Se houver três, quatro ou uma turma de detetives para examinar um problema, isso significa não apenas dispersar o interesse e romper o fio da lógica, como também tirar vantagem injusta do leitor que, desde o início, trava uma batalha mental, utilizando seu raciocínio contra o do detetive.

Segundo Albuquerque (1979, p. 27), esta regra é discutível, “a maioria dos detetives de ficção funciona com a ajuda de auxiliares - Watson de Holmes, Hastings de Poirot, Maigret e sua equipe; que se não estão no mesmo plano, colaboram algumas vezes inocentemente na solução do problema”. Percebemos na obra estudada, que Paulo, Eduardo e Ubiratan se ajudam mutuamente, mas é Ubiratan que dita as regras:

- É isso, então? Vocês querem investigar?
- Queremos! – disse Eduardo, tomado coragem.
- Queremos! - ecoou Paulo.
- Mesmo que não interesse a ninguém descobrir quem é o verdadeiro assassino?
- Então o senhor também acha que não foi o dentista? – Eduardo perguntou quase em uma exclamação. [...]
- O velho chegou mais junto deles e cochichou:
- Pois bem: então vamos nos organizar e distribuir tarefas. (SILVESTRE, 2011, p. 87)

O narrador tem um papel importantíssimo neste gênero, sua ligação está na relação do leitor com o detetive. Como há múltiplas possibilidades de desvendar o crime, o leitor acaba não acompanhando as deduções do detetive e adianta-se a este. Com a caracterização dos detetives e local da narrativa, conseguimos acompanhar as aventuras de Paulo, Eduardo e Ubiratan através de seus pensamentos, descritos pelo narrador.

Analizando mais profundamente o papel do narrador na obra de Edney Silvestre, notamos que, apesar de termos três detetives à procura do criminoso, Paulo é quem mais se inquieta com o crime e nos relata todos os detalhes da investigação.

O início da narrativa se dá na da primeira pessoa, Paulo retrata minuciosamente as conversas com seu grande amigo Eduardo, as idas ao lago para reflexões pessoais, profissionais e internacionais; a solidão que o acompanhava diante das brigas e prepotência do pai e do irmão, além de todas as etapas da investigação. Ao final do romance, passados quarenta e um anos, percebemos que a história é narrada em terceira pessoa, e compreendemos o destino das personagens: Paulo, Eduardo e Ubiratan.



O romance e as perspectivas histórica e literária

Neste capítulo, vamos relacionar alguns fatos históricos apresentados na obra *Se eu fechar os olhos agora*, com os dados históricos aos quais, tivemos acesso, no âmbito literário.

O romance é narrado por Paulo na década de 60, mais precisamente no dia 12 de abril de 1961. Naquele mesmo dia, Paulo ouvira o locutor anunciar: um homem tinha ido ao espaço a bordo da Vostok, uma esfera metálica de dois metros e meio de diâmetro. O primeiro homem no espaço era russo e se chamava Iuri Gagárin.

Assim, inicialmente caracterizaremos o narrador Paulo e o seu grande amigo Eduardo. Paulo tem um irmão chamado Antônio, o pai é açougueiro e a mãe é falecida. Eduardo é filho único, sua mãe é costureira e o pai é mecânico da Estrada de Ferro Central do Brasil, uma das principais ferrovias do Brasil que ligava Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

No desenrolar da narrativa, encontramos dados sobre o divertimento dos meninos, entre os quais destacamos: as histórias de Tarzan, das quais, a principal referência é a obra *Tarzan e a cidade de ouro*, livro que fora publicado no Brasil em 1932. Outra leitura indispensável para os garotos foi o livro *David Copperfield*, de Charles Dickens. Eventualmente também se divertiam com revistinhas de Carlos Zéfiro, pseudônimo de Alcides Aguiar Caminha, que ilustrou e publicou, durante as décadas de 50 a 70, histórias em quadrinhos de cunho erótico.

As bicicletas eram companheiras inseparáveis dos garotos durante toda a investigação. A bicicleta de Eduardo era do modelo Phillips preta, que era produzida na Inglaterra e o auge de sua comercialização e exportação se deu em 1950.

Vamos agora contextualizar a época em que o romance é narrado. O crime ocorreu em 1961 no interior do Rio de Janeiro, mas há referências a alguns fatos importantes ocorridos em diferentes partes do mundo.

Através da leitura, encontramos grandes personalidades artísticas, dentre elas as lindas e famosas atrizes e modelos: a sueca Anita Ekberg, a francesa Brigitte Bardot e a italiana Sophia Loren; também são mencionados alguns atores: o americano James Byron Dean e o brasileiro Grande Otelo. O destaque daquela época era a seleção brasileira de futebol e Paulo, certo dia, imaginara ser o artilheiro junto com os jogadores Zito, Didi, Pelé, Garrincha, Nilton Santos, Bellini, Orlando, Mazzola, De Sordi, Zagallo e Gilmar. O Repórter Esso era o único



noticiário, via rádio, ao alcance de todos. O carro produzido no Brasil era Aero Willys e possuía um grande diferencial, carregava até seis pessoas.

Todas essas referências são reais e constituem elementos característicos da época que constitui o pano de fundo do romance. Notamos que elas funcionam como criadoras de uma atmosfera que vai impregnar todo o romance. Para melhor entendê-lo, foi necessária uma pesquisa para compreender as ramificações de sentido que elas poderiam sugerir. São fatos reveladores de certa mentalidade, de valores em que a sociedade acreditava, de determinados progressos na ciência e na tecnologia.

Passaremos agora a destacar o período de 1960, que antecedeu a ditadura militar brasileira e que Edney Silvestre escolheu para desenvolver no romance *Se eu fechar os olhos agora*.

Anita/Aparecida nascera em 1937, ano no qual o mundo vivia inúmeras transformações relatadas no romance de forma sucinta, mas com imensa habilidade. A forma de governo que predominava no século XX em diversos países era o regime de ditadura militar. Na Rússia tínhamos no poder Stalin; na Espanha, Francisco Franco; na China, o comandante era Mao Tsé Tung; e no Brasil, tínhamos Getúlio Vargas como líder absoluto durante longos 15 anos.

De acordo com Araújo (1997), no Brasil houve grandes transformações devido aos problemas econômicos decorrentes da crise internacional e do conflito interno ao poder oligárquico. Nos anos 30, pela primeira vez surgiam no Brasil movimentos de massa, de âmbito nacional e com conotações ideológicas, a chamada Intentona Comunista que mostrava ao governo as perspectivas dos comunistas e sua capacidade de mobilização.

Vargas, que estava no poder desde 1930, reagiu de forma rápida e certeira. Os líderes do movimento foram presos e acionou-se a rigorosa Lei de Segurança Nacional, “com essa lei o país entrava em uma fase de paranoia anticomunista” e cogitaram a possibilidade de instalar campos de concentração e de trabalhos forçados para ressocialização dos comunistas e de seus filhos. As prisões brasileiras estavam lotadas. Entre os presos havia parlamentares, trabalhadores, professores e demais acusados de fazerem parte do movimento (ARAÚJO, 1997, p. 26). O relato do que aconteceu nas prisões e nestes conflitos entre manifestantes e governo está registrado em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, que segundo a personagem Ubiratan, “é um retrato contundente das consequências do golpe de 1937” (SILVESTRE, 2011, p. 197).



No romance *Se eu fechar os olhos agora*, a personagem Ubiratan dá testemunho do que ele próprio sofreu:

Os meghanas de Getúlio Vargas arrancaram todas as minhas unhas. Uma a uma. A sangue-frio. Me torturaram. Mataram amigos meus. Esse mesmo Vargas heroico que vocês estudam na escola. O mártir da república. Graças a nós Getúlio chegou ao poder. Acreditávamos nele. O pai dos pobres. Vargas nos traiu. (SILVESTRE, 2011, p. 84)

Segundo Araújo (1997, p. 32), “com a redemocratização, as eleições e a deposição de Vargas, o país retornava a uma normalidade constitucional e democrática que desconhecera por quinze anos”. Partidos políticos foram criados, a censura acabara e Vargas é visto até hoje como “um ditador popular querido e devotado pela maior parte dos trabalhadores brasileiros”. No ano de 1951, Getúlio Vargas foi eleito democraticamente pelo povo, com 49% de aprovação; para o autor, (1997, p. 36), “temas como nacionalismo e comunismo criaram condições para que o ex-ditador, expulso do poder anos antes, pudesse correr o país apresentando-se como a melhor alternativa para o futuro”.

No romance de Edney, Ubiratan faz uma crítica pesada ao governo de Vargas. Pensativo, ele desabafa com os meninos: “vocês tinham pouco mais de um ano quando reconduziram Vargas ao poder. Eleito por voto direto. Imaginem: um ditador que torturou, que matou, que perseguiu, eleito democraticamente!” (SILVESTRE, 2011, p. 197). Os garotos não compreendiam todas as equações de Ubiratan, mas em momento algum desistiram da investigação. Após cada conversa retornavam às suas casas cheios de dúvidas e nomes para decifrar.

Na escola, Paulo e Eduardo prestavam muita atenção nos ditados proferidos pelo professor de moral e cívica, anotavam todos os feitos de Getúlio Vargas e de seus sucessores. As mudanças ocorridas naquele século transformaram o Brasil e o mundo e só mais tarde os valores humanísticos e a liberdade prevaleceram.



Referências

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- ARAÚJO, Maria Celina Soares d'. *A era Vargas*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1997.
- BOILEAU, Narcejac. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é o romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVESTRE, Edney. *Se eu fechar os olhos agora*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- WIKIPEDIA. Brasília. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o_da_Brasil. Acesso em: 05. ago. 2012.



Investigações sobre identidade e preconceito a partir das narrativas de Moacyr Scliar

OLIVEIRA, Simone Conti de*

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar uma análise das temáticas identidade e preconceito, a partir da leitura e interpretação das obras “A festa no castelo” e “O centauro no jardim”, de Moacyr Scliar, as quais possibilitem descrever os processos hermenêuticos implicados nas narrativas e privilegiem a investigação das relações de autoritarismo e poder existentes nestes textos. Tendo em vista esse objetivo, pretende-se articular uma crítica às temáticas preconceito, autoritarismo e violência, bem como verificar o processo de formação da identidade judaica no Rio Grande do Sul, sem esquecer as intertextualidades que as obras escolhidas privilegiam. Ainda almeja-se descrever os métodos hermenêuticos implicados na leitura dessas narrativas e refletir acerca do processo histórico e cultural formativo do povo gaúcho. Para tanto, buscou-se fundamentar esta proposta de estudo em teóricos de várias áreas do conhecimento, tais como Bordini (1993), Cândido (2000), Foucault (1984), Girard (1998), Hall (2004), Perrone-Moisés (1998), dentre outros.

Palavras-chave: Identidade. Preconceito. Autoritarismo. Intertextualidade. Narrativas.

É incontestável a função social da leitura no que tange à formação do sujeito como um leitor crítico, criativo e autônomo e também por ser a principal via de acesso à cultura. A ampliação do conhecimento que advém das experiências de leitura vai permitir que o indivíduo esteja ciente de seu papel enquanto “sujeito-histórico” (Bordini & Aguiar, 1993, p.10), além de provocar e oferecer alternativas para o deslocamento e construção de significados a partir do texto.

O ser humano, ao produzir literatura, deixa nas obras marcas da sociedade da qual participa. Da mesma forma, o texto também influencia o homem que, ao entrar em contato com a literatura, é afetado por ela, gerando interação entre os dois. Essa troca pode trazer modificações para a sociedade. Conforme Magnani (1989, p.51): "De acordo com esse ponto de vista, a literatura é algo que exprime o Homem e depois atua na própria formação do Homem". Nesse contexto, é de inegável importância a criação de projetos de pesquisas, nos quais a literatura seja abordada em função do seu papel social, destacando sua relevância na interpretação da realidade. Conforme Perrone-Moisés:

[...] coisas que a grande literatura nos pode dar: ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e de expressão, visão

* Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: simone_honey@hotmail.com.



crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.214).

A Literatura possui a capacidade de transformar e tem por principal função atender a aspiração universal pela fantasia, contribuir para a formação da personalidade; ela é ainda uma forma de conhecimento do mundo e do ser, já que é apenas na ficção que encontramos a essência humana, seus medos, suas problematizações e reflexões mais importantes. Ainda possui uma "função educativa", que consiste no fato de impactar indiscriminadamente a própria vida, além de responder às necessidades humanas.

A partir desta proposta de estudo, a qual será utilizada como base para minha dissertação de mestrado, pretendo fazer uma análise das temáticas identidade e preconceito, partindo da leitura e interpretação das obras “A festa no castelo” e “O centauro no jardim”, de Moacyr Scliar, que possibilitem descrever os processos hermenêuticos implicados nas narrativas e privilegiem a investigação das relações de autoritarismo e poder existentes nestes textos.

Para tanto, almejo articular uma crítica aos temas preconceito, autoritarismo e violência; verificar o processo de formação da identidade judaica, por meio das obras selecionadas; descrever os processos hermenêuticos implicados na leitura das narrativas; e refletir acerca do processo histórico e cultural formativo do povo gaúcho.

Justifico a realização deste trabalho pela indiscutível função social da leitura no que tange à formação do sujeito como um leitor crítico, criativo e autônomo, e também por ser a principal via de acesso à cultura.

No tocante a análise metodológica, esta será realizada por intermédio de leituras e releituras das obras “A Festa no Castelo ”e “O centauro no jardim”, as quais pretendemos investigar. Em seguida, a partir dos textos selecionados, serão realizados levantamentos bibliográficos concernentes a eles, a fim de embasar teoricamente este projeto de pesquisa.

No que se refere aos dados a serem examinados para análise de preconceito, os quais privilegiem a investigação de autoritarismo e poder na sociedade sul-rio-grandense, tais informações serão coletadas por meio de pesquisa bibliográfica em livros, revistas especializadas, jornais, artigos, reportagens, teses, dissertações e *sites* de universidades.

Através de pesquisa bibliográfica em livros, revistas especializadas, jornais, artigos, reportagens, teses, dissertações e *sites* de universidades, serão buscados subsídios, sejam eles referentes ao autor, suas obras, seus textos, intertextos, contextos históricos dos quais façam



parte ou sobre os quais se refiram, que propiciem a análise crítica do material selecionado e venham a enriquecer a pesquisa.

A fim de elucidar o conceito de intertextualidade mencionado no parágrafo anterior, podemos pensá-la a partir de Genette (2006, p.8), que a definiu, em *Palimpsestos*, como a “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” O autor ainda explica que há um texto primeiro, um hipertexto, do qual todo texto deriva, que lhe é anterior. Assim, a música evoca textos vários, por meio dos quais o indivíduo pode estabelecer relações, a partir de sua memória social ou individual. Nesse sentido, Koch et al (2007, p.17) nos esclarecem que a intertextualidade

[...] ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (KOCH et al., 2007, p.17).

No que tange à parte documental da investigação, esta será feita por meio do acesso a materiais publicados em folhetins, textos originais, arquivos e acervos particulares de colecionadores, manuscritos, correspondências e documentos audiovisuais. Também no Acervo Literário Moacyr Scliar PUC/RS, arquivos da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, Biblioteca Pública de Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Folha de São Paulo, Correio Brasiliense, Zero Hora, onde serão encontrados documentos que contribuirão com a veracidade das investigações referentes ao autor e à temática proposta nesta análise.

Já à análise hermenêutica, pano de fundo desta investigação, será montado um cronograma de leitura que abrangerá textos teóricos de autores como Paul Ricoeur, Hans Gadamer, entre outros, a fim de não aplicar uma visada autoritária aos textos, uma vez que a hermenêutica serve para ampliar os sentidos interpretativos de texto. Conforme Ricoeur (2008, p.88), compreender um texto é “compreender-se diante do texto”, é encadear um novo discurso no discurso do texto, o que supõe que o texto seja aberto e que ler é apropriar-se do sentido de seu sentido.

Concernente a escolha pelos textos de Moacyr Scliar, esta ocorreu pela análise da repressão e do preconceito impostos às personagens, expondo como a violência é infligida a elas e enfatizando a construção da narrativa, como se percebe em:



A meio da festa no castelo, um incidente: jovem garçom, vestido como pajem medieval, derrama vinho sobre ombro nu: Princesa Lenora! Os convidados têm então uma boa mostra do gênio dos V... O conde salta sobre o rapaz, segura-o pelo gibão, aplica-lhe um bom murro no ventre e outro, devastador, na cara. O garçom tomba sem um gemido. Levem daqui este traste, diz o conde, ofegante, aos criados (SCLiar, 1991, p.36).

A respeito dessa violência gratuita, nos esclarece Girard:

A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance (GIRARD, 1998, p.14).

Também pelas reflexões a respeito das relações de autoritarismo e poder presentes no contexto de produção e recepção das obras, suas repercuções na sociedade e, consequentemente, na formação dos indivíduos. A respeito dessas relações de dominação, Foucault as percebe no todo social e não restritas a um centro:

Por dominação eu não entendo o fato de uma dominação global de um sobre os outros, ou de um grupo sobre outro, mas as múltiplas formas de dominação que se podem exercer na sociedade. Portanto, não o rei em sua posição central, mas os súditos em suas relações recíprocas: não a soberania em seu edifício único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social (FOUCAULT, 1984, p.181).

Em “A festa no castelo”, quando ao final do livro há a tomada do palácio pelos membros da “quadrilha Garibaldi”, estes assumem a mesma postura autoritária e de dominação ante os nobres, apesar de proclamarem a fraternidade e o amor, a saber:

Ande abrir as portas, conde! [...] O que se viu, então, foi algo inesquecível, uma cena digna dos melhores filmes épicos: como uma torrente irresistível, a multidão invadiu o salão, tendo à frente – máscara vermelha, pistola na mão – o corcunda Nicola, seguido por seus companheiros da “quadrilha Garibaldi”. Nicola correu para Lina:

- Meu amor! Conseguimos! O povo se ergue contra os tiranos!
- Sim, Nicola! Conseguimos!

Tiraram as máscaras, beijaram-se [...] Depois nos beijamos mais, sussurrou Lina Peró. Depois – quando houver tempo, querido. Quando houver tempo, e justiça, e liberdade.

Ajudado por ela, ele subiu na mesa. Seu rosto resplandecia, quando ele bradou, em sua bela voz de barítono!

- Atenção! Companheiros, atenção! Este dia que surge, este trinta e um de março, ficará para sempre gravado na memória da humanidade. Quero avisar que os empregados do conde não serão mais explorados: a partir deste momento o povo entrará na posse legítima da fábrica, das terras e do castelo! (SCLiar, 1991, p.100-101).

Ou seja, o povo podia estar cansado de exploração e querer realmente liberdade, mas a quadrilha queria mais: queria tomar o poder. E mesmo referindo-se ao socialismo, segundo o dicionário Aurélio “Doutrina que prega a primazia dos interesses da sociedade sobre os dos indivíduos, e defende a substituição da livre-iniciativa pela ação coordenada da coletividade



na produção de bens e na repartição da renda.”, na verdade pegava em armas para defender seus interesses e, assim, ascender ao poder.

Ainda em “A festa no castelo”, há Nicola, que acredita também na implantação do socialismo como forma de justiça, fraternidade e liberdade, que queria fazer a “fábrica do povo”,

[...] Porque esses operários saberão o que vem a ser socialismo. Seu período de trabalho incluirá discussões sobre política. E sobre literatura. E sobre arte. Formarão corais... e grupos de teatro... E jograis. Não estarão olhando para o relógio, ansiosos que as horas passem e que chegue o momento de ir embora de um lugar para eles amaldiçoado. Ao contrário, a fábrica será para eles um segundo lar. Morarão no terreno da fábrica, trarão suas esposas e filhos para compartilhar do ambiente de trabalho, terão escolas, creches e médicos.

Brilho no olhar:

- Mas isso não é nada. Todas as decisões serão tomadas em conjunto, na assembléia geral. (SCLIAR, p.40).

Contudo, com o desenvolvimento da narrativa, Nicola assume uma postura capitalista, como é possível notar quando Fernando pede para falar com os funcionários durante o expediente, pedido ao qual Nicola nega, ou quando começa a mudar não apenas suas convicções, mas sua aparência:

- Chega, Nicola. Este papo está muito desagradável. Só quero saber de uma coisa: quando é que vamos fazer disto aqui uma fábrica socialista?
- Quando eu colocar em ordem-
- Já sei, já sei. Quando colocares em ordem a contabilidade e as vendas e o *lay-out* e o caralho. Mas quando será isto, Nicola? Quero saber. Tenho o direito de saber, não tenho?
- Tens. Mas é que-
- Quinze dias? Um mês?
- Me dá dois meses. Tu vês, estamos em janeiro, é um mês difícil, há operários em férias, as vendas caem...
- Bom, dois meses [...]
Mas eu ainda não estava satisfeito.
- E o que é que eu vou fazer durante estes dois meses? Olhar vocês planejando a expansão da indústria?
- E o que queres fazer? [...]
- O que quero fazer? – Na verdade eu já não sabia bem. O que queria fazer? O que queria, mesmo, fazer? Era algo relacionado com o socialismo, se bem me lembra.
– Sei lá, Nicola. Botar em prática aquele nosso projeto. Testar a práxis daquela teoria toda...
- Sim, mas de que maneira?
- De que maneira? – Eu, confuso, quase chorando. – Bom, da maneira que estiver a meu alcance.
- Mas fazendo o quê?
- Me reunindo com os operários, por exemplo. Uma hora por dia.
- Onde?
- Aqui mesmo, na fábrica.
- Hum. – Ele avaliou a idéia um instante. Estava elegante, o Nicola, naquele dia: bem barbeado, terno novo, camisa branca, gravata. E – reparei com dasagrado – unhas manicuradas. Aquilo era pra mim o suprassumo da degradação burguesa. As mãos do antigo sapateiro socialista agora manicuradas. (SCLIAR, 1991, p.77-78).



Ainda quanto ao poder, buscaremos suas manifestações na linguagem, uma vez que Barthes (1977) também vê a língua, por seu caráter classificatório, como um “lugar de poder”. Assim, admitindo que cada indivíduo faz uso da sua competência linguística, que esse fato é determinado por sua condição sócio-histórica e que não é possível separar o uso da língua de questões como influência, poder e ideologia. Como consequência, na arte literária certas narrativas espelham as estruturas de poder vigentes na sociedade que assistiu ao seu nascimento. Considerando essa interpretação social da literatura, percebe-se o quanto a cultura está ligada ao social e é legitimadora do poder e do domínio de classes (REIS, 1992).

Durante a pesquisa também será importante não perder de vista o quanto é incontestável o fato de que as narrativas organizam nossa realidade. Por intermédio delas, é possível construir um mundo, expondo linguagens, crenças, costumes, toda uma existência, a qual “só pode ser apreendida pelos outros em forma de narrativa [...]. É esse, enfim, o amplo espectro em que o conhecimento pode ser associado à narratividade” (GAI, 2009, p.143). Assim, conceber a narrativa como espaço de produção de sentido é ainda entendê-la como lugar de produção de conhecimento.

Quanto ao estudo das identidades darem-se a partir de obras literárias, é indiscutível que a literatura modifica o modo de ver/ler o mundo, que propicia um estudo de si mesmo, que leva à reflexão, criando identidade. O leitor busca o entendimento do texto e, consequentemente, de si. Isso mostra o que a literatura, a arte literária, é potencialmente capaz de operar no indivíduo. Dessa forma, pode-se pensar que as identidades “são construídas por meio da diferença e não fora dela” (Hall, 2000, p.110), já que necessitam daquilo que lhes falta. As narrativas de Scliar possuem personagens que se encontram num além, definido por Bhabha (1998, p.19) como “trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”, pois encontram-se isoladas e segregadas por fugirem dos padrões de comportamento eleitos como normais na/pela sociedade. A saber:

O jovem centauro, porém, se recusa a ir para o Marrocos, apesar dos argumentos dos pais e do médico. Diz que não sairá de casa e pronto. Mas não quer se operar, não quer ficar bom? Não. Não se considera doente, não precisa de operação alguma: é diferente, só isso (SCLIAR, 1980, p.174).

No caso do centauro, desde cedo os pais tentam escondê-lo, no entanto Guedali quer ter amigos, quer ser aceito, como podemos verificar quando da descoberta feita por Pedro Bento, filho do dono da fazenda vizinha, que apesar de vender sua discrição no que se refere ao centauro, pede para retornar todos os dias, a fim de olhá-lo:



- Mas que animal é esse, seu Leão? – pergunta Pedro Bento. – Me diga o que é isso? De onde é que vocês trouxeram essa coisa tão rara?

Meu pai gaguejava uma confusa explicação; termina pedindo a Pedro Bento que guarde segredo sobre o que viu. Oferece-lhe dinheiro. O rapaz pega o dinheiro, promete que não vai contar a ninguém, mas impõe uma condição: quer voltar todos os dias para me olhar. Meu pai não tem outro remédio senão concordar.

Pedro Bento volta mesmo, todos os dias. Puxa conversa, responde por monossílabos. Mas começo a gostar dele. É simpático, conta histórias interessantes. Será ele meu primeiro, amigo? (SCLiar, 1980, p.46).

Ainda a cultura e o fenômeno migratório judaico serão investigados, a partir dos textos eleitos, assim como a diáspora do *sujeito migrante*, a qual também é perpassada por questões identitárias, visando ao desenvolvimento coerente do estudo, já que o gaúcho Moacyr Jayme Scliar, médico, romancista, contista e cronista, produziu textos com características fantásticas, os quais contribuem para os estudos de aspectos ligados à identidade, à memória cultural e à imigração. No tocante a cultura, pode-se verificar a manutenção das tradições judaicas em alguns momentos do romance “O centauro no jardim”, como em:

Aos treze anos – a data de meu aniversário se aproximava – eu deveria passar pela cerimônia de *bar-mitzva*.

Impossível, disse minha mãe, quando meu pai lhe falou do assunto. Impossível nada, disse meu pai. Eu não consegui fazer a circuncisão nele? Pois agora vamos fazer o *bar-mitzva*. Mas – disse minha mãe, já começava a se angustiar, o ar até lhe faltando – como é que vais levar o Guedali à sinagoga? [...]

Durante semanas estudei, com meu pai, o trecho da bíblia que devia recitar em hebraico. Dois dias antes da festa, minha mãe, Débora e Mina começaram a preparar doces típicos. Papai mandou fazer um terno, as meninas corriam a toda hora à costureira.

[...] Vesti-me, coloquei sobre os ombros o xale ritual, o *talit* que o *mohel* havia me dado. [...]

Li o trecho da bíblia; sem erros, a voz firme, as franjas do talit me caíndo sobre o lombo e as ancas, a pata dianteira escavando o chão – o que me acontecia quando estava nervoso.

- Agora – disse meu pai, quando terminei –, tu és um verdadeiro judeu (SCLiar, 1980, p.60-61).

Quanto à imigração judaica para o Brasil, a qual juntou grupos judeus distintos culturalmente e provenientes de regiões diferentes da Europa, nos esclarece Roberto Grün,

Ao chegar ao Brasil, os judeus de diversas origens tenderam a se agrupar a partir da constituição de sinagogas que cumpriam os ritos trazidos de seu local de origem [...]. Uma inovação, típica dos países de destino da imigração, foi a constituição de organizações de oriundos das diversas cidades ou regiões da Europa oriental. Essas organizações, as *Landsmannschaften*, denotavam claramente a existência de um espaço leigo de possibilidades de agregação, não controlado pelas autoridades religiosas. Mas, sobretudo para o desenvolvimento de meu argumento, tanto as sinagogas quanto as *Landsmannschaften* eram empreendimentos focados sobre grupos segmentados de judeus de uma determinada origem. No mesmo sentido as memórias dos primeiros imigrantes nas cidades grandes registram a estranheza com que os diversos grupos de judeus encaravam os indivíduos de “mesma religião” provenientes de outras partes do Velho Mundo. As diferenças nos rituais religiosos, na organização da família, nos costumes alimentares (aparentemente não na interpretação das regras da comensabilidade) e principalmente no porte físico eram percebidas, verbalizadas e sinalizavam alteridade. Os casamentos entre judeus de



origem diversa – principalmente no que se refere às macro-origem européia e médio-oriental – eram raros e considerados “instáveis”. (GRÜN, 1999, p. 365).

Por fim, as obras selecionadas para este estudo buscarão por compreender como se determinam as relações entre literatura e sociedade uma vez que o estudo da literatura reflete o homem em seu tempo. De acordo com Cândido,

averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma, e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce (CANDIDO, 2000, p.1).

Após o exame das informações acima citadas e de sua organização será elaborado um trabalho final, no qual constarão os resultados obtidos na pesquisa, assim como maior aprofundamento sobre as obras e temáticas referidas, também será feita a revisão do texto, visando à publicação do mesmo.



Referências

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Mirian Ávila *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- BORDINI, Maria da Glória & AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura – a formação do leitor*. Alternativas metodologias. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GAI, Eunice T. P. Narrativas e conhecimento. In: *Desenredo*, v.5, n.2, 2009. Disponível em: <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/viewFile/1247/760>>. Acesso em 11 jun. 2012.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- GRÜN, Roberto. Construindo um lugar ao sol: os judeus no Brasil. In: FAUSTO, Boris. *Fazer a América*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.
- KOCH, Ingodore G.V.; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica M.. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- MAGNANI, Maria do Rosário M. *Leitura, literatura e escola: a formação do gosto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas – Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SCLIAR, Moacyr. *A festa no castelo*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.



Violência e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea

CARDOSO, Rosane Maria*

Resumo: Este artigo apresenta a pesquisa, ainda em andamento, *Violência e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea*. A violência na narrativa latino-americana é vista, geralmente, na perspectiva da violência urbana, caso do Brasil, na denúncia do autoritarismo político, do terrorismo ou, mais recentemente, do narcotráfico, em países hispânicos. Pensamos que há um amplo campo de estudos oferecidos pela narrativa contemporânea no que tange a um olhar mais subjetivo ao problema da violência. Ou seja, esta investigação volta-se para o “narrar sobre si” e sobre a violência, sobre o olhar e o sentir do homem contemporâneo para a brutalidade que o cerca ou que faz parte de seu recente passado. São objetivos da pesquisa: a) estudar a violência na narrativa latino-americana contemporânea apresenta para os sujeitos que a narram; b) perceber a violência na narrativa latino-americana do ponto de vista hermenêutico e cultural; c) refletir sobre a subjetividade narrada, ou seja, sobre os sujeitos submetidos à violência e sua percepção diante do vivido e mesmo do não vivido; d) analisar a passagem do boom hispano-americano dos anos de 1960 para o pós-boom dos anos de 1990 e subsequentes, no que se refere à temática sobre a violência nos países andinos; e) estabelecer contato com centros de estudos sobre a violência na América Latina. Esta investigação é de base qualitativa e se desenvolverá através de estudo bibliográfico, contemplando a literatura latino-americana, notadamente a literatura hispânica. Teoricamente, o estudo apropria-se de várias perspectivas teóricas sobre a violência, apoiando-se em autores como René Girard, Hannah Arendt, Karl Kohut, Georges Sorel, Yves Michaud, entre outros. Do ponto de vista da hermenêutica, da memória e da subjetividade, segue-se Paul Ricoeur. Os resultados, até o momento, estão relacionados principalmente com estudos sobre a violência e sobre narrativa, subjetividade e conhecimento. Confirmado o embasamento teórico, revisados os objetivos e a hipótese da pesquisa, procedeu-se à definição e análise de obras a fim de dar início à produção de estudos e publicações. Foram gerados artigos, publicação em anais, apresentações em eventos. O estudo insere-se na linha de pesquisa do PPGL/UNISC “Leitura, Subjetividade e Memória”.

Palavras-chave: Narrativa latino-americana. Violência. Subjetividade.

Introdução: A violência e a literatura

Segundo José Manuel Delgado Camacho (20011), a violência pertence à literatura como uma estética literária e está presente desde a épica grega, manifestando-se de diferentes formas ao longo da história da arte literária. Partindo do pressuposto do estudioso, percebemos que o intrínseco da violência narrativa não exclui sequer as histórias infantis, geralmente vistas como cômicos contos para acalmar a infância.

Dessa perspectiva, os contos de fadas são imbatíveis. Tremendamente brutais, a violência está vinculada à justiça e ao restabelecimento da paz e, sobretudo, à garantia do final feliz. A moça sob a ameaça de ser esquartejada, a subjugação moral, os trabalhos forçados ou o devoramento são formas de iniciação e posterior crescimento do herói.

* Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: rosanemc@unisc.br.



A violência conduz a vida de Gilgamesh, de Aquiles, de Odisseu. Está na Bíblia, em Shakespeare, em Cervantes e em Dostoievski. Nas mitologias e nas épicas, a violência se constitui em uma necessidade. Urano e Cronos não poderão manter o poder se não for pelo aniquilamento dos filhos. O ato de violência é o que regula, naquele momento, o mundo e faz com que adquira o seu ritmo. Se uma espécie de civilidade vai chegar com Zeus, este deus imporá tantos outros atos cruéis a fim de ratificar seu poder. Porém, muito antes disso, Gaia se utilizara do Tártaro para gritar seu ódio profundo a essa mesma ordem, no que se pode ver vingança, mas também resistência às forças instintivas básicas.

Contudo, a maldade de dimensões olímpicas não é maior do que a maldade miúda do homem oprimido no subsolo, segundo Dostoiévski. Seja na vileza explícita de Rashkolnikov ou na idiotia do príncipe Michkin, tudo faz notar o modo como o coletivo se articula para lograr seus objetivos raramente voltados para o bem comum.

Hamlet, por sua vez, depara-se com o desconforto de descobrir a perda do que imaginava ser a vida e, na sua surpresa, fere a muitos e, sobretudo, a si mesmo. O que o corrói e o faz agir não é o desejo por um reino, mas a necessidade de alimentar sua inconformidade com o mundo. E o mais nobre dos dinamarqueses entoa uma ramerrão incessante contra a mãe e o padrasto, fazendo ver a inércia diante da potência absurda da violência de estar vivo.

Ao observarmos essas idiossincrasias da violência, parece que aproximamos e afastamos conceituações sobre ela. O ato de matar, ferir ou ofender alguém extrapola quase que imediatamente a si próprio para ir esconder-se nas dobras mesmas do ato e no ensimesmamento. Por isso, é necessário olhar no olho da violência, entender a sua gênese, o seu sentido, a sua constituição subjetiva, esse eu que grita, lá do Tártaro e que se sobrepõe à razão e à pureza almejada pelo herói.

A violência, segundo quem a impõe, é a superação do medo e a necessidade de sobrepor-se ao inimigo, independente de quem seja. Não se olha o sujeito, se olha a que grupo pertence, o que vem a representar, quais reações provoca. Matar ou subjugar o outro é manter-se no poder, ainda que esse poder não exista de fato. Porém, entre os que sofrem a opressão, há os que seguem temendo, dia a dia, o que supostamente passou. E há os que pensam sobre esse limbo que resta, este espaço entre o vivido e a permanência do assombro. O limbo comprehende, inclusive, a não captura do todo, o pasmo que resta diante do que não tem como estar suficientemente claro.



Violência e literatura hispano-americana

Pensar a violência na narrativa latino-americana está longe de ser uma novidade, principalmente se considerarmos a longa história de ditaduras nos países latinos. A derrocada gradual da violência imposta pela tirania política, no entanto, foi rapidamente substituída por outras formas de brutalidade, como o narcotráfico, as guerrilhas civis, a violência social, os assaltos e assassinatos, a delinquência juvenil e o acesso às armas. Não se pode dizer, evidentemente, que se trata de uma especificidade da América Latina. Histórias de violência extrema fazem parte da história do mundo. É o modo como foram vencidas guerras, disputas próprias, hierarquias sociais. A maioria das transgressões vem acompanhada de um ato mais ou menos violento.

Alguns escritores contemporâneos, contudo, tem se voltado à reflexão para além da ação violenta, centrando-se no homem que a vive e a reconstitui através da memória e da narrativa como modo de entendê-la. Essa perspectiva permite uma análise mais subjetiva do fenômeno. Se, por um lado, para distintos estudiosos do tema, a violência se manifesta como intrínseca à vida comunitária e política, também é verdadeiro que ela toma dimensões inapreensíveis, na medida em que segue na vida das pessoas mesmo após sua ação. Ou seja, o impacto da guerra ou de uma violação permanece além do momento, perpetuando-se na memória e na subjetividade dos que a sentiram na pele.

A literatura contemporânea latino-americana, notadamente a hispânica, tem olhado para o seu tempo e espaço de maneira distinta de seus famosos antecessores dos anos de 1960. Se o boom “apresentou” a literatura hispano-americana para o mundo, os contemporâneos ampliam profundamente esse âmbito. Permanece a discussão sobre temas locais, mas os heróis estão cansados e inquietos como o homem contemporâneo de qualquer lugar. As incertezas são as mesmas e, além disso, há que se deixar para trás as marcas das violências recentes que o constituem ou compreender as presentes com as quais tem de lidar como parte do cotidiano.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, sente-se a gosto para experimentar vários gêneros, flertando com o hibridismo, seja pela mescla entre o ficcional e o dito real, seja pelos gêneros narrativos pelos quais passeia. Permite-se voltar ao gênero de massa, como o policial, vive da introspecção, joga com a linguagem cinematográfica, coloca na berlinda a separação entre o ficcional e o biográfico. Independente do estilo, no entanto, o tema da violência tem sido uma constante.



As colônias espanholas estabeleceram os primeiros registros de literatura hispano-americana, através dos comandantes das embarcações, contando detalhes da “descoberta” e, posteriormente clérigos, missioneiros e jovens filhos dos colonizadores. Frei Bartolomeu de Las Casas, porém, foi um dos primeiros a denunciar o massacre ocorrido na América hispânica, em *Brevísimarelación de la destrucción de Las Indias*. Depois de narrar a conquista e as maravilhas da terra, dedica-se a mostrar, em contrapartida às belezas do Novo Mundo, as crueldades dos espanhóis, bem como o descumprimento das leis. Enquanto Cortés, Oviedo e tantos outros se preocupavam em enaltecer seus feitos ou em seduzir leitores, Las Casas tentava, relato após relato, convencer aos reis espanhóis que a conquista não reluzia tanto quando a pintavam. *Brevísimarelacióné*, provavelmente, a primeira escritura a relacionar literatura e violência na América Hispânica.

Durante séculos, a literatura hispano-americana esteve à sombra, inclusive no efervescente período de independência dos países colonizados. De nenhuma forma isso significa pouco desenvolvimento da intelectualidade local. Ao contrário, foi uma época de intenso envolvimento político dos intelectuais (FRANCO, 2002, p.37). Também há o fato de a literatura hispano-americana ter sido marcada, sobretudo, pela intenção de estabelecer uma identidade nacional, processo que teve início no século XIX, por ocasião da gradual independência das colônias.

A literatura hispano-americana se institui, estritamente, com o Modernismo que se afasta do cânone europeu com autores como José Martí e Rubén Darío. Mas será somente nos anos de 1960 que acontecerá a grande reviravolta na literatura. Sociedade, política, regionalismo, facilidades editoriais, tudo se coaduna para que a escritura hispânica saia do limbo e estabeleça o chamado boom. Segundo Bragança:

A literatura latino-americana teve, a partir dos anos sessenta, uma dimensão de visibilidade e abrangência jamais conseguida até então. A riquíssima profusão de obras que se editavam e se reeditavam a partir daquela década marcou definitivamente a historiografia literária do continente, dando realce internacional a uma geração de escritores que, até aquele momento, tinham uma enorme dificuldade de circulação inclusive no interior da própria América Latina. (2008, p. 119).

Sem dúvida, o realismo mágico teve uma importância nada vulgar nesse êxito de público e de crítica. Embora o gênero já fosse conhecido em obras europeias, o mágico hispânico tem nuances jamais vistas, assim, mesclado com uma cultura que sempre souu como maravilhosa para o público estrangeiro. Desse modo, exotismo, fantástico e denúncia juntaram-se em dosagem certa, através de grandes escritores como o colombiano Gabriel



García Márquez, o peruano Mario Vargas Llosa, o argentino Julio Cortázar e o mexicano Ruan Rulfo.

Dando continuidade e também contrastando com o *boom*, o *pós-boom* pode ser visto como o momento das mulheres escritoras. Segundo Shaw, o princípio do pós-boom está na obra *Soné que lanieveardía*, de Antonio Skármeta, em 1975. Porém, *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, de 1982, é o exitoso representante dessa nova leva, ainda que, criticamente, seja uma reafirmação do esquema marqueziano, narrado pelo viés feminino. Apesar de se falar em marcos literários, é um equívoco delimitar datas de início das duas tendências na literatura hispano-americana. Elas se entrelaçam frequentemente e, além disso, dois dos maiores representantes do *boom*, Márquez e Llosa, seguem produzindo e denunciando a realidade que vivem seus respectivos países.

Mario Vargas Llosa, por exemplo, se dedica a apontar as precárias condições de vida no interior do Peru, assim como retoma temas como a ditadura, o terrorismo, o povo da Amazônia peruana. O autor, inclusive, ampliou seu campo de denúncia em 1981, ao escrever *Guerra de findel mundo*, sobre a revolta de Canudos, baseado em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

A pesquisa

À pesquisa que ora desenvolvemos interessa sobremaneira a violência, mas não apenas a violência como o tomar de armas e matar a inocentes, mas sobre essa hermenêutica da violência, sobre o sentido que tem para quem a inflige e para quem a sofre e sobre o conhecimento que impõe. A violência interessa como algo que ressoa muito depois que passou e se constitui, por isso, em narrativa sobre si mesma.

O estudo dedica-se a romances lançados a partir da década de 2000 e centra-se principalmente em obras colombianas e peruanas, tendo em vista o reconhecimento das referidas obras, assim como a abundância de produção qualificada. Nesse grupo, a violência aparece relacionada ao pós-terrorismo peruano e ao sicarismo e ao narcotráfico na Colômbia. O caso do Peru, especialmente, gerou a discussão sobre a subjetividade, pois tanto Santiago Roncagliolo, em *Abril rojo* (2006) quanto Alonso Cueto, notadamente em *Grandes miradas* (2003) e *La hora azul* (2005), concentram-se na memória e na subjetividade das personagens, criando um novo modo de contar a violência.



No caso das referidas obras, a narração se desenvolve a partir de uma perspectiva interior de tentativa de compreensão da violência e, sobretudo, de uma busca por conhecer-se através do narrado, como podemos ver em Félix Chacaltana Saldívar, um chefe de polícia preso a um profundo complexo de inferioridade por sua condição indígena e provinciana. Além disso, ocupa uma função conveniente ao exército, o que se agrava seu papel subserviente e dá-lhe a consciência de ser tão insignificante aos demais a ponto de poder estar onde está. O que quer que testemunhe jamais será levado a sério pelo *status quo*.

Em relação à Colômbia e ao sicarismo e o narcotráfico, são focalizadas *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos, *La virgin de los sicarios*, de Fernando Vallejos, e *El ruído de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vázquez, obras que narram, em primeira pessoa, a relação com a violência e com a sobrevivência, para além de julgamentos a respeito de heróis ou bandidos, principalmente porque os protagonistas frequentemente circulam nas duas perspectivas.

Ressalta-se que a pesquisa *Violência e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea*, apesar de considerar o contexto político, histórico e social dos respectivos países, centra-se na constituição da obra e das personagens, esquivando-se de emitir juízos de valor a respeito dos países e da violência desses países para além do que ocorre no âmbito da narrativa de suas personagens. Nesse sentido, reforça-se que a definição do corpus deve-se a critérios que respeitem a presença da violência política e social e seu peso na subjetividade das personagens. Esse tipo de preocupação deve-se também ao fato de parecer-nos impossível olhar imparcialmente para, por exemplo, os discursos do Estado e dos senderistas e não é objetivo da análise acenar para este ou para aquele partido.

Além disso, quando se trata de literatura hispano-americana, é preciso atentar para a forte pressão editorial do momento. Violência e literatura na América Latina é assunto de moda. Desde o boom, muitas obras sofrem do fenômeno da “alfaguarização”, referência a premiações recebidas pelos livros publicados por autores hispano-americanos. Víctor Vich (2009), por exemplo, destaca:

Hay una fuerte presión del mercado por determinados significados, por difundir determinadas representaciones. Los escritores terminan siendo absorbidos y se vuelven funcionales a dichas demandas. Lo que vemos en la actualidad de manera muy clara es una demanda de exotismo. Se trata de un primer mundo saturado, hastiado del fracaso de su modernidad, del fracaso de sus modelos económicos y de sus paradigmas de conocimiento, que tiene necesidad de salir y ver otro tipo de medicina, otro tipo de comida, otro tipo de literatura, otro tipo de subjetividad, de religión. Eso finalmente se mercantiliza y se convierte en productos exóticos. Casos como el de *Abril rojo* pueden interpretarse como respuestas a esa demanda de



exotismo. En la cultura peruana, esa presión del mercado mundial por imponer representaciones exóticas de lo nacional viene siendo reproducida a partir del turismo, de Promperú, y también de textos literarios. (VICH, 2009, p.113)

Tem-se como hipótese de pesquisa que a narrativa latino-americana contemporânea – no caso a andina – visa a *desterritorializar*³² a violência, na medida em que rompe com a premissa da regionalidade e da denúncia reformista (ou dos princípios estabelecidos pelo boom dos anos de 1960), e passa a olhar para a violência a partir da subjetividade, da memória e da narrativa do sujeito – um homem inquieto porque contemporâneo e globalizado.

Autores como Georges Sorel, René Girard, Hannah Arendt, Karl Kohut, Yves Michaud, entre outros, acenam para as diversas possibilidades não só olhar para a violência, mas também de senti-la. A antropologia, a política, a psicanálise, a história, a sociologia, a filosofia e quantas áreas existam sobre o pensar a vida e a vida em comunidade, discutem-nade seus respectivos pontos de vista. Para René Girard, nosso principal teórico, a violência emana na humanidade.

Segundo ele, a sociedade passa, culturalmente, pela necessidade de promover uma diferenciação social, já que o contrário gerará o caos que, por sua vez, recai sobre todo o grupo. Portanto, é preciso estabelecer os limites, inclusive hierárquicos, de cada um. A solução diante da crise é o sacrifício vitimizador: um bode expiatório deverá aplacar a crise em que mergulhou o grupo. Não haverá comiseração ou defesa, pois, diante do caos, a vítima escolhida se tornará inimiga de todos. Ela é o outro extremo da comunidade. Com isso, está estabelecido o sacrifício que purificará a todos e trará a paz coletiva. A violência, por sua vez, é inerente ao sacrifício e irrefutável, pois não oferece oportunidade de vingança. O bode expiatório é definitivamente silenciado.

Para chegar-se a memória sobre a violência, consideramos o modo hermenêutico de abordagem, o conhecimento. Para Paul Ricoeur, a hermenêutica se apresenta como a *teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos*. (RICOEUR, 2008, p.23). Para ele, compreender leva à orientação a respeito de determinada situação. Não se trata de um abarcamento total do fato, mas de uma possibilidade de ser desse fato. Assim, perceber o sentido de um texto está em justo perceber indicações do texto, o que o amplia, e não em aprisioná-lo em um sentido.

Sobre a memória, ainda, interessa seu posicionamento (RICOEUR, 2007) sobre a memória pessoal. Esta é a memória que pertence somente à determinada pessoa e está baseada

³² Termo e conceito de Beatriz Resende (RESENDE, 2008. p.72).



no vivido até aquele momento, trazendo consigo as marcas do sujeito, de um “sí” e quando alguém busca suas próprias memórias está diretamente recordando de si, de seus atos e imagens. Desse modo, a memória é também o que pensamos a respeito de algo e não o “algo” simplesmente. A memória, segundo Ricoeur, é, pois, o presente do passado. Assim, dessa perspectiva, podemos considerar a memória como um fenômeno da subjetividade.

Considerações finais

Os resultados da pesquisa, até o momento, estão relacionados principalmente com estudos sobre a violência e sobre narrativa, subjetividade e conhecimento. Confirmado o embasamento teórico, revisados os objetivos e a hipótese da pesquisa, procedemos à definição e à análise de obras a fim de dar início à produção de estudos e publicações. Foram gerados artigos, publicação em anais, apresentações em eventos. Avaliou com mais profundidade a obra *La hora azul*, do escritor peruano Alonso Cueto. A narrativa discute a violência do pós-guerra relacionado à luta entre o Estado e o grupo Sendero Luminoso, no Peru. Nesse sentido, podemos apresentar algumas considerações.

A literatura ficcional peruana demorou a tomar a existência do Sendero Luminoso (1980) e do Movimento Revolucionário Tupác Amaru (1984) como tema. Segundo Max Cox (2000) e José Manuel Camacho (2011), esse processo começa em meados de 1986 e, a partir daí, adquire força e o mercado hoje apresenta um considerável número de contos e romances sobre o tema, alguns excelentes e outros questionáveis. A maioria dos escritores presentes na conhecida antologia do conto peruano proposta por Cox pertencem, portanto, ao que ele chama de “boom andino”. Por um lado, atende aos interesses dos leitores e, por conseguinte, ao trabalho das editoras em perceber a demanda. Essa demanda, por sua vez, foi incentivada por uma série de concursos literários que descobriram autores jovens interessados na região andina.

Por outro lado, seguindo a perspectiva de Camacho, o interesse do leitor está precisamente no tema da violência política na narrativa indigenista e a curiosidade de receptores citadinos pelo que acontece na serra. O êxodo para os centros urbanos reduz o interesse pela cultura e pelos mistérios regionais. Contudo, a violência ocorrida nas décadas de 1980 e 1990 acendeu a curiosidade pelo que acontece na serra. Outro mistério surge, portanto. Dessas considerações de Camacho, advêm outras.



Trata-se de um passado recente e podemos inferir que a maioria dos leitores vivenciou o período da *Guerra Sucia*, ainda que à distância ou pela notícia de jornal. O que as narrativas provocariam, além do aliciamento natural do texto literário? A violência vista de longe, ou como ficção, afasta o terror vivido, permite olhar para ele como se fosse mais uma novela? Ou a literatura possibilita, como ao protagonista de *La hora azul*, a compreensão do mal?

Victor Vich (2009) observa sobre o papel da literatura de violência política peruana. No entanto, é possível ampliar seu ponto de vista para o estudo da violência na literatura:

La literatura, la cultura en general, las prácticas simbólicas, son las que están intentando procesar mejor lo sucedido: qué fue que lo que pasó y por qué pasó. En ese sentido, la cultura sustituye el debate político, porque este es un debate puramente artificioso, lleno de silencios y lleno de intereses. Por el contrario, es el lugar de lo simbólico, el de la cultura, el que, por un lado, está intentando narrar lo sucedido y, por el otro, encontrar las imágenes que puedan interpretarlo, vale decir, que vayan estableciendo su sentido. (VICH, 2009, p.116-117)

É certo, no entanto, que o sentido da violência quase sempre escapa das mãos, na medida em que se tenta apreendê-la. A narrativa de Cueto permite pensar sobre as possibilidades de uma literatura que atravessas as fronteiras entre o relato factual e o ficcional, embora não se tenha alcançado limitar o que é o real em contraponto a uma verdade articulada pela literatura.

Sobre a violência, há muito que considerar, do ponto de vista teórico. Por essa razão, consideramos este trabalho de pesquisa apenas incipiente e prevemos uma larga discussão sobre o tema. Dentre as considerações a que chegamos, a “certeza” que trazemos reside na subjetividade da própria violência, inalcançável nela mesma, incompreensível para quem a sofre, irrefreável para quem a impõe, enigmática para os que a estudam.



Referências

- BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, n.1, 2008. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf>>. Acesso em 20 agosto de 2011.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel. *Aquiles en los Andes – el odio y sus máscaras en la narrativa peruana de la violencia*. Disponível em <http://www.tinta-china.net/j_m_camacho_12.htm>. Acesso 23 de agosto de 2012.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COX, Mark R. *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos, 2000.
- CUETO, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *Grandes miradas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 2002.
- FRANCO RAMOS, Jorge. *Rosario Tijeras*. Barcelona: Alfaguara.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 2001.
- ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RESENDE, Beatriz. O escritor latino-americano e a nação: um problema. In: _____. *Contemporâneos – expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008. p. 63-76.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- _____. *Hermenêutica e ideologias*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- RONCAGLIOLO, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- SHAW, Donald L. *La nueva narrativa hispanoamericana – boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2008.
- SOREL, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- UBILLUZ, Juan Carlos, HIBBETT, Alexandra & VICH, Víctor. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.
- VALLEJO, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2002.



VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara, 2011.

Una violencia de novela. Entrevista de Víctor Vich concedida a Martín Paredes. Revista Quehacer DESCO, no 174, 2009. p.110-117. Disponível em <<http://www.desco.org.pe/quehacer-todas.shtml?x=5972>>. Acesso em 29 de agosto de 2012.



Violência e memória em *A hora azul*, de Alonso Cueto: o impacto da violência na memória dos personagens

TOMAZI, Julia*

Resumo: O trabalho aqui apresentado se propõe a analisar as marcas da violência na memória dos personagens de *La hora azul*, de Alonso Cueto, bem como, introduz conhecimentos sobre a literatura hispano-americana e peruana em geral, que vão ser essenciais para o estudo. Nesta novela a memória é um dos aspectos mais relevantes e a mesma é marcada pela violência a que foram submetidos os personagens. A análise se propõe a comprovar os impactos da violência na memória dos personagens com isso, conseguimos demonstrar as marcas deixadas e a sua relevância no cotidiano daqueles que analisamos.

Palavras-chave: Memória. Violência. Lembrança. Marcas. Guerra.

Violência e memória são temas em obras literárias de todo o mundo e que permeiam o campo da literatura em vários segmentos, sendo que na maior parte do tempo são características da denúncia. Nosso trabalho tem como objetivo estudar esses dois assuntos em *A hora azul*, do peruano Alonso Cueto.

O romance que inspirou a nossa análise é contemporâneo e tem a memória como base para a maior parte da história, é a memória mesmo que motiva o personagem narrador para escrever sobre as lembranças que esteve procurando. A violência, neste caso, é a característica mais relevante na memória dos personagens, sendo que a sociedade peruana do pós-guerra é pano de fundo da obra.

Além de uma interpretação, a violência e a memória serão consideradas a fim de identificar seus vários aspectos no trabalho. O objetivo é orientar os feitiços da realidade do Peru, que foram abordados no trabalho e como as marcas são claras de que a violência tem permeado o cotidiano dos personagens e que permanece na memória deles.

Para contextualizar, é importante saber sobre a literatura hispano-americana como um todo, sendo que os primeiros registros da literatura dos países latino-americanos que foram na época das colônias espanholas, quando os intelectuais eram o clero, missionários, filhos de proprietários ou funcionários públicos. Em um lugar onde a cultura dos colonizadores foi imposta aos povos colonizados, cultura e religião permaneceram apenas nos registros, escritos

* Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: juliatomazii@hotmail.com.



principalmente por religiosos ou em cartas e relatos de viagens. Conforme destacado por Franco:

A educação de uns e de outros tinha sido encargo da Igreja. Sua tradição literária era clássica e espanhola. Eles pensavam em termos de categorias literárias clássicas - a ode, a épica, elegia - ou formas disseminadas da Espanha, como o soneto, a canção tradicional e romance, comédia ou drama religioso. (FRANCO, 2002, p. 17)

A literatura nos países da América Latina teve um pequeno desenvolvimento após a independência desses países. Segundo Franco (2002, p. 37), o período de independência não foi de grande literatura, mas os escritores estavam mais preocupados com o que estava acontecendo onde eles viviam. Ao longo dos anos, novos escritores se desenvolveram em países latino-americanos, muitos ainda sofreram com ditaduras e outros que partiram para outros países para aprender com escritores que se seguiram. Mas como disse Bragança:

A literatura latino-americana teve, a partir dos anos sessenta, uma dimensão de visibilidade e de alcance jamais alcançada antes. A profusão de obras que foram editadas e reeditadas a partir dessa década marcou a historiografia literária e definitivamente o continente, dando realce internacional para uma geração de escritores que, até então, tinha uma grande dificuldade de movimento, mesmo dentro da própria América Latina. (BRAGANÇA, 2008, p. 119)

Bragança explica que este momento, chamado por ele, de a "fertilidade literária", estava envolvido com a expansão do mercado editorial no continente e que isso levou à necessidade de uma demanda maior do intelectual presente na sociedade. Bragança afirmou que “Este momento foi conhecido como o boom da literatura latino-americana, e foi seguido por outras discussões no final da década, o que seria caracterizado como o pós-boom” (BRAGANÇA, 2008, p. 119).

Esta consideração é oportuna para nós começarmos a falar sobre o boom e o pós-boom, que são considerados os momentos mais importantes da literatura hispano-americana. O boom, como discute Shaw (2008, p. 237-251), foi um período marcado por câmbios significativos na novela hispano-americana e entre eles, um dos pontos mais fortes, foi o surgimento do realismo mágico que deu um olhar diferente à realidade antes descrita nas obras. Donald Shaw fecha o capítulo com o seguinte “A novela, qualquer novela, tem a obrigação de mudar os hábitos do leitor mais atento. Acreditamos que esta foi e é a grande conquista do boom. (SHAW, 2008, p.251)”.

Em parte contrastando e em parte seguindo a ousadia do boom veio logo após o compromisso do pós-boom, momento de referência para mulheres escritoras e que introduziu uma maneira nova e mais robusta de construção da novela. O início do pós-boom está na obra, Sonhei que a neve ardia, de Antonio Skármeta, em 1975, e seu triunfo foi com A casa



dos espíritos, de Isabel Allende, em 1982, e eles são os pioneiros deste movimento que voltou a escrever sobre a realidade próxima e que valorizou a técnica inicial da construção da narrativa, o simples e popular. Devemos considerar que eles não têm datas ou características específicas estéticas são, acima de tudo, um período.

Há muitos argumentos que podem ser considerados em relação às características desses dois períodos, pois a razão principal para o seu surgimento foi o grande comércio de livros. Mas não só isso, sendo que, para ser necessário o consumo de livros têm leitores e autores que se destacam. Por tudo isso, é verdadeiro dizer que muitos aspectos formaram o boom e o pós boom.

O pós-modernismo surgiu na sequência de pós-boom e com fortes relações com o boom. Neste período são novamente retomadas as primeiras características conhecidas da literatura latino-americana. Shaw enfatiza que “o que encontramos no pós-modernismo é, por vezes a intensificação radical de tendências ou antirrealistas ou antimiméticas do boom.” (SHAW, 2008, p.326)

Autores peruanos, como Mario Vargas Llosa também marcaram estes destacados momentos da literatura hispano-americana, sendo que produziram obras de grande relevância para o período. No próximo capítulo vamos privilegiar a literatura e seu contexto no Peru, aproximando-nos de nosso objetivo de estudo.

Contexto literário peruano e a contemporaneidade

A literatura peruana tem traços muito reais de sua sociedade, principalmente no que diz respeito às classes sociais, o que identifica uma também pode servir para outra sendo que a literatura é a manifestação do povo. As diferenças sociais foram sempre muito evidentes no país, bem como o preconceito aos índios que eram sempre submissos aos *criollos*, e tudo isso está intimamente ligado à cultura literária do país.

Como defende Degregori "a peruana continua a ser uma sociedade culturalmente e etnicamente diversa, embora os setores dominantes do país se recusam a admitir isso em todas



as suas implicações.³³ (DEGREGORI, 2007, p.25) Ele disse ainda em sua publicação que três grandes universos culturais podem ser distinguidos na sociedade peruana.

Um dos universos culturais do Peru e que está ficando a cada dia menor é o que tem fortes características indígenas e comunicação em quéchua e outras línguas amazônicas. Essas pessoas preferem ser identificadas por agricultores, porque a palavra indiana tem um pejorativo forte. Caracterizam-se também como um dos três principais universos culturais e formam maior parte da população, os cholos, mais recentemente caracterizados, por andinos. Esta classe tem suas raízes culturais indígenas, mas incorporou muitos elementos e costumes da cultura ocidental.

Como o terceiro mundo, são os *criollos*, a maioria formados nos povoados costeiras que são herdeiros do espanhol, que tiveram raízes em solo peruano e que estão mais próximos da cultura do Ocidente. Além desses três grupos também existem em muito menos imigrantes afro-peruanos e chineses a jusante.

Enquanto os indígenas permaneceram na oralidade, se destacaram e foram por muito tempo a identidade da literatura peruana os *criollos*, que tiveram grande divulgação na região costeira do país e também em todo o mundo, devido aos seus laços espanhóis. Os andinos, por sua vez, foram representados por intelectuais das classes média e alta que têm esses elementos culturais indígenas.

Sobre a questão Degregori diz: "As diferenças entre a narrativa *criolla* e andina não são, como erroneamente pensa, geográfica, mas cultural" (DEGREGORI, 2007, P. 26), de acordo com ele, por isso, são oferecidas duas visões diferentes do país e também dominação dos crioulos. Na década de sessenta, a dominação dos nativos começou a diminuir, e com isso uma crise foi instaurada, Mario Vargas Llosa foi considerado o autor melhor relatou este tema em, Conversa na Catedral. A crise dos *criollos* tirou a maioria das pessoas da escravidão e mudou rotina de muitos peruanos.

O tempo de crise foi grande e os autores indianistas passaram a se identificar como andinos para acentuar a diferença em relação aos *criollos*. Para propor paz, sugestões foram feitas propondo mestiçagem das culturas a través da literatura, porém o que houve foi que a maioria dos escritores passou a fazer parte do que foi chamado de cegueira coletiva.

³³ Este texto é originalmente escrito em espanhol e sua versão original é: "la peruana sigue siendo una sociedad cultural y étnicamente diversa, aunque los sectores dominantes del país se nieguen a admitir esto en todas sus implicancias."



Preferiram fechar os olhos para o conflito que ocorria no interior do país e foram os andinos que começaram a divulgar em suas obras a violência que aconteceu no conflito interno.

No pós-modernismo da literatura peruana um dos mais conhecidos é Alonso Cueto, autor de *A Hora Azul* (2005). A narrativa apresenta a realidade do interior do Peru durante e após o conflito do Sendero Luminoso, também conhecida como Guerra Suja. Veremos sobre o que foi esta guerra no próximo tópico de estudo

O Sendero e os militares

O conflito do Partido Comunista com as forças estaduais Sendero Luminoso teve consequências graves para a sociedade peruana. O Partido Comunista do Peru, conhecido como Sendero Luminoso, era uma organização subversiva e terrorista, que em maio de 1980, desencadeou um conflito armado contra o Estado peruano e da sociedade contra a dominação dos militares.

Um dos principais motivadores daquela que os senderistas chamaram de guerra popular foi Abimael Guzman. Ele ingressou no Partido Comunista, aos 20 anos, em 1953 e sempre se preocupou com a organização interna do partido. A definição da necessidade deste conflito foi decidido entre 1977 e 1979, quando o partido começa a ver a necessidade da violência para alcançar seus objetivos socialistas e em um período como explicou Cotler "realiza uma ruptura radical com as dinâmicas sociais e políticas vigentes no país e torna-se um projeto fundamentalista, potencial terrorista e genocida" (COTLER, 1997, p. 15)

No início os senderistas foram tomados como justiceiros, porque livravam as cidades de estupradores e corruptos, como José Luis Réninque defende:

A semente tinha sido uma temporada caminhante breve baseada na luz cauteloso de simpatia por 'companheiros' os jovens agricultores que limpavam as aldeias (...) No entanto, assim que o céu ficou nublado e venceu o tempo do medo (...) isto é, os segmentos de tempo da população se rebelou contra as imposições dos revolucionários. (RÉNINQUE, 2009, p. 158)

O Caminho atingiu seus objetivos, quando o governo levou à crise. Mas depois do que aconteceu não foi bom, então as pessoas de todo o mundo chamado e se esforçava para restaurar o governo e a república, com os métodos violentos da trilha eram demais e colocar medo na população. Esta aliança militar liderada Fujimori que, no início, era suportado. Mas seus métodos logo o levaram a ser repudiado.



Durante o conflito, o mais violento na história da República, o Caminho cometaram crimes graves que constituem crimes desumanos e foi responsável por 54% das mortes na comparação. Estimado total de vítimas foi de 31.331 pessoas. A guerra do Sendero Luminoso durou mais de uma década e deixou muitas sequelas na cidade de Ayacucho, que mais sofreu com o conflito.

Memória e violência

O que vamos estudar em A hora azul é o que ações violentas, tanto dos senderistas como dos militares marcaram a memória dos personagens que de uma forma ou de outra estavam ligados à guerra e tinham lembranças muito fortes do que eles sofreram e perderam no conflito, tanto aqueles que foram vítimas apenas, como aqueles que eram os autores de violência.

Para entender o que será estudado a respeito da violência, então se torna necessário estudar o que é a violência e quais são as formas que ela vai aparecer no texto de Alonso Cueto. Por isso, é necessário definir o que vamos estudar sobre a violência no trabalho.

Começaremos nossa discussão falando sobre a violência na relação íntima entre violência e a literatura norte-americana, em geral, e até mesmo os tipos de violência estudados e que nós vamos considerar no nosso trabalho.

A América Latina tem longa história de violência política, principalmente em sua história e as pessoas que ainda sofrem com muitos conflitos, principalmente envolvendo questões políticas e de poder. Como Karl Kohut argumenta em seu artigo violência política e literatura, na qual ele explica que:

Que América Latina é o continente violento por excelência é parecer opinião comum, apesar de recentes eventos (principalmente os de 11 de setembro de 2001) e não tão recentes acontecimentos em vários países parecem indicar que ele não está sozinho nesta matéria. A última década, durante a qual foi concluída a transição para a democracia em um número de países que sofreram ditaduras militares, não foi capaz de apagar as memórias dolorosas que podem ressurgir a qualquer momento, como quando outro oficial argentino culpado de tortura é desmascarado, ou, no caso do Chile, o julgamento de Pinochet. (KOHUT, 2002, p.01)³⁴

³⁴ O texto é originalmente em espanhol e sua transcrição é: “Que América Latina es el continente violento por excelencia parece opinión común, a pesar de que los acontecimientos recientes (sobre todo los del 11 de septiembre 2001) y no tan recientes ocurridos en distintos países parecerían indicar que no se encuentra solo en este sentido. La última década, durante la cual se ha completado la transición democrática en una serie de países que habían sufrido dictaduras militares, no ha logrado borrar los dolorosos recuerdos que pueden volver a la superficie en cualquier momento, tal como ocurre cuando otro oficial argentino culpable de torturas es desenmascarado o, en el caso de Chile, con el juicio de Pinochet.”



É importante ressaltar que a violência política de que falamos é o único. Mas, no caso da América Latina, este tipo de violência, gerada por um poderoso grupo envolvido politicamente, foi o grande motivador e, talvez, que permitiu a alguns outros tipos de violência, como o pessoal, também discutida por Karl Kohut.

Neste sentido, ainda se aplica, de modo que a definição de violência é relativo. Quando falamos de violência política, temos de considerar esta situação de violência também pode ser muito pessoal. Kohut (2002) diz que não é correto falar de toda a literatura hispano-americana quer como um todo, quando falamos sobre as marcas da violência. É necessário analisar períodos, explica:

Os anos dos anos 60 a meados dos anos 80 são uma fase particularmente violenta da história do continente, e, embora, como eu disse, isso não é verdade para todos os países ou para todo o período, foi sentida como tal por intelectuais latino-americanos. (KOHUT, 2002, p. 13.)

Já como defende Yves Michaud, a violência pode ser definida por ato ou condição, sendo que o ato de violência representa o momento, que é sentida fisicamente e o estado de violência a que as pessoas são submetidas, como quando as pessoas estão impedidos de levar suas vidas sociais por causa de uma guerra.

Aqui analisamos os personagens de *A hora azul* que sofrerem tortura, violência e estupro, bem como aqueles que estavam em um estado de violência por estarem em cativeiro, incapaz de levar suas vidas por viverem na área de conflito armado entre o Sendero e os militares, e ainda aqueles que estavam em um estado de violência, por não poder defender sua família e ter que viver com as perdas da guerra.

O último aspecto da violência a ser considerado é o discutido por René Girard em *A violência e o Sagrado* (2008), em que o autor fala sobre o aspecto cultural da violência em relação à religião. Girard (2008) afirma que a cultura criada foi de que a vida pode ser sacrificada, por um bem maior, você pode morrer para que outros possam ser salvos. Girard Assim começa uma longa discussão sobre o papel da vítima no sacrifício como a religião sempre incentivou e ensinou certa maneira de sacrificar um para o bem do coletivo. Schultz resume o que Girard defende "A violência que ameaça a comunidade é transferida para uma vítima designada por unanimidade: bode expiatório". (SCHULTZ, 2004, p.8) A importância da ideologia na Girard para o trabalho é que os índios, vítimas diretas da guerra já estão em situação social vulnerável e são bodes expiatórios ideais.



Memória e seus contextos

Paul Ricoeur em seu livro *A memória, a história e o esquecimento* (2007), faz uma longa discussão sobre o que se torna memória e, especificamente, de onde vem essa memória, se ela vai ser uma ou muitas. A este respeito, vamos tratar a memória como uma lembrança do que é passado, sendo a sua lembrança pode ser de uma única pessoa ou muitas pessoas, que formam o coletivo.

As memórias que vamos considerar são aquelas rotuladas com relevância vida dos personagens em algum ponto. Da memória pessoal podemos dizer que é aquela que apenas uma pessoa pode ter, essas memórias são armazenadas na base em que esta pessoa viveu e são "guardados", com tudo o que esta pessoa representa. Assim, de acordo com o que Ricoeur argumenta (2007), quando falamos sobre a memória pessoal é inevitável relacionar o pronome em si, porque quando alguém volta a suas memórias será diretamente lembrando-se de suas atitudes e sua imagem.

Assim, Ricoeur nos lembra do que equivale a memória pessoal, se não as memórias que temos armazenados junto com as reflexões que fizemos a este respeito e o que pensamos sobre o que aconteceu. A memória, portanto, será também uma parte do que faz cada pessoa, por isso, quando olhamos para a nossa memória vimos um pouco do que somos. Ricoeur observa que: "Na medida em que esta é a memória do passado, o que dita o ritmo e sua relação com o interior pode ser facilmente estendido para a memória" (RICOEUR, 2007, p 111)

Assim, o trabalho, vamos olhar para os personagens que a memória da guerra que já faz parte do que eles são, a memória que vem a ser lembrado em todos os momentos e que influencia suas vidas diárias. A lembrança pessoal tem esses personagens é tão forte que pode ser a razão para que muitos deles não conseguem seguir os seus caminhos de forma pacífica.

A memória coletiva é aquela que as pessoas têm em comum, para que possam estar presentes na coletiva, as memórias tem que tratar a respeito de algo que foi visto por todos e, portanto, sendo a lembrança coletiva seria a memória de um evento ou uma espaço que poderia ser compartilhado por mais de uma pessoa que estava no lugar ou no evento. Assim, a memória coletiva tende a ser o resultado de algo social ou pelo menos que foi socializado. Para Ricoeur (2007) a memória coletiva tem vários aspectos a serem refletidos em cima, sendo que o coletivo pode, portanto, ser considerada como uma referência para "refrescar" a memória pessoal.



Ricoeur (2007) fala ainda que entre estes dois conceitos há uma memória que faz a mediação e estudo, incluindo abordagens, ou que seja um pouco, estes dois campos muito diferentes. O autor se aplica tanto a memória pessoal, que só eu tenho e do coletivo que é constantemente reformulado por nós, são baseados no próximo. O próximo, de acordo com Ricoeur (2007), torna-se o que escuta e partilha as memórias, uma vez que ele ouve e sabe sobre isso de que eu tenho memória e que o coletivo tem memórias.

A memória da guerra nos personagens

Em A hora azul, Alonso Cueto escreve a respeito de um advogado bem sucedido e que com a morte de sua mãe se depara com um passado que não sabia ter. Ele descobre os horrores de uma guerra da qual seu pai, militar, foi personagem e ainda descobre o que foi realmente o conflito interno do Perú, tudo através de testemunhos.

Tudo o que o personagem principal, Adrián Ormache, descobre é fruto da memória dos personagens e em grande maioria os fatos foram marcados pela violência de uma guerra opressora e que deixou muitas sequelas tanto nas vítimas, quanto nos praticantes dos atos violentos. São as memórias dos demais personagens que permitem que Adrián construa uma nova memória sobre seu próprio passado.

Os primeiros contatos do advogado com a violência da guerra começam quando ele resolve buscar uma moça, sobre a qual seu pai falou antes de morrer e sobre a qual encontrou cartas em meio às coisas de sua mãe após sua morte. Segundo o que ele percebe a moça teria sido violada por seu pai e foi a busca por ela que motivou a história.

Os primeiros vestígios de violência que queremos tratar são aqueles que permaneceram na memória dos militares, aqueles que praticaram a violência, mas que de alguma forma, também foram vítimas dela e tiveram sua memória marcada. As primeiras memórias de militares na guerra ele teve com dois amigos antigos e soldados de seu pai Guayo e Chaco, estão entre muitos outros personagens, dois dos que mais abertamente falaram sobre o que houve no conflito. É através deles que Ormache filho vê as marcas da violência nos soldados:

Depois de um tempo, estimulados recordaram alguns métodos de tortura. Às vezes os metíamos em baixo da água em uma banheira para confessar. Se nós não



fazíamos para eles, eles o fariam. Às vezes a gente colocava arames nas bolas ou seios. Mas às vezes apenas. (CUETO, 2005, p. 75)³⁵

Estas são as histórias que representam a memória dos personagens da história, na versão dos soldados, pelos quais Adrián ficou sabendo como era a rotina de seu pai. Assim os dois soldados falaram da violência e relatou o que marcou suas memórias, eles confessaram que suas vidas não eram a mesma coisa com a constância das imagens de guerra em suas mentes. Os soldados Chaco e Guayo também são surpreendidos com o terror em suas mentes, apesar matarem, torturarem e violarem as vítimas:

Mas os torturados também tinham medo, também estavam acuados e nervosos. Os soldados tomavam rindo café da manhã. Assim havia me dito naquela tarde Guayo Martínez. Era o riso de medo. Os soldados tomavam o café da manhã rindo, sabiam que poderia ser o último dia de suas vidas (...) deve-se matá-los, ao menos, para que o medo se vá por um instante, para que se vá. (CUETO, 2005, p 173.)³⁶

Assim, podemos ver também que Guayo e Chaco não se recuperaram de todas as coisas ruins que fizeram na guerra, seja por trauma ou por opção, sendo que a vida que eles levam os condena, por ainda chantagear as pessoas, como a mãe de Adrián, sendo possível desenvolver o sentido de má conduta de ambos. Os dois personagens ouviam ainda os sons de tortura, os tiros, os gritos é possível entender que isso não permite que o seu cotidiano seja normal.

Acima de tudo o que estudamos a respeito dos militares, estão os personagens que motivaram este trabalho, aqueles que foram vítimas diretas do conflito e que tiveram suas memórias marcadas de diversas maneiras. São estes aqueles que têm presente em suas rotinas o horror da guerra e a violência em seus diversos sentidos.

Consideramos como vítimas os que René Girard aponta como bodes expiatórios, aqueles que são sacrificados para o bem maior, a partir da perspectiva da comunidade. No entanto, vamos discutir as vítimas que sobreviveram a todos os ataques e torturas praticados por ambos militares e senderistas, sendo importante lembrar que, como já mencionado neste trabalho, a guerra atingiu apenas as cidades no interior do Peru.

As vítimas, Ormach filho começou a conhecer quando teve seu primeiro contato com a vizinhança de Huanta Dois, que foi formada em Lima, pelas pessoas que migraram para a

³⁵ O texto original em espanhol é: Después de un rato si animaron a recordar algunos métodos de tortura. A veces los metíamos bajo el agua de una tina para que confesaran. Si no les hacíamos así nosotros, nos hacían ellos pues, era así. A veces les poníamos alambres en los cojones o en los senos. Pero a veces nomás.

³⁶ O texto original é: Pero los torturadores también tenían miedo, también estaban sometidos y atrapados. Los soldados tomaban desayuno riéndose. Así me lo había dicho Guayo Martínez esa tarde. Era la carcajada del miedo. Los soldados desayunaban riéndose, sabían que podía ser el último día de sus vidas (...) hay que matarlos nomás para que se espante un rato el miedo, para que se vaya.



capital para escapar da guerra. Lá os ayacuchanos fizeram suas casas como a ponta Adrián: "Essas casas que estão lá. Esses são os ayacuchanos que fizeram ali seu bairro. Huanta Um é mais além, ao lado do penal. Estes fizeram aqui Huanta Dois, ali você vê, do grifo para baixo "(CUETO, 2005, p. 154)³⁷

O sofrimento fez com que os campesinos que foram para a cidade se fechassem como forma de proteção, tanto que quando foi a té o bairro formado por eles na cidade, em busca da jovem que seu pai havia violado o advogado não obteve informações de seu paradeiro e ainda foi interrogado sobre suas intenções. Lá todos formavam uma grande família, dos sequelados pelo conflito.

Por que você quer procurar-la? (...) Eu não pode estar agora, doutor. Eu não vi o meu primo nestes tempos. Mas, desculpe-me, doutor, não me disse que o procura. (...) Ela conheceu seu pai? Onde? (CUETO, 2005, p.165)³⁸

A realidade do que aconteceu com as pessoas nas mãos de soldados e senderistas, Adrian Ormache só descobriu em sua viagem a Ayacucho, quando as pessoas falavam um pouco mais sobre o que aconteceu na cidade durante a guerra. Fragmentos do que fez parte da memória colectiva do que as pessoas de Ayacucho compartilhou foi apresentado a Adriano por taxistas que levavam a ele em sua caminhada pelas ruas da cidade. Eles lhe mostraram o que a memória da violência têm feito em sua subjetividade, como na seguinte passagem:

Nós fomos para a estrada. Perguntei a Anselmo se ele tinha estado lá durante a guerra. Péssimo, me disse. Sua voz cavernosa soltava disparos de saliva. Foi terrível andar nesta estrada. Então, andar aqui era uma questão de sorte. Ou te agarrava o Sendero ou os militares. Mas o pior era o Sendero. (Cueto, 2005, p.166)³⁹

A forma encontrada pelas vítimas de enfrentar seu sofrimento é diferente também como o autor aponta, muitos procuram consolo na religião ou no diálogo como diz na obra o padre, contando de sua comunidade:

Eles não querem conforto, señor. Mas querem falar, querem dizer coisas, é isso que querem, por isso vou os escuto. Eu os escuto e eles falam e sigo ouvindo, quando saem estou sozinho e eu choro tudo o que eu posso, señor (CUETO, 2005, p. 176)⁴⁰

³⁷ O original do texto é: "Esas casas que están allí. Ésos son los ayacuchanos que hicieron allí su barrio. Huanta Uno está más allá, junto al penal. Estos de acá hicieron Huanta Dos allí, allí lo ve, del grifo para bajo."

³⁸ O original é: ¿Y por qué quiere buscarla? (...) No sé donde podrá estar ahora, doctor. No lo he visto a mi primo en estos tiempos. Pero discúlpeme, doctor, no me ha dicho por que lo busca. (...) Ella conoció a su padre dice? ¿Dónde?

³⁹ O original do texto é: Salimos a la carretera. Le pregunté a Anselmo si él había estado allí durante la guerra. Terrible, me dijo. Su voz cavernosa soltaba disparos de saliva que le rociaban el pantalón. Era terrible nomás caminar por esta carretera. O sea caminar por aquí una cuestión de suerte nomás era. O te agarraba Sendero o te agarraban los militares. Pero peor era Sendero pues.

⁴⁰ O original é: Ya no quieren consuelo, señor. Pero quieren hablar, quieren contarme sus cosas, eso nomás quieren, y por eso yo los oigo pues. Los oigo y ellos hablan y sigo oyendo y cuando ellos se van yo me quedo solo y lloro todo lo que puedo, señor."



Diferentemente os bailarinos enfrentaram o que aconteceu. Nestes personagens Cueto chama a atenção para o que somos e para as várias formas de as pessoas conviverem com a memória dos acontecimentos, enquanto alguns preferem permanecer em silêncio diante de todos, outros falam do que aconteceu e outros, como definiu o personagem de Guiomar: “A dança é uma distração da morte. Você sempre ter sabido da morte. Se você não pode se rebelar contra ele, na realidade, se rebelaram na música, na retábulos, na dança.” (CUETO, 2005, p.182).⁴¹

Assim, mostramos um pouco da presença da violência na memória dos personagens, porém há muito mais na obra sobre este tema e que foi objeto de estudo da monografia. Pensamos que o objetivo principal, de evidenciar a presença da violência na memória dos personagens foi alcançado e que o conflito deixa mais marcas do que se pode ver.

⁴¹ O texto original: “La danza es una distracción de la muerte. Aquí han conocido la muerte siempre. Si no han podido rebelarse contra ella en la realidad, se han rebelado en la música, en los retablos, en la danza.”



Referências

- BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Revista Ipostesi*, Juiz de Fora, n.1, 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf>>. Acesso en: 20.dic.2011.
- COTLER, Julio. El Sendero Luminoso de la destrucción. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, n. 150, 1997 Disponible em: <http://www.nuso.org/upload/articulos/2613_1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2012.
- CUETO, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- DEGREGORI, Luis Nieto. Entre el fuego y la calandria: vision del Perú desde la narrativa andina. *Crônicas Urbanas*, n.12, p. 55-66, set. 2007. Disponível em: http://www.guamanpoma.org/cronicas/12/5_FuegoCalandria.pdf. Acesso em: 15 jun. 2012
- GIRARD, René. *A violência e o Sagrado*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- KOHUT, Karl. *Política, violencia y literatura*. Tomo LIX, 1, 2002.
- MICHAUD, Ives. *A violência*. São Paulo: Editora Gráfica Bernardi, 2001.
- RÉNINQUE, José Luis. *A revolução peruana*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a historia, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Pos boom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2008.
- SCHULZ, Adilson. A violência e o sagrado segundo René Girard. *Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia*, v.03, jan.-abr. de 2004.



O jornalista contador de histórias: análise de um relato de sobrevivência

BALARDIN, Daiane*

KIST, Cátia**

PICCININ, Fabiana***

Resumo: Este artigo propõe analisar o papel do jornalista como um contador de histórias. Ou seja, entender qual o foco narrativo e quais as marcas que o narrador utiliza para construir a narrativa jornalística. Para tanto, vamos analisar a reportagem “Mergulho no front da batalha”, de Humberto Trezzi, publicada no dia 20 de março de 2011, no jornal Zero Hora. Na reportagem, o jornalista relata a experiência de ter sobrevivido a um ataque em um confronto na Líbia. Para dar conta da análise, utilizamos autores que trabalham com atoria da narrativa para definir o conceito de narrador e autores que discutem as nuances da narrativa jornalística, tendo Motta (2005) como autor principal, bem como, Leite (2000) e Reis e Lopes (1088) para as definições do conceito de narrador. Acreditamos que, no texto analisado, o narrador se apresenta como personagem protagonista, pois narra a partir do seu ponto de vista. Ou seja, o jornalista narra os acontecimentos conforme vai presenciando e percebendo a cena. Percebemos como efeito principal do jornalista a humanização dos fatos narrados.

Palavras-chave: Narrador. Jornalismo. Literatura.

Narrar histórias se tornou, praticamente, um hábito entre os indivíduos, pois estamos sempre narrando acontecimentos, contando casos que vivenciamos ou os quais Ouvimos falar. E, a partir de então, construímos uma narrativa a partir de três elementos fundamentais: enredo, personagens e espaço/cenário. Quando vamos contar algo começamos por uma sequencia de fatos (enredo), para então envolver os que vivenciam os fatos (personagens), e por fim, descrevemos o lugar onde os fatos ocorrem (espaço ou cenário). Ou seja, nos baseamos em determinada estruturada narrativa para melhor narrar e, assim, nos tornamos contadores de histórias por excelência, pois buscamos, através das narrativas, transpassar nossas experiências de mundo.

Forster (1970, p 20) propõe que o homem de Neanderthal já era um exemplo de contador de histórias: “A audiência primitiva era uma audiência de cabeludos, bocejando ao redor do fogo, fatigada das contendas contra o mamute ou o rinoceronte peludo, e só se mantinha acordada pelo ‘suspense’”. Sherazade, considerada a mais famosa narradora de histórias, conseguiu escapar da morte em razão de suas narrativas, pois ela sabia praticar a

* Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: daiane_balardin@yahoo.com.br.

** Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: catiakist@gmail.com.

*** Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: fabi@unisc.br.



arte do suspense. Cada vez que via o sol nascer, ela parava sua narrativa no meio de uma frase, deixando seu marido tomado pela curiosidade do que aconteceria depois. Curioso para saber o final da história, o rei sempre concedia mais um dia de vida para a esposa, até o dia em que ele, arrependido pelos seus atos, fez dela sua rainha definitiva.

Neste contexto, no que diz respeito às narrativas jornalísticas, o jornalismo configura-se como um dos mais importantes narradores contemporâneos. Para Motta et al (2005), o jornalismo atua além da mera produção de notícias, num processo sócio-cultural de produção, veiculação e absorção dos fatos do cotidiano que atua na construção social da realidade, à medida que se transforma em experiências compartilhadas do mundo. “Como num ritual, a cada dia que passa, mais um dia é narrado. Um dia a ser posicionado na suprema narrativa humana. E nela, alcançar sentidos” (Motta et al, 2005, p.4). A narrativa está no centro das grandes questões humanas (Piccinin, 2009). Prova disso é que a auto-narração é o instrumento utilizado pela Psicologia para fins terapêuticos. “Aquele que narra transforma uma experiência em linguagem, atividade que, por sua vez, leva à compreensão e ao entendimento” (Gai, 2009, p.137).

Apesar de o jornalismo buscar estratégias comunicativas na literatura, é preciso deixar claro que tratam-se de narrativas diferentes umas das outras. Existe uma distinção em torno desta questão. Enquanto, a ficção caracteriza-se pela presença do narrador, seja implícita ou explicitamente, o jornalismo, ao contrário, por definir-se pelo distanciamento do narrador: “(...) narra como se a verdade estivesse ‘lá fora’, nos objetos mesmos, independente da intervenção do narrador: dissimula sua fala como se ninguém estivesse por trás da narração” (Motta, 2005, p.8).

A importância das narrativas levou Walter Benjamin a colocar o narrador em posição de destaque entre os mestres e os sábios. Sua missão: dar conselhos “não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida” (Benjamim, 1994, p.221). O termo *narrador* é vestígio do relacionamento entre Narrador, História e Auditório, o qual caracterizou as tradições orais da épica. “Representa a introdução de uma situação de comunicação oral no texto escrito” (Santos, 1989, p. 42).

O narrador é uma invenção do autor, com quem pode identificar-se ou não. Essa distinção é fundamental para compreender a teoria da narrativa, posto que muitas vezes se confunde a identidade de cada um. Há uma diferença no estatuto ontológico e funcional. “Se o



autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso” (Reis e Lopes, 1988, p.61). Para Tacca (1978), a função do narrador é contar, pois ele é a “entidade precisa do relator que conta, em linguagem mimética, e com um crédito infinito da parte dos leitores” (p.18).

Encontramos uma boa definição em Farra (1978): “o homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção” (p. 19). Isso mostra, claramente, que autor e narrador não são o mesmo. O mal entendido provém da convicção de, no romance, a voz que detém a narração ser a do autor:

Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas – as personagens-, elegeu-a como narrador. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser fictional ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista. (Farra, p.19, 1978).

Muitas vezes o autor surge na obra por detrás do narrador. A aparição dele às vezes é sutil, às vezes declarada. Há, pois, entre o autor e o narrador uma tensão. “Se a voz do narrador parece legítima, a do autor parece ‘intrusa’. E se o narrador acerta sempre, quando fala e quando cala, o autor só acerta quando cala” (Tacca, 1978, p.38). Um paralelo com outra área podeclarear a complexidade dessa relação: no teatro, o autor sai do palco e senta na plateia, enquanto repassa a palavra às suas personagens. Em literatura, o autor dá a palavra ao narrador e este, eventualmente, às personagens.

Essa relação conflituosa, pelo menos, desmistifica a ideia de que narrador e autor sejam a mesma pessoa. A independência do narrador em relação ao criador revela também sua importância: não existe texto sem narrador, ainda que a literatura e, especialmente, o jornalismo tenham tentado em alguns momentos apagar suas marcas e induzir a um *aniquilamento* daquele que conta a história. Essa tentativa revela-se incoerente, pois, ainda que escondido, um narrador sempre será responsável por conduzir a narrativa.

Em virtude disso, a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa. Portanto, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (leitor), ainda que o jornalismo tradicional tenha alicerçado sua forma de narrar ocultando a posição de um narrador na história. “O jornalista, a rigor, não escolhe como narrar. A ele são “oferecidos” condicionantes que regulam e delimitam o seu campo de



atuação” (Resende, 2005, p.8). No entanto, gêneros jornalísticos como divertencial, interpretativo e opinativo operam com maior liberdade narrativa e apresentam os fatos sob a ótica de um narrador⁴², sob diferentes focos narrativos.

Para esta análise, torna-se necessário recorrer à teoria da literatura, área que se propõe a estudar teoricamente o narrador e os recursos da narrativa, razão que permite buscar subsídios para tentar observá-las na narrativa jornalística. De acordo com Moisés (1985), a função do narrador deve ser estudada através de dois termos: foco narrativo ou ponto de vista.

Carvalho (1981) resgatou a origem dos termos *foco narrativo* e *ponto de vista*. Segundo o autor, a utilização de *ponto de vista* provém da arte da pintura, onde designa o ponto que o pintor escolhe para pôr os objetos em perspectiva. Mas é na Física que os teóricos literários foram buscar a tradução para o problema: “*foco* é o ponto para onde convergem ou de onde divergem os eixos de ondas sonoras ou luminosas que se refletem ou se refratam. Tanto no caso da refração como no da reflexão as ondas se modificam” (Carvalho, 1981, p. 2). Essa expressão, além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que o narrador deixa na narrativa e por isso a escolhemos para utilizar com mais ênfase nesta pesquisa.

Leite (2000) define foco narrativo como o problema técnico da ficção que supõe questionar quem narra, como e de que ângulo.

O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos...Ele pode servir-se seja da cena seja do sumário, e, assim, a distância entre história e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável. (LEITE, 2000, p. 43)

Já Friedmann (2002) elaborou uma classificação de focos narrativos ou pontos de vista para responder a quatro questões. São elas:

1) Quem conta a história? (Trata-se de um narrador em primeira ou em terceira pessoa? De uma personagem em primeira pessoa? Não há ninguém narrando?);

2) De que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? (Por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?);

⁴²Para Reis e Lopes (1988), a função do narrador deve ser entendida fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa. O narrador é considerado elemento estruturador da história, portanto uma narrativa não existe sem a presença de um narrador.



3) Que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor? (Palavras? Pensamentos? Percepções? Sentimentos do autor ou da personagem? Ações? Falas do autor ou da personagem? Ou uma combinação disso tudo?);

4) A que distância ele coloca o leitor da história? (Próximo? Distante? Mudando?).

A partir desses questionamentos, Friedmann (2002) categorizou as seguintes possibilidades de foco narrativo: autor onisciente intruso, narrador onisciente ou narrador onisciente neutro, narrador-testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera.

Análise

Frente à ideia de que o jornalismo busca nos recursos das narrativas literárias encontrar formas de aproximar a história do real e humanizar o fato e, com base nas definições e classificação do termo narrador propostas pelos teóricos, entendemos que, na reportagem “Mergulho no front da batalha”, Humberto Trezzise apresenta como um narrador-personagem protagonista, ou seja, ele narra a partir do seu ponto de vista. O jornalista narra os acontecimentos conforme vai presenciando e percebendo a cena. “Este narrador é o personagem principal da história, narrando-o de um ponto de vista fixo: o seu. Não sabe o que pensam os outros personagens e apenas narra os acontecimentos como os percebe ou lembra”. (LEITE, 2000, p. 43)

Destacamos as características do narrador-protagonista identificado no texto do Trezzi. Nesta categoria, desaparece a onisciência. O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. A posição dele é um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.

Os conceitos apresentados pelos teóricos aqui estudados mostram que a narrativa está vinculada à nossa vida e nossas experiências, pois sempre temos o que contar e, assim, ao narrar fatos e acontecimentos, nos tornamos um narrador ou um contador de histórias. No âmbito do jornalismo, “reportagens e notícias, também, de alguma maneira, recontam e criam sentidos — e, portanto narram — as experiências do homem no mundo” (RESENDE, 2009, 34).

Já para Penkala (2007) narrar o mundo é, um suma, uma das principais tarefas do jornalismo, se não a principal. Isso, se considerarmos o jornalismo com “[...] uma



reconstrução discursiva do mundo com base em um sentido de fidelidade entre o relato jornalístico e as ocorrências cotidianas” (FRANCISCATO, 2005, p. 167) ou, ainda, que o jornalista “[...] interpreta o mundo e lhe dá forma” (VOGEL, 2005).

Na busca por seduzir o leitor, o jornalismo trabalha cada vez mais orientado pela ideia de ofertar ao público uma notícia esteticamente mais sofisticada. Para isso, se utiliza de estratégias da narrativa para tentar se aproximar do real e humanizar o relato. Frente a essa busca, o jornalista aqui estudado narra os fatos com tamanha descrição das cenas que temos a impressão de estar no mesmo local que ele. O relato cru do jornalista que noticia os confrontos no país de Muamar Kadafi nos envolve de uma forma angustiante, pois a riqueza dos detalhes nos faz vivenciar junto com ele o que está acontecendo. Já nas primeiras linhas do texto observamos o tom que ele dá para a narrativa e os detalhes que descrevem o cenário:

“Dia lindo para morrer”, brincamos, quatro jornalistas dentro de um carro japonês, alugado para ir ao front de RasLanuf. Uma manhã primaveril, céu azul imaculado, o deserto de um lado e o mar do outro. Poético. Ninguém imaginava que a brincadeira por um triz não viraria profecia. (Trecho da reportagem “Mergulho no front da batalha”, de Humberto Trezzi)

Em outro trecho, observamos a posição do narrador-protagonista que narra a partir de um centro fixo. Aqui, percebemos suas percepções e sentimentos:

Em segundos, começam a brotar no deserto, ao lado dos carros da imprensa, cogumelos de pedra, fogo e fumaça, nossos velhos conhecidos. Não tem aviso, não tem barulhão. Eles simplesmente aparecem, com um pequeno tuiiiim...causado pelo deslocamento de ar. Quem disser que não dá medo está mentindo ou é feito de gelo. (Trecho da reportagem “Mergulho no front da batalha”, de Humberto Trezzi)

Acreditamos que o narrador-protagonista, neste caso, imprime em seu texto marcas subjetivas que já nos levam a entender de que forma ele vai compor a narrativa. São marcas dos sentimentos, das observações, das percepções. E como diz Bucci (2000) as emoções não atrapalham a precisão.

Neste texto, entendemos que, o narrador-protagonista narra os fatos e os humaniza de forma equilibrada, conforme o seu ponto de vista. É o que Motta (2005) chama de estratégias comunicativas. O autor define o jornalista como um narrador discreto. Ou seja, ele utiliza recursos de linguagem que camuflam seu papel como narrador, apagam a sua mediação. Mas nenhuma narrativa é ingênuas, muito menos a jornalística, posto que pretende informar e emocionar. E conforme Bucci (2004): “as emoções devem integrar a reportagem assim como integram a alma humana – e, de fato, estão presentes nas mais marcantes passagens do jornalismo, nos melhores textos, nas grandes manchetes, nas fotos que fizeram história”.



Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004
- CARVALHO, Alfredo L.C. *Foco narrativo e fluxo de consciência – questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- GAI, Eunice T. Piazza. *Narrativas e Conhecimento*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez. 2009.
- FARRA, Maria Lúcia D. *O narrador ensimesmado (O foco narrativo em Virgílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais*. São Cristóvão (SE): Editora UFS/Fundação Oviedo Teixeira, 2005.
- FRIEDMANN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. São Paulo: Revista USP, n. 53, p.166-182, março/maio, 2002.
- FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1970.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: ática, 2000. Série Princípios. p. 25-70.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MOTTA, L.G. *A Análise pragmática da narrativa jornalística*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005.
- PENKALA, Ana Paula. *Notícias de um documentário particular. Os sentidos do real em um documentário brasileiro*. In: Em Questão, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 75 - 88, jan./jun. 2008.
- PICCININ, Fabiana. *O narrador benjaminiano na mídia contemporânea: notas sobre o documentário "Nós que aqui estamos por vós esperamos"*. In: Sessões do Imaginário, ano 14, n. 22, 2009. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/6473/4703>.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RESENDE, Fernando. *O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista*. GT ESTUDOS DE JORNALISMO DO XIV COMPÓS: Niterói, 2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_846.pdf>.



ANAIS do II Seminário Interinstitucional de Pesquisa
30 e 31 de maio e 01 de junho de 2012 | Pelotas-RS

SANTOS, Adazil Corrêa. *Problemática do narrador*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração de Jesus. 1989

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

VOGEL, Daisi. *A ficção do relato jornalístico*. Caligrama – Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia, v. 1, n. 3, set.-dez. 2005. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/DaiseVogel.pdf>.



Do cinema à literatura: a transposição de *Infâmia* para “Aqueles dois”

BORGES, Fernanda*

Resumo: Este trabalho tem como objetivo evidenciar que, assim como a literatura é comumente transposta para as telas de cinema, um filme também pode ser adaptado para as páginas de um livro. Desse modo, discute-se a transposição do filme *Infâmia* (*The children's hour*) – dirigido por Wylliam Wyler, em 1961, e adaptado da peça homônima escrita por Lillian Hellman em 1934 –, para o conto “Aqueles dois”, publicado em 1982 e presente no livro *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu. As relações de similitude e de contiguidade temática e estrutural entre os textos literário e filmico demonstram que a película de William Wyler é uma chave de leitura para o conto de Caio F. Portanto, o diálogo entre literatura e cinema não é consequência do texto, mas intrínseco a ele. As discussões presentes neste artigo fazem parte da dissertação “Da película à narrativa: reflexos do cinema na obra de Caio Fernando Abreu”, que mapeia e aprofunda os elementos filmicos na obra do autor como constitutivos de seu processo de criação.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Cinema. Caio Fernando Abreu.

Paralelas

O diálogo entre cinema e literatura é uma das possibilidades de estudo mais enriquecedoras que a Literatura Comparada tratou de absorver e legitimar. O que parte de uma associação natural, a partir de uma carência do espectador por visualizar novas histórias e conflitos, transforma-se em um meio de estudo cultural e sociológico, ao mesmo tempo histórico e contemporâneo. Assim estabelecer novos pontos de contato entre essas duas artes, relacionando diferentes obras literárias e filmicas, é atender a uma necessidade e aprofundar as relações já constituídas através da inserção de novos temas e discussões.

A proposta de aproximar o cinema da obra literária de Caio Fernando Abreu é legitimar uma questão que há muito vem sendo apontada como uma característica do autor. Seus livros são repletos de referências intertextuais e contemporâneas à sua época de publicação, o que faz com que muitos o considerem “o representante de uma geração”. Tal título deve-se, entre outras razões, ao diálogo que Caio F. estabeleceu com seus leitores a partir da menção de textos, canções e filmes contemporâneos, evidenciando a sua relação com outras áreas. Porém, mais que representante de uma época, Caio é considerado um dos melhores contistas brasileiros, pelo extremo domínio da linguagem literária e pelo modo visceral de sentir e expor o mundo.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: fernanda_etc@hotmail.com.



Além disso, pretende-se ampliar a perspectiva geralmente utilizada de comparar o texto literário com sua adaptação para o cinema, por mais que se possa estabelecer essa relação com os textos de Caio, uma vez que muitos deles já têm sua versão fílmica. No entanto, este estudo visa percorrer a obra do autor analisando o cinema como elemento pertencente ao texto, como personagem do processo de criação, e não apenas como um aspecto externo e agregador. Assim o diálogo entre literatura e cinema não é consequência do texto, mas intrínseco a ele. Ainda, como elemento constituinte do processo criativo, o cinema também passa a ser hipotexto, ou seja, estrutura e obra adaptada e transposta para a literatura. Se tradicionalmente a literatura foi e é transposta para as telas de cinema, a obra de Caio Fernando Abreu demonstra que o contrário também é possível.

Infâmia (The children's hour) – filme dirigido por William Wyler e adaptado da peça homônima de Lillian Hellman, com Audrey Hepburn, Shirley MacLaine e James Garner – ,é mencionado em “Aqueles dois” e representa a descoberta de uma primeira afinidade entre os personagens Raul e Saul: o apreço pelo cinema. Se os colegas de repartição somente nutriam uma simpatia mútua, com a descoberta de um hábito e um gosto comum, a relação estreita-se e aprofunda-se. O filme de William Wyler é uma chave de leitura para o conto de *Morangos mofados*, uma vez que é possível compreender com mais clareza a relação entre os personagens que, por sua vez, passam também a entender melhor a ingênua simpatia que sentiam um pelo outro.

Histórias de aparente mediocridade e repressão

Assim como o leão constitui-se do carneiro assimilado, conforme afirmou Paul Valéry, o conto “Aqueles dois” de Caio Fernando Abreu constitui-se de um filme adaptado de uma peça que, por sua vez, inspirou-se em uma história real. Dessa forma, o texto presente em *Morangos Mofados* incorpora mais dois sistemas, mais duas artes.

A relação entre “Aqueles dois” e *Infâmia (The children's hour)*, filme lançado em 1961, é exposta no corpo do conto:

Até um dia em que Saul chegou atrasado e respondendo a um vago que-que-houve contou que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão. Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando quase às onze, apressado, barba por fazer, Raul deteve os dedos sobre o teclado da máquina e perguntou: que filme? *Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café, e no



que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme. (ABREU, 2005, p. 135)

Infâmia é a adaptação para o cinema da peça *The children's hour*, de Lillian Hellman, e que foi levada aos palcos em 1934. Já a peça é inspirada em um fato verídico acontecido na Escócia no século XIX e relatado pelo advogado William Roughead, o qual escreveu uma série de livros descrevendo os casos de justiça do período. Esse é o percurso para chegarmos em “Aqueles dois”.

O filme de Wyler conta a história das professoras Karen Wright e Martha Dobie, que administram a Wright-Dobie School, uma escola para meninas. A credibilidade da escola, o noivado de Karen e a amizade entre as duas ficam abalados quando Mary, uma menina mimada e perversa, denuncia à sua avó que suas professoras são amantes. A garota inventa um relacionamento entre Martha e Karen pois não quer mais ir à escola, e sim voltar para a casa da avó. A calúnia faz Martha perceber que realmente sempre se sentiu atraída pela amiga, porém nunca havia refletido sobre isso ou pensado em viver seus sentimentos. Tal conflito desencadeia a desagregação das relações entre as personagens e culmina com o suicídio de Martha que, incapaz de assumir e viver o que sente e incapaz de reconstruir sua vida devido às marcas de um estigma social, sucumbe às forças de uma sociedade repressora e injusta. Embora tenha sido reconhecido o erro de julgamento em relação às professoras, é o preconceito e a intolerância que, ao término da narrativa, sobrepõem-se ao pedido de desculpas. Em “Aqueles dois”, Raul e Saul vivenciam a mesma situação: uma profunda amizade, uma denúncia. No entanto, um novo desfecho.

Morangos Mofados é a obra mais importante na carreira literária de Caio Fernando Abreu. Publicado em 1982, *Morangos* foi sucesso de público e crítica, praticamente uma unanimidade entre todos os meios. Caio alcançou visibilidade nacional, foi caracterizado como o “representante de uma geração” e tornou-se um grande nome da literatura brasileira. Disso todos nós sabemos. O que interessa analisar aqui é como o conto “Aqueles dois” enquadra-se nessa obra e quais significados carrega, para compreendermos a estrutura do livro e a representatividade do cinema em Caio F.

Morangos mofados constitui-se de três partes: “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”, esta última composta pelo conto de título homônimo.

Esta coletânea divide-se em três partes: a primeira, “O Mofo”, de clima angustiante e oprimente, é a mais hermética; proliferam os contos metaficionais com sujeitos dificilmente localizáveis. A segunda parte, “Os Morangos”, focaliza-se mais em



objetos e pessoas concretas, com subjetividades, se calhar, menos problematizadas. Os contos por sua vez são menos herméticos. (ARENAS, 1992, p. 58)

“Aqueles dois” é o décimo sétimo conto dos dezoito presentes em *Morangos mofados* e encerra a segunda parte do livro. É comum escutarmos e lermos que esse livro de Caio apresenta sujeitos marginalizados e descrentes perante a vida e o mundo devido à falência de seus sonhos e à castração de seus desejos. No entanto, assim como no último conto da obra, “Morangos mofados”, em que há o “sim” para a possibilidade de “frescos morangos vivos vermelhos”, em “Aqueles dois” também há a possibilidade para um final menos infeliz para os personagens principais do conto, pois, segundo Arenas (1992) “(...) apesar do seu profundo pessimismo, Caio Fernando não compartilha o espírito niilista de outras vozes contemporâneas.” (p. 59) Se a desilusão e a melancolia permeiam a obra e estão presentes na maioria dos textos, em alguns deles, ainda existe a chance, um mínimo espaço exterior ou interior, que pode ser ocupado pela esperança e pelo sonho. E esse é o caso de “Aqueles dois”.

O conto narra a história de Raul e Saul, dois rapazes recém admitidos em uma repartição descrita como “um deserto de almas”, parda e cinzenta. “Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou.” (ABREU, 2005, p. 132) A epígrafe do conto, versos do poema *So long!* de Walt Whitman apresenta a natureza do relacionamento entre Saul e Raul: uma amizade sem limites. *I announce adhesiveness, I say it shall be limitless, unloosen'd/ I say you shall yet find the friend you were looking for.* Com um narrador em terceira pessoa e que adentra na subjetividade dos personagens, somos apresentados às peculiaridades, às emoções e aos pensamentos de Raul e Saul bem como às suas afinidades, essas que logo são percebidas, mas desenvolvidas aos poucos.

Não chegaram a usar palavras como *especial, diferente* ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las. (op.cit., p. 132)

O narrador, ainda na primeira das seis partes do conto, ressalta o olhar alheio e repreensivo que viria a recair sobre os personagens: “Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? – conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois.” (op.cit., p. 33) O olhar dos “outros” sobre os dois é descrito a partir de elementos místicos e transcendentais que, paradoxalmente aqui, representam uma sociedade preconceituosa, arraigada em valores arcaicos e punitivos. Na primeira parte do conto, há uma descrição geral sobre a proximidade entre os quase homônimos Saul e Raul e, de certo modo,



uma prévia de como se desenvolverá sua relação. Ainda, o narrador destaca a naturalidade com que tudo ocorreu: “(...) que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem, se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Mas tão lentamente que eles mal perceberam.” (op.cit., p. 133)

Na segunda parte do conto, o narrador apresenta as histórias pessoais dos personagens, enfatizando a solidão em que viviam, sem parentes próximos e vivendo em apartamentos minúsculos e sufocantes. É no terceiro segmento do texto que Raul e Saul realmente começam a se aproximar, e é o cinema que propicia um diálogo além das banalidades cotidianas. “Até um dia em que Saul chegou atrasado e respondendo a um vago que-que-houve contou que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão.” Para minimizar o constrangimento do outro e iniciar um diálogo, Raul questiona o colega sobre o filme que o prendeu até tão tarde. “*Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que.” Assim como é uma chave de leitura para o leitor do conto, o filme também funciona como chave de leitura para os personagens. A frase incompleta de Raul revela que, nesse momento, algo foi percebido pelo personagem. Uma pequena epifania, talvez, daquelas que temos quando percebemos que alguém aprecia o mesmo que nós, geralmente algo tão recôndito ou tão esquecido ou desconhecido pelos demais que faz com que, ao menos, uma amizade se inicie. “Abalado, convidou Saul para um café, e no que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme.” (op.cit., p. 135)

Até então, Saul e Raul conversavam amenidades cotidianas e cordiais, “comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas. Muito de vez em quando um pedia fogo ou cigarro ao outro, e quase sempre trocavam frases como tanta vontade de parar, mas nunca tentei, ou já tentei tanto, agora desisti. Durou tempo, aquilo. E teria durado muito mais (...)” (op.cit., p. 134-135) *Infâmia* e o apreço pelo cinema são os motes, os pontos agregadores para a construção da amizade entre os personagens. A aproximação inicia-se devido a uma afinidade muito forte: um filme que ninguém conhece. Assim como o filme de William Wyler foi motivador para a escrita do conto, também é para o relacionamento entre aqueles dois. É a partir da película que o enredo desenvolve-se e aprofunda-se, pois Saul e Raul saem da inércia em que se encontravam, compartilhando do deserto de almas, mesmo



sabendo não pertencerem a ele, mas sem buscar alternativas ou conforto, para uma rotina em meio a estranhos e para uma vida tão sem surpresas.

O conto consta no livro na parte “Os morangos”, contudo, é o cheiro de mofo da repartição que se evidencia, e é exatamente por causa dele, por sentirem o gosto e o cheiro do mofo, que aqueles dois decidem afastá-lo de seu cotidiano para que, ao menos, alguma miragem possa haver em meio ao deserto, senão um oásis: “Outros filmes viriam nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas. Daquela firma, daquela vida, daquele nó, confessaram uma tarde cinza de sexta, apertado no fundo do peito”. (op.cit., p. 135)

Conversas e mais conversas surgiram: músicas, filmes, confissões e desabafos. Passaram a se encontrar também nos finais de semana e, quando um deles faltou ao trabalho (Raul pela morte da mãe e Saul devido a uma ressaca), o outro se sentiu solitário em meio ao deserto. No entanto, a relação de amizade entre os dois começou a causar inquietação e revolta aos demais colegas de trabalho.

Uma noite, porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. Nesse dia as moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. Mas nada perceberam, nem os olhares nem duas ou três piadas enigmáticas. Quando faltavam dez para as seis saíram juntos, altos e altivos, para assistir ao último filme de Jane Fonda. (op.cit., p. 137).

A intolerância e o preconceito dos funcionários da repartição manifestam-se quando sequer há uma relação amorosa entre Saul e Raul, porém o fato de chegarem juntos e com os cabelos molhados já os condena perante uma sociedade que julga e incrimina sem ter provas e sem ter motivos para tal. A tranquilidade e a naturalidade dos personagens centrais demonstram sua indiferença perante os colegas preconceituosos e sua certeza de não possuírem os mesmos valores mesquinhos que aqueles que agonizam no deserto do escritório. Em “Um escritor na contramão dos mitos”, a professora Léa Masina destaca uma característica da obra de Caio Fernando Abreu: “Suas personagens representam grupos de pessoas comuns, na sua maioria jovens, tentando inutilmente abrir caminhos numa sociedade intolerante e intransigente, que não sabe conviver com as diferenças.” (1998, p. 174) Em vários contos de *Morangos mofados*, essa sociedade repressora faz as personagens buscarem



novos caminhos, ao mesmo tempo em que sofrem as consequências por seu comportamento “divergente”. Raul e Saul são exemplos de tal característica da obra.⁴³

Quando a mãe de Raul morre e ele se ausenta para o enterro, os laços entre os dois se estreitam ainda mais, pela necessidade de apoio e conforto que a situação lhe causou. Perante esse contexto, eles se abraçam fortemente, por um longo tempo, sentindo o cheiro um do outro, as texturas dos cabelos e das barbas. Porém, é na noite de Ano Novo que o desejo se manifesta.

Foi na noite de 31, aberto o champanhe na quitinete de Raul, que Saul ergueu a taça e brindou à nossa amizade que nunca vai terminar. Beberam até quase cair. Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado, Saul falou que ia dormir nu. Raul, olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira, um podia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados. Pela manhã Saul foi embora sem se despedir, para que Raul não percebesse as suas funda olheiras. (ABREU, 2005, p. 139)

Em seguida, logo após o Ano Novo, o veredito final que comprova o patriarcalismo da sociedade e que rege as relações entre muitos indivíduos manifesta-se contra uma possível relação amorosa entre Saul e Raul. A acusação vem acompanhada da punição, da rejeição àqueles que se desviam, minimamente que seja, dos padrões impostos pela sociedade.

Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias – e tinham planejados juntos quem sabe Parati, Ouro Preto, Porto Seguro –, ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe da seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. (op.cit., p. 139-140)

A “moral” pregada pelo demagógico guardião é a mesma que julgou Karen Wright e Martha Dobie em *Infâmia*, moral essa que exalta o convencionalismo, a burocacia e a repressão aos desejos. A partir das acusações, Raul tenta argumentar:

Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, depois de coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários, declarasse frio: os senhores estão despedidos. (op.cit., p. 140)

Raul e Saul voltam ao escritório para buscarem suas coisas e esvaziarem suas gavetas. Ao saírem do prédio, algum dos colegas grita “Ai-ai” quando os dois entram no mesmo táxi. O conto termina com o veredito do narrador sobre a postura errônea dos funcionários da repartição. “Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de

⁴³ Ver Arenas (1992) e Porto (2005).



um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.”⁴⁴ (op.cit., p. 140)

A sensação de infelicidade é gerada pela dúvida quanto às acusações proferidas, já que foram baseadas apenas em suposições e em conceitos subjetivos e discriminatórios. O mesmo ocorre em *Infâmia* com Mrs. Tilford, avó de Mary, uma das responsáveis pela calúnia sobre as professoras e que foi “transposta” para o texto, assim como a neta, como os funcionários da repartição. Porém, no filme e na peça, o erro de julgamento é reconhecido e há uma tentativa de repará-lo, por mais que, independentemente da relação entre as personagens, a razão alegada não se justifique. No conto isso não ocorre, a dúvida permanece, assim como a dúvida do leitor quanto ao relacionamento entre Saul e Raul.

É preciso ressaltar que o conto não se propõe a fazer o leitor decidir se Raul e Saul eram realmente amantes ou não. O suspense da narrativa quanto a isso até o final do texto não é casual nem tem a pretensão de questionar o leitor sobre o suposto envolvimento amoroso entre os personagens. A indefinição que permeia em toda a narrativa leva a acreditar que esse suspense é uma estratégia para instigar uma reflexão sobre os motivos que levam a sociedade a condenar pessoas que, segundo a moral conservadora e autoritária, transgridem valores morais. A falta de “provas concretas” quanto ao relacionamento amoroso e sexual de Raul e Saul acentua ainda mais a intolerância e mediocridade da sociedade e, como aponta o subtítulo do conto (“História de aparente mediocridade e repressão”), torna ainda mais agressiva e repugnante a repressão exercida por ela. (PORTO, 2005, p. 128)

É a intolerância, o pré-conceito sobre os indivíduos em duas épocas bem distintas, os anos 30 e os anos 80, o que faz com que Karen e Martha tenham a sua escola desmoralizada e com que Raul e Saul percam o emprego. O texto de Caio Fernando Abreu demonstra que, infelizmente, mesmo com cinquenta de diferença para o contexto em que Lillian Hellman escreveu sua peça e em que esta se ambienta, pouco se evoluiu em relação à valorização da liberdade e da tolerância. Se hoje, trinta anos depois de *Morangos mofados*, podem-se vislumbrar progressos nesse sentido, foi a partir de passos lentos e graduais. Contudo, “Aqueles dois” apresenta uma perspectiva mais otimista para seus personagens que *Infâmia* apresenta para Martha e Karen, constituindo uma transformação em relação à estrutura filmica, de acordo com as características que o professor João Batista de Brito (2006) atribui para as adaptações filmicas de textos literários. O desfecho trágico da peça e do filme dá lugar à possibilidade de um final feliz no conto. O narrador ainda profetiza que, enquanto permanecer repressora e preconceituosa, é a sociedade que será infeliz. Conforme Arenas (1992), “Caio Fernando incita o leitor a repensar o seu ponto de vista e conceito próprio de

⁴⁴ Segundo Arenas (1992) e Porto (2005), há a dúvida no desfecho do conto: não se saberia quem foi infeliz, Raul e Saul ou os colegas da repartição. No entanto, este trabalho aborda uma perspectiva que diverge dessa.



moral. O autor condena toda moral autoritária e monolítica que esmaga a liberdade individual.” (p. 65)

No trailer do filme de William Wyler, dois questionamentos são feitos ao espectador: “Can a rumor destroy what’s beautiful? Can a careless whisper tear a love apart?” Se as respostas para tais perguntas, em *Infâmia*, são afirmativas, conforme o desfecho do filme demonstra, o mesmo não ocorre em “Aqueles dois”. O texto, além de atualizar as obras de Hellman e Wyler, acrescenta uma perspectiva mais otimista à relação julgada como imoral e condena mais veementemente, por sua vez, a sociedade representada como “deserto de almas”, repartição, clínica psiquiátrica (pois “os outros” são considerados “anormais”) e, por extensão, as famílias das meninas da Wright-Dobie School.

O comentário do narrador sobre o prédio é significativo para a caracterização dos personagens Raul e Saul e dos outros: se antes eram Raul e Saul considerados os sujeitos com “psicologia deformada” e “comportamento doentio”, agora são os outros – os colegas – que passam a ser encarados como sujeitos anormais no sentido de que quem vive numa clínica psiquiátrica ou numa penitenciária são os sujeitos considerados impossibilitados de estar nos ambientes “normais”. (PORTO, 2005, p. 124)

O título “Aqueles dois” aponta a perspectiva alheia sobre os personagens. Assim como pode ser uma expressão simplesmente indicativa, anafórica, também pode revelar uma entonação acusatória e depreciativa. “Desde o subtítulo (*História de aparente mediocridade e repressão*), o leitor é confrontado com a dúvida da perspectiva: quem é que vai olhar para quem? quem é que vai ser objeto de crítica?” (ARENAS, 1992, p. 64)

Do mesmo modo, *Quelle due*, o título italiano para o filme de 1961, indica tal diferenciação. Ainda, pode-se acrescentar à interpretação do termo a ideia de que “aqueles dois” ou “aqueelas duas” são as personagens que se diferenciam das demais por estarem distantes do pensamento que se propõe moralizante, conservador e castrador, ou seja, são as que se encontram distantes do sentimento de culpa que constantemente querem lhes incutir. O semblante de tranquilidade e de coragem no rosto de Karen, ao final de *Infâmia*, e a partida de Raul e Saul no mesmo táxi, ao final do conto, demonstram tal perspectiva. Eles são aqueles que não têm nada a provar ou justificar por estarem agindo de maneira condizente com o que sentem. “Relação anormal e ostensiva” é a que estabelece juízos de valor sem embasamento; “unnatural” é o modo de condenar o outro por ser ou agir de forma diferente daquela vista como convencional.

O despreparo para dar nome às emoções e para entendê-las, característica apontada pelo narrador para Raul e Saul, também se aplica a Martha Dobie. Se no conto há uma



reciprocidade de sentimento entre os personagens, na peça e no filme isso não ocorre. Karen não sente ou demonstra algo além de amizade em relação à Martha. Essa, no entanto, só percebe seu amor e sua atração pela outra a partir das acusações proferidas por Mary e por Mrs. Tilford. “Uma mentira que revelou uma verdade”, Martha afirma ao declarar seus sentimentos a Karen no filme. Em “Aqueles dois”, portanto, pode, e deve, haver uma perspectiva mais otimista, de menos sofrimento para os personagens já que parecem compartilhar o mesmo sentimento. O homoerotismo, um dos temas recorrentes em *Morangos mofados*, faz-se presente no conto, mas não no filme, por não haver qualquer tipo de aproximação amorosa ou sexual entre as personagens da película. Contudo, é a impossibilidade da realização amorosa, a consciência de não poder sentir o que sente, em um contexto social permeado por reprovações, bem como saber da tristeza de Karen perante toda a situação, o que provoca o suicídio de Martha.

A partir da similitude, das relações temáticas entre as obras, a transposição do enredo da peça *The children's hour* para a estrutura fílmica, através da adaptação de William Wyler, e para a estrutura contística, através do conto de Caio Fernando Abreu, demonstra a atualidade das discussões propostas e o percurso criativo de seus autores. O envolvimento de Lillian Hellman com o cinema, de William Wyler⁴⁵ com o teatro e de Caio F. com as três linguagens, representa definitivamente a ligação interartística que confere ainda mais perspectivas para a leitura e para os estudos literários e interdisciplinares.

And in the end...

As adições e transformações, conforme Brito (2006), realizadas por “Aqueles dois” ao filme de Wyler, na passagem da estrutura fílmica para a literária, mostram que também é possível adaptar um filme para a literatura, uma vez que não somente o enredo, mas o contexto repressor, a homossexualidade vista como um problema pela sociedade e as características das personagens centrais, que se desviam dos preconceitos banais daqueles que vivem em um “deserto de almas”, são transpostas para o conto. Se a intenção de Caio Fernando Abreu foi escrever uma adaptação literária de *Infâmia*, não podemos afirmar, o que não impede que realizemos essa leitura. No entanto, é o filme, e o cinema em si, que funcionam como mote para a relação entre Saul e Raul através de sua menção no corpo do

⁴⁵ Wyler e Hellman trabalharam juntos em quatro adaptações das peças da autora para o cinema: *These Three* (1936), *Dead End* (1937), *The little foxes* (1941) e *The children's hour* (1961).



texto. Obviamente, o conto destaca-se como um dos cem melhores do século, conforme organização de Ítalo Moriconi⁴⁶, independentemente de sua relação com a película, mas, ao identificarmos os traços de tal diálogo, conferimos à leitura uma perspectiva ainda mais instigante e crítica. *Infâmia* ajuda-nos a ler “Aqueles dois” e a encontrarmos os morangos em meio ao mofo.

Geralmente, estudam-se e discutem-se filmes que adaptam obras literárias. Porém um texto também pode adaptar um filme. Uma tradição milenar como a literatura renova-se e recria-se ao fazer do cinema o seu hipertexto, ao constituir-se de uma arte mais jovem. “Aqueles dois” pode ser analisado como uma adaptação de *Infâmia*, realizando adições, reduções e transformações na estrutura “original”. O filme de 1961, por sua vez, constitui-se de outro, de 1936, o qual é a primeira adaptação cinematográfica de *The children's hour*, peça inspirada em um fato ocorrido no século XIX. Uma peça, um filme, um conto que poderiam ter acontecido ou que aconteceram tantas vezes que acabaram se tornando ficção, literatura, cinema, arte. Tais relações demonstram que o leão nunca esteve tão bem alimentado.

⁴⁶ *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.



Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: Morangos mofados de Caio Fernando Abreu. In: *Brasil/Brazil*. Ano 5, no 8, 1992, p. 53-67.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- HELLMAN, Lillian. *The children's hour*. Miami: BN Publishing, 2008.
- INFÂMIA (The children's hour). Produzido por: The Mirisch Corporation. Escrito por: John Michael Hayes. Baseado na obra de Lillian Hellman. Dirigido por: William Wyler. Intérpretes: Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, James Garner et al. 1 DVD (107 MIN.), 1961, mono, preto e branco.
- MASINA, Léa. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, Volnyr; SANTOS, Walmor (orgs.). *Antologia Crítica do Conto Gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1998.
- PORTE, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, 162 f. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.